

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El sujeto en tres novelas de José Donoso

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en Literatura Chilena e
Hispanoamericana

Tesista:

Sebastián Schoennenbeck G.

Profesor guía: Leonidas Morales T.

-2006-

Agradecimientos .	1
I Introducción .	3
1. Corpus de obras a estudiar .	3
2. Objeto específico de estudio e investigación .	8
3. Hipótesis .	10
4. Precisiones teóricas . .	13
II El obsceno pájaro de la noche . .	23
1. América monstruosa y la novela monstruosa de José Donoso . .	23
2. La casa y el parque como espacios de construcción del sujeto .	53
3. Sujeto y género en El obsceno pájaro de la noche . .	71
- Un estadillo donosiano: la explosión del género . .	71
- Hacia una definición de género .	74
- Un mundo de hombres y un mundo de mujeres en el imaginario donosiano .	82
- Deseo de virilidad, deseo de muerte . .	84
- Disfrazarse de mujer para huir de la mujer . .	86
- El polo femenino: hacia la desexualización del Muditó . .	89
- Hacia la masculinización .	105
- La figura en tránsito .	112
4. Las brujas en El obsceno pájaro de la noche .	116
5. Revisiones en torno a los monstruos y al imbunche en <i>El obsceno pájaro de la noche</i> de José Donoso . .	129
III Casa de campo . .	145
1. Narración y sujeto en <i>Casa de campo</i> .	145
2. El juego en <i>Casa de campo</i> .	172
- Los juegos profanadores .	179
- Juegos conservadores .	189
3. La antropofagia: un re-puesta en escena para <i>Casa de campo</i> . .	190

IV La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria .	215
1. Rebeldía del texto y del cuerpo en <i>La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria</i> de José Donoso . .	215
2. La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria: sujeto y estructura . .	230
V Conclusiones para un Réquiem .	249
Bibliografía .	261

Agradecimientos

Quisiera manifestar mi gratitud a mi profesor guía, don Leonidas Morales. Por su paciencia, su buen consejo, su conocimiento y su sentido de libertad, muchas gracias.

Sebastián Schoennenbeck G.

I Introducción

1. Corpus de obras a estudiar

En mis lecturas de la obra del escritor chileno José Donoso, la pregunta por el sujeto es una insistencia permanente. Esta interrogante obstinada encuentra su causa en ese sujeto que, al ser escapadizo, convierte las posibles respuestas en un contenido inasible. En efecto, se trata de un sujeto que se va, escondiendo las soluciones; un sujeto fantasmal y huidizo, un sujeto que aparece y desaparece, cambiando siempre sus formas, sus imágenes, sus situaciones y sus identidades. Pienso así en un sujeto asiduo a los disfraces, máscaras y bailes invertidos, como también en ese sujeto cuyas imágenes pueden establecer semejanzas con otras configuraciones de sujeto dadas a través de la historia.¹ Estas observaciones hacen que la pregunta inicial por el sujeto que brota desde la obra donosiana se vuelva aún más desafiante. Esta tesis consiste pues en encontrar una respuesta, en atrapar al sujeto como si fuera un fantasma en aparición. Sin embargo, lograr el esbozo de una respuesta para dar cuenta del sujeto desde la obra del autor chileno aparece como una meta abismal. De esta manera, a modo de delimitación,

¹ En efecto, en el primer capítulo destinado a la reflexión sobre El obscuro pájaro de la noche, se estudia ciertas coincidencias entre figuras forjadas a lo largo de la historia de América y personajes de las novelas de Donoso, considerando, no obstante, las diferentes posiciones de los sujetos en cada caso, dada la diversidad discursiva existente entre texto histórico y novela.

considero que tres de las novelas de José Donoso pueden ser útiles para emprender tal intento: *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980)

Esta elección es estratégica, puesto que se trata de novelas que pueden dar alguna respuesta tal vez de una manera un poco más inmediata y directa, considerando la vasta producción del autor. En efecto, se trata de obras que contienen el objeto de estudio a visualizar. En ellas, la problemática del sujeto define con mayor claridad sus términos, exponiendo la lógica a la que responde. En otras palabras, en las novelas escogidas se presentan tres coordenadas a partir de las cuales el sujeto se construye y se puntualiza: una voz narradora cuyo eje unificador ha sido alterado, relaciones de poder que establecen el marco en el cual el sujeto se construye en una relación *yo-tú* e imágenes mediante las cuales el sujeto puede ser visualizado ya sea como resultado del proceso de su construcción o como parte transitoria aquel mismo proceso. De este modo, la justificación de un corpus bibliográfico *ad hoc* a la pregunta por el sujeto puede plantearse como una presentación de estas obras a modo general desde las coordenadas recientemente mencionadas. En este primer acercamiento, se prescindirá de alusiones a bibliografía crítica de la obra escogida de José Donoso. Se trata pues de señalar aquello de las novelas que resalta, ya en una primera lectura, desde la pregunta por el sujeto.

En primer lugar, la problemática del sujeto se manifiesta en *El obsceno pájaro de la noche* al ser éste un relato que rompe una unidad narrativa, ruptura que afecta el saber del narrador, el lenguaje y consecuentemente la construcción del sujeto. El narrador ya no corresponde a una figura estable y fija. El discurso confesional no garantiza desde luego la omnisciencia, pero tampoco la presencia de un sujeto narrador unificado. La desintegración de una única voz de narración dará existencia a personajes que guardan características similares a ella. Es así entonces como una existencia se presenta en diferentes personajes que ofrecen un abanico de identidades fluctuantes, contradictorias y fugaces. Por ejemplo, los personajes Humberto Peñaloza y el Mudito son una misma figura, señalando el carácter inconexo del sujeto. La identidad, por lo tanto, se disgrega, se expande a tal punto que el lector se ve incapacitado para saber quién es quién. En efecto, el Mudito no es sólo el muchachito enclenque de los mandados en una casa de asilo, sino también es Humberto Peñaloza, la séptima vieja, el hijo de la Iris, la cabeza del Gigante, personaje construido a partir del uso de una máscara de cartón piedra... La lista de identidades es casi interminable. De este modo, el *yo* se refracta en muchas imágenes. La identificación del sujeto se vuelve múltiple. Por lo tanto, se nos está diciendo que el sujeto es tan sólo una *performance*, el uso aleatorio de máscaras que adoptamos o que nos hacen adoptar.

Junto al problema del narrador y las identidades de los personajes, la acción se presenta como una característica de la novela en consonancia con los dos puntos anteriormente mencionados. En efecto, ésta tampoco puede ser verificada ni comprobada, porque tal vez todo es ilusión o todo ocurre o no ocurre a la vez. La gran mayoría de los acontecimientos narrados no pueden ser acoplados a un personaje ejecutor por medio de una relación directa y unívoca. Un ejemplo está dado por el acto sexual por medio del cual Boy, el hijo de monstruoso de los Azcoitía, es concebido. En

aquella unión participan Jerónimo e Inés, pero los sirvientes Peta Ponce y Humberto también reclaman su presencia en este juego, a tal punto que es posible suponer un intercambio y cruce por parte de la pareja heráldica y la pareja obscura que sostiene el medallón de los patronos. El acontecimiento relatado junto a su tiempo y espacio de realización se presentan como mera ambigüedad, al igual que el personaje ejecutante de dicho acto. No obstante, la novela no se presenta como un rompecabezas que el lector debe armar para así llegar a cierta coherencia inteligible. Por el contrario, la obra sólo intenta comunicar que la identidad del sujeto no es definible a partir de indicios, señales, factores, categorías y variables que se definen en una situación narrativa dada. Tal vez la identidad no es una realidad que se pueda definir como un dato previamente dado y que luego se desarrolla, porque la identidad es cuestionada y puesta en duda. El sujeto y su identidad es sólo una puesta en escena, algo que se construye en el momento de la actuación verbal.

La ambigüedad del origen, junto con desarmar una identidad esencial, también señala el carácter del acontecer narrativo. Por ejemplo, se desconoce quién es efectivamente el padre de Boy. Las conjeturas pueden ser infinitas y no conducen hacia ninguna conclusión certera, puesto que la identidad tránsfuga carece de origen. La paternidad indeterminada remite entonces a lo accidental, a la carencia de un referente estable con el cual el sujeto sea asentado en sólidos cimientos.

Esta novela de Donoso inserta a sus personajes en relaciones de poder, escenario en el cual las identidades se irán gestando, probando, enunciando y silenciando. Al mismo tiempo, las relaciones de poder nos remiten a un contexto social e histórico, pues están constituidas por la co-presencia del patrón y el sirviente, los dos pilares aparentemente estables que configuran un escenario de acción y que el relato alterará a través de la problemática del sujeto. En este sentido, la novela puede ser concebida como las conjeturas y delirios de un sirviente enajenado, dislocado y desquiciado. Así, la novela llama la atención con respecto al objeto de estudio, porque el sujeto se construye en relación con el *otro*. Las identidades del sirviente y del patrón se definen cooperativamente en la medida que uno esté frente al otro. De esta manera, ya no es posible rescatar una noción autónoma de sujeto, que se expresa en términos de sí mismo, desde sí y para sí. Por el contrario, el sujeto será aquello que se construye en la relación especular con el *otro*.

Por último, un rasgo de la novela que debe ser señalado al interrogarse por el sujeto es la presencia de la leyenda al interior del discurso novelesco. Tal como veremos en los capítulos destinados al estudio de *El obscuro pájaro de la noche*, dicha inclusión discursiva repercute en la configuración textual del sujeto, ya que la leyenda gesta la presencia del motivo mítico del imbunche. Con ello, la imagen del monstruo sintetiza la propuesta de la novela en torno a la problemática del sujeto. La exploración y reflexión de dicha imagen anticipa no sólo aquello que hemos denominado como el descentramiento del sujeto, sino también su propia clausura. La escisión formal de la novela al ser rasgada por las voces legendarias repercute en la herida del sujeto. Su ambigüedad e indeterminación dará lugar a lo monstruoso. Se trata pues de una deformación con respecto a una identidad tal como lo había pensado la tradición humanista.² La fijeza del sujeto se desvanece y se mueve hacia zonas oscuras para luego desaparecer. En

efecto, la novela en primera instancia nos presenta al sujeto a partir de la propuesta formal del retrato (recordemos el medallón con las figuras heráldicas de la pareja luminosa, Jerónimo de Azcoitía e Inés, y la pareja oscura, Humberto y la Peta Ponce) No obstante, el retrato se transformará incesantemente. La fijeza, estado donde la persona existía, se vuelve movimiento. La homogeneidad del que reposa es desenvuelta en múltiples y diferentes pliegues. El cuerpo de la identidad pierde su configuración, abandonando los cánones que hasta entonces la definieron. La monstruosidad terminará por caracterizar al mundo de la novela y es desde esa misma monstruosidad como el motivo del imbunche puede ser explicado. En efecto, su imagen destruye la gran posibilidad que la novela niega, paradójicamente, en la afirmación de la única certeza que otorga: la inexistencia de una identidad definida como esencia.

La pertinencia de *Casa de campo* como novela que conforma nuestro corpus bibliográfico radica principalmente en el tema del poder. En efecto, *Casa de campo* es la historia de la dominación de una familia sobre los nativos y los niños. El oro, valor por el cual la familia Ventura ejerce el poder en Marulanda, pasa ser un motivo de importancia al interior del texto, permitiéndonos establecer relaciones entre la novela y la conquista de América, periodo en el cual el apreciado mineral también fue un motivo de dominación por parte de los españoles sobre las etnias aborígenes. Ahora bien, es en esta relación de poder donde la figura del subordinado adopta una imagen crucial para nuestra reflexión sobre el sujeto: la del antropófago. En efecto, los Ventura, dueños de las minas de oro, han rotulado al nativo como un potencial antropófago. El canibalismo será entonces un fantasma amenazante con el cual se define la identidad del *otro* en medio de relaciones de poder. Desde luego, la imagen de antropófago no favorece al nativo, sino que, muy por el contrario, legitima su dominio y explotación. Por otro lado, a lo largo de la novela, no es posible comprobar empíricamente si el canibalismo es efectivo o no. Lo que sí se comprueba durante el acto de lectura es el discurso de la familia Ventura que define a aquel grupo marginado como antropófagos. La identidad no es más que la narración de un sujeto sobre otro. Este deviene en sujeto cuando es narrado como tal en un discurso

² Tal como lo veremos a lo largo de toda la tesis, la noción de sujeto que conllevan las novelas de Donoso se aleja diametralmente de la noción de sujeto dada por el humanismo, desde el cual deberíamos referirnos más bien a persona humana que a sujeto. Si bien definir el término humanismo es una empresa que rebasa los objetivos de la actual reflexión, se considerará el aporte de Giorgio Agamben, quien en su ensayo "Sin rango", coloca a Pico della Mirándola (1463-1494), autor de *De hominis dignitate*, como el padre del "manifiesto del humanismo". Para Agamben, el humanismo presenta una ironía puesto que no dispone una naturaleza propia en el hombre, tal como la tradición lo ha sostenido: "La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico, que verifica la ausencia en Homo de una naturaleza propia, y le mantiene suspendido entre una naturaleza celestial y una terrena, entre lo animal y lo humano, y, en consecuencia, su ser siempre menos y siempre más que él mismo" ("Sin rango" 43) El pensador convida entonces a revisar críticamente cómo el humanismo ha definido al hombre, para así ampliar los horizontes de su comprensión: "Pero si eso es verdad, si la cesura entre lo humano y lo animal se establece fundamentalmente en el interior del hombre, lo que debe plantearse de un modo nuevo es la propia cuestión del hombre, y del "humanismo". En nuestra cultura, el hombre ha sido pensado siempre como la articulación y la conjunción de un cuerpo y de un alma, de un viviente y de un logos, de un elemento natural (o animal) y de un elemento sobrenatural, social o divino. Ahora tenemos que aprender a pensar, muy de otro modo, al hombre como lo que resulta de la desconexión de esos dos elementos, e investigar no el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación" (28). Ver Giorgio Agamben, "Sin rango." Lo abierto. El hombre y el animal. Antonio Gimeno trad. Valencia: Pre-Textos, 2005.

que es poder. De este modo, la figura del antropófago se vislumbra como un dato relevante para la pregunta por el sujeto.

A su vez, la figura del narrador define los términos con los cuales el sujeto es dispuesto en la obra donosiana. En efecto, si en *El obsceno pájaro de la noche* el narrador es víctima del poder, cayendo en sus redes y en un estado angustiante de enajenación, en *Casa de campo*, por el contrario, el narrador guardará una distancia que le permitirá ejercer el juego con el cual lleva a cabo una parodia. Para ello, adoptará la máscara del disfraz de autor. Por lo tanto, el sujeto narrador es simulación e ilusión, así como lo es el *trompe l'oeil* del salón de baile de la casa de campo, gran telón de fondo donde la obra finaliza. Esta técnica pictórica puede ser una metáfora de cómo la obra comprende al sujeto como ilusión, efecto, simulación y artificio.

Este narrador que se disfraza de autor para ejercer el acto paródico determinará en gran parte el lenguaje de la novela. En efecto, se narra como si se tratara de una novela realista y tradicional, cuando lo que se está haciendo es una parodia de dicha estética. De este modo, el narrador ejerce la parodia a través del disfraz. En suma, su identidad no puede ser definida más que como artificio, porque, más allá del disfraz y de la consiguiente parodia, nada hay que le otorgo algún tipo de sustancia. El primer capítulo dedicado a la reflexión sobre esta novela profundizará el análisis en torno al narrador.

También está presente al interior de la obra el juego de identidades diversas adoptadas por los niños. Estos juegan a “La marquesa salió a las cinco”, una especie de representación melodramática en la que los niños encarnan a diversos personajes. Con el transcurso del acontecer novelesco, las líneas divisorias entre realidad y ficción serán anuladas, lo que provoca el miedo de los padres y la consecuente prohibición del juego. De este modo, cada niño o niña se define en cuanto a su rol filial, pero también con respecto al papel dado por el reparto de las representaciones protagonizadas por una marquesa. Tal como lo veremos en el capítulo titulado “El juego en *Casa de campo*”, el sujeto se vislumbra como la puesta en escena lúdica de roles, convenciones transitorias, máscaras que se utilizan y se dejan de utilizar, instalando la heterogeneidad y diversidad en cada uno de los personajes.

En tercer lugar, la elección de la novela *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se justifica porque en ella también las relaciones de poder juegan un importante rol en la problemática del sujeto. Si bien éstas ya no están enmarcadas por las figuras del patrón y del sirviente, se observa que la figura de la protagonista entra en conflicto con un orden social y narrativo que intenta amordazarla y fijarla en una identidad unívoca para luego devaluarla. Se trata pues de un narrador que ejerce un poder tal que la protagonista finalmente desaparece. Al mismo tiempo, el poder del narrador se verá amenazado por la presencia del personaje protagonista. El sujeto entonces es construido en esta tensión de fuerzas. En efecto, presenciemos en el relato una serie de oposiciones que remiten finalmente a cómo el sujeto es enunciado. De esta manera, lo americano / lo europeo, el centro / la periferia, lo masculino / lo femenino, lo humano / lo animal, el juego / la saturación tediosa, constituyen diferentes polarizaciones entre las cuales Blanca, la protagonista, transitará subversivamente, alterando el orden y la jerarquía implícitas en dichas jerarquías.

En la novela, el sujeto se (des)constituye también en el uso de ciertos artículos de

lujos tales como prendas de vestir, relojes, autos y elementos decorativos con los cuales el personaje se cubre y descubre. Este uso presenta una subversión, porque altera la convención de tales artículos impuesta por el orden

En consecuencia, desde el orden social y narrativo, Blanca terminará siendo identificada con la imagen de la ninfomanía tras las fuerzas de poder que actúan en ella y en el resto del relato. En efecto, la novela raya en lo pornográfico y su argumento básicamente está compuesto por las aventuras sexuales de la protagonista. Por último, la inclusión de la animalidad en el mundo de la novela nos invita a preguntar la cuestión del sujeto y de la identidad no sólo desde la humanidad, sino también desde su contrario, desde lo expulsado, desde aquello que nos aproxima a lo animal

Estas descripciones acerca de las tres novelas mencionadas de José Donoso sugieren las justificaciones para la selección de un corpus literario de estudio que formula una pregunta por el sujeto. En cada una de ellas, la narración construye un sujeto que nos llama a una reflexión más profunda.

2. Objeto específico de estudio e investigación

El objeto de estudio delimitado en este proyecto de tesis es la problemática del sujeto en las obras ya aludidas de José Donoso. La perspectiva para dar cuenta de ello está dada por una noción de sujeto en cuanto construcción cultural y social que podemos ver desarrollada en la ficción. En *El obscuro pájaro de la noche*, *Casa de campo* y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, la problemática del sujeto puede ser analizada a partir de la consideración del *otro*. En otras palabras, la problemática del sujeto incluye al *otro*, en tanto figura expulsada de un orden y lenguaje legitimados asentados, la mayoría de las veces, en la figura del patrón o del narrador. El expulsado, a su vez, se manifiesta en el relato en las figuras del sirviente, del testigo, del antropófago, del niño, de la bruja, de la mujer. También es aquel *tú* con el cual el *yo* se construye en un diálogo no siempre del todo armónico. La figura del *otro* juega entonces un papel de importancia a la hora de intentar definir la identidad del sujeto. La implicancia del *otro* en la identidad del sujeto conduce así a una reflexión sobre el poder y el discurso en el cual se manifiesta, así como también el lenguaje de subversión que origina la mutabilidad de identidades. En este sentido, es necesario pensar también al *otro* como identidad. Esta, por lo tanto, no es más que el lenguaje que se desplaza entre un *yo* y un *tú* que alternan sus roles en el proceso de comunicación.

Recogiendo lo anterior y en términos más específicos, se pretende estudiar entonces las relaciones entre lenguaje y sujeto en las tres obras ya aludidas de José Donoso. Para ello, proponemos recoger una perspectiva que sitúe la noción de sujeto en un ámbito postestructuralista,³ ampliando así las miradas desplegadas por el humanismo. En este sentido, el sujeto puede ser entendido como un resultado de procesos de producción de significados a través del ejercicio del lenguaje. El sujeto aparece entonces como narrador de historias cambiantes con las cuales se construye su identidad y las de los otros. La acción de hablar acerca de uno mismo y de los demás es el punto a partir del cual se

inicia el proceso de construcción del sujeto. Tal como lo afirman H. Anderson y H. Gooloshian,⁴ el sujeto puede ser entendido como expresión cambiante de nuestra narración, dando lugar a una manera de contar la propia individualidad: “Según esta concepción posmoderna, el sí mismo no es una entidad estable y duradera, sino una autobiografía que escribimos y rescribimos en forma constante, al participar en las prácticas sociales que describimos en nuestras cambiantes narraciones” (299) Considerando también los aportes de Emile Benveniste,⁵ es posible definir al yo como la persona que enuncia una instancia de discurso en el que dice yo, abandonando entonces una definición de éste en términos de objetos, como lo es en el caso de un signo nominal. El yo es, por lo tanto, un signo vacío que se “llena” cada vez que un locutor asume un discurso, dando así lugar al sujeto. En otras palabras, cada locutor deviene en sujeto. El yo solo existe cada vez que se actualiza en un discurso, no siendo, por ende, signo virtual. Es en este proceso verbal donde surge la subjetividad, entendida como la capacidad del locutor de plantearse como sujeto: “Yo no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como los es un signo nominal. Yo significa “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo” (Benveniste 173) A partir de lo anterior, la tesis está dirigida a vislumbrar las maneras mediante las cuales esta noción de sujeto se plasma en las obras escogidas de José Donoso. ¿Cómo el sujeto en cuanto signo vacío adquiere algún tipo de consistencia en la narración?

Otro problema teórico pertinente al objeto de estudio de la presente investigación y que está vinculado a la noción de sujeto, se refiere al diálogo y al contacto con *lo otro*. En efecto, para Benveniste, la conciencia de sí, el empleo del yo en una instancia de enunciación, solo es posible al ser contrastada con un *tú*. De este modo, la condición de diálogo es la que constituye al sujeto en el lenguaje. No se puede concebir el yo sin su situación polarizante con respecto a un *tú* y viceversa: “... introduciendo la situación de “alocución”, se obtiene una definición simétrica para *tú*, como “el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *tú*” (173) Este problema invita a preguntarse acerca de cómo el sujeto se establece ante el *otro* y cómo, en aquella relación, el *otro* y el sujeto mismo son construidos. Es posible pensar aquella relación yo/tú como un juego de miradas y narraciones mutuas. De este modo, lo que se percibe de lo ajeno guarda relación con lo propio. La imagen que se

³ Para una definición de post-estructuralismo, ver Grínor Rojo, Diez tesis sobre la crítica. Santiago: LOM, 2001. Para el autor, el postestructuralismo puede ser identificado con aquella reflexión teórica que comienza con la desconstrucción de J. Derrida y que ha puesto en tela de juicio la especificidad de los textos literarios con respecto a otros: “El posestructuralismo, cuyos antecedentes más remotos se pueden rastrear en las boutades del joven Borges, pero realizado ya cabalmente en la desconstrucción derridiana o en la más tardía de los profesores de Yale, ha desdibujado, cuando no suprimido por completo, unos límites que hasta hace no mucho tiempo se consideraban infranqueables” (9)

⁴ Ver Anderson, Harlene y Harold A. Goolishian, “Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia.” Nuevos paradigmas: cultura y subjetividad. Comp. Dora Freíd Schnitman. Buenos Aires: Piados, 1994. 293-306.

⁵ Ver Benveniste, Emile, “Capítulo XIV. La naturaleza de los pronombres”. Problemas de la lingüística general. Tomo I. México: Siglo Veintiuno editores, 1988.

construye de aquel *otro* percibido refleja también al sujeto cuyo ojo percibe.

Cabe destacar también que el diálogo sostenido por aquel *yo/tú* implica relaciones de poder, en las cuales uno de los dos componentes asume una posición de desventaja con respecto al segundo. En efecto, el *otro* será quien sufra de la marginación y renunciará a una autónoma capacidad de definición de sí mismo. En este sentido, el hecho de que un sujeto sea narrado por otro implicará una posición de subyugación en las relaciones de poder.

Dado lo anterior, es posible especificar el objeto de estudio en puntos centrales. El primero guarda relación con el sujeto narrador, puesto que determina el lenguaje con el cual el sujeto es construido. Se trata entonces de ver las especificidades del narrador en cada una de las novelas a estudiar. A modo de adelanto, en *El obsceno pájaro de la noche* se estudiará a un narrador enajenado. En *Casa de campo*, a un narrador paródico. Finalmente, en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, nos aproximaremos analíticamente a un narrador que resguarda un orden patriarcal y que se ve alterado por la presencia femenina del personaje principal.

La segunda especificación de nuestro objeto de estudio guarda relación con los motivos e imágenes que pueblan la obra donosiana y que estarían indicando los procesos y sus respectivos resultados a través de los cuales el sujeto se va configurando en el ejercicio de la palabra y en su relación con *lo otro*. De este modo, forman parte del objeto de estudio el tema de la monstruosidad en *El obsceno pájaro de la noche*, el motivo de la antropofagia presente en *Casa de campo* y la ninfomanía como una de las características principales que el narrador atribuye a la protagonista de *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria*.

Los monstruos, los antropófagos y una ninfómana se presentan en esta investigación como las imágenes resultantes de una construcción de sujeto llevada a cabo en las relaciones de poder existentes tanto al interior de la obra como fuera de ella. En este sentido, el autor y su contexto cultural de producción literaria estarían también participando de ellas. El estudio estará dirigido a la reflexión de cómo algunas voces se cuentan a sí mismas o son contadas como monstruos, caníbales o sujetos de un deseo voraz.

3. Hipótesis

En términos generales, la futura investigación estará guiada por la hipótesis general que supone el asentamiento definitivo, en las novelas de José Donoso, de una concepción del sujeto como construcción, es decir, un sujeto que está lejos de admitir identidades fijas, estables, unitarias y esenciales. En otras palabras, un sujeto dislocado que ha perdido su centro y referentes estables dados previamente. El sujeto que las obras de Donoso suponen es por lo tanto una fractura, por un lado, y una reconstrucción por otro. Con Donoso, el lector se sitúa definitivamente ad portas de una posmodernidad⁶ que ha perdido los parámetros con los cuales el sujeto de antaño se definía a sí mismo y al *otro*.

En la medida que ha perdido su centro, el juego se instala en el sujeto. Este fenómeno es una posible explicación del uso de máscaras y disfraces, adopción de roles pasajeros y contradictorios. En suma, el sujeto ha perdido una coherencia y las linealidades que hasta entonces lo sustentaban.

En segundo lugar, se postula que el sujeto donosiano se sitúa a un paso minúsculo de su propia desaparición. En efecto, su construcción debe ser concebida desde su muerte inminente. Se trata pues de un adelanto del lector: nos situamos desde la muerte para comprender al sujeto. Nuestro lugar de mirada es el último lugar al cual el sujeto accede y que corresponde al cierre de cada novela. Esta hipótesis conlleva evidentemente supuestos teóricos. En efecto, los monstruos, el imbunche, la bruja, el caníbal, el nativo, el niño, la mujer animalizada deben ser comprendidos, más que como sujetos, como aquello casi ininteligible que ha sido expulsado y suprimido por el poder, el orden, el discurso imperante. Es decir, se trata de concebirllos como no sujetos, a-sujetos, figuras no atadas al orden.⁷ Por ello, las identidades no son fijas. Al mismo tiempo, el lenguaje narrativo que presenta tales imágenes figura como un discurso discordante con respecto al discurso hegemónico. En las obras escogidas de Donoso, la narración vuelve imposible que una existencia devenga sujeto. Es en este sentido donde el tema del poder participa de la reflexión sobre el lenguaje de las novelas. Estas serían un contrapoder que desata a algunos personajes de las categorías con las cuales los discursos imperantes llevan a cabo la sujeción. Por ello, tal como veremos más adelante, las categorías de clase, etnia y género se vuelven ineficaces. El lenguaje narrativo donosiano las desactivaría, determinado entonces la disolución del sujeto. En suma, esta hipótesis conlleva, como diría Gianni Vattimo en el "Prefacio" de *Más allá del sujeto*, "una definición del hombre en términos de "mortalidad" (8), cuestión que justamente lo llevará a proponer una "ontología del declinar" (47)

En tercer lugar, muchos de estos motivos con los cuales se construyen las subjetividades de lo *otro* y del sujeto pueden ser también encontrados en ciertas imágenes que Europa ha forjado de América. En efecto, a lo largo de la historia, el Viejo

⁶ Es difícil establecer de una manera definitiva a José Donoso como creador de la modernidad o, por el contrario, como creador posmoderno. La cuestión va más allá de nuestro objeto de estudio y sólo es pertinente en la medida que ilumine los modos a partir de los cuales el sujeto es expuesto en la obra donosiana. Sin embargo, creo que el intento de tal clasificación debe cobrar cierta especificidad en relación con cada obra en particular. En efecto, aunar toda la obra de Donoso para definirla como una producción moderna o posmoderna es algo burdo. Por ejemplo, *El obscuro pájaro de la noche* es una novela que ha sido incluida en una etapa vanguardista, tal como lo afirmará Leonidas Morales en "Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea". La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria, en cambio, se acerca a un paradigma posmoderno como más tarde veremos. En todo caso, al hablar de posmodernidad, nos referimos a la incredulidad con respecto a los metarrelatos que sostuvo la modernidad, tal como lo afirma Francois Lyotard en *La condición postmoderna* (1984) Por último, es preciso aclarar que al hablar de un sujeto ad portas de la posmodernidad nos estamos refiriendo también a un sujeto que está siendo pensado desde los aportes teóricos del postestructuralismo.

⁷ Cabe destacar que para Foucault, el sujeto es entendido en relación con la sujeción: "Hay dos significados de la palabra sujeto: sujeto a otro por medio de control o dependencia, y sujeto a la propia individualidad por una conciencia de autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete" ("El sujeto y el poder" 170) Ver M. Foucault, "El sujeto y el poder". Michel Foucault: discurso, poder y subjetividad. Comp. Oscar Terán. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, s/a.

Mundo miró y concibió al continente americano como el lugar de los monstruos, de los caníbales y de lo deforme, visión que, a su vez, puede ser contrapuesta con la imagen de América como el paraíso o Jardín del Edén:

Los españoles que siguieron a Colón hasta América y que se excitaron y estimularon enormemente con lo que vieron, tenían tendencia a mirar al Nuevo Mundo a través de anteojos medievales. La riqueza de ideas y leyendas desarrollada con tal exuberancia durante la Edad Media navegó con ellos hasta América; esta influencia fue especialmente notable durante los primeros años del descubrimiento y la conquista. Los capitanes españoles salieron a sus conquistas esperando hallar monstruos y seres míticos pintados en la literatura medieval: gigantes, pigmeos, dragones, grifos, hombres salvajes, mujeres barbudas, seres humanos adornados con colas, criaturas sin cabeza con ojos en sus pechos o estómagos, y otros pueblos fabulosos (Hanke 169-170)

Lewis Hanke también afirma que las maneras con las cuales el conquistador vio y concibió a los nativos americanos resultaron claves para el debate sobre la esclavitud de éstos y, por ende, la consumación y legitimación de los dominios. Cabe destacar que aquellas imágenes son construidas en el ejercicio del poder que marca y determina las relaciones entre Europa y América. En efecto, aquellas imágenes fueron forjadas narrativa y plásticamente en un momento histórico de dominación. Se trata entonces de una conquista y colonización de América por parte de algunas coronas europeas, hecho que supone y requiere relaciones de poder. La figura dominante, en este caso Europa, construye a través de una imaginación creativa la imagen de lo otro para justificar su dominación y explotación. También es interesante destacar que en la construcción de dicha imagen, lo europeo se construye y se define a sí mismo por oposición: “Las narraciones de viajes a tierras lejanas y los relatos de costumbres exóticas hablan, más que del objeto representado, de lo que el mundo europeo quiere ser. Al dotar de exotismo, monstruosidad y extrañeza a las representaciones de otras culturas, el hombre de Europa se define a sí mismo en oposición a ellas” (Sanfuentes 18)

Propongo así la posibilidad de establecer una relación entre la obra de Donoso y sus aspectos recién comentados con las maneras en que Europa ha construido a través de imágenes cierta realidad americana. Así como algunas imágenes de América son producto de relaciones de poder, las plasmaciones de algunos personajes en la obra de José Donoso encuentran su sentido al estar enmarcadas en relaciones del mismo tipo. En efecto, el poder, el cual subyace bajo toda mirada entre los sujetos, estructura el campo de relaciones en el cual lo marginal y periférico se contrapone subyugadamente a un centro hegemónico. Lo interesante de este paralelo es la invitación a analizar las coincidencias de imágenes presentes en una historia de América y en la obra de José Donoso. La hipótesis de esta investigación implica así la sospecha de tales coincidencias. El primer capítulo sobre *El obsceno pájaro de la noche* y el capítulo tercero destinado al estudio de *Casa de campo* ahondarán esta aproximación..

¿Cómo justificar la vinculación de la obra de José Donoso con imágenes históricas de América? En primer lugar, se torna necesario rescatar la crítica e interpretación sobre la obra donosiana que coloca al autor como un creador de una nueva literatura social. En este sentido, Donoso estaría escribiendo literariamente una historia social de Chile y, por expansión, del resto de América Latina: “Donoso ha escrito “la gran novela social de

Chile”, es decir aquella novela en que fluye, con múltiples contradicciones y matices, una visión de la totalidad social... Esa novela totalizadora sólo era posible si el creador se arriesgaba “por el peligroso camino de la experimentación” (Cerdea, *José Donoso: originales y metáforas* 11) Se trata de la escritura de una nueva historia, un relato con una nueva perspectiva que contará nuevos hechos y recogerá los antiguos para ser presentados de otra manera: “la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (Fuentes 30) Ahora bien, si Donoso es un escritor de tipo social, cabe la posibilidad que recoja aquella historia que lo antecede a la de su tiempo. ¿No estará Donoso escribiendo una nueva historia social, su historia, rescatando aquel material ya dado por la Historia para ampliarlo, perpetuarlo, negarlo o subvertirlo? En otras palabras, la justificación para poder establecer a modo de hipótesis ciertas analogías entre la obra de José Donoso y algunas imágenes históricas forjadas por Europa sobre lo americano, consiste en recalcar el hecho de que todo escritor recoge significados previos no necesariamente literarios y que lo anteceden, para someterlos a procesos de ampliación, reducción, perpetuación o inversión, es decir, cada escritor configurará un nuevo sentido a significados preexistentes a su propio discurso. José Donoso los estaría recogiendo y con ello creando personajes que darán cuenta de algunas manifestaciones del sujeto. Si bien el autor ha insistido en el carácter universal de su producción literaria, también es cierto que ha configurado un nuevo lenguaje a través de la recuperación del mito, tal como lo afirma Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, para dar cuenta de su lugar de origen. Este nuevo lenguaje tiene sus raíces en la cultura de nuestro continente, tradición que Donoso ha recogido para trascenderla o continuarla. Por ello, es posible sostener la presencia en su obra de materiales que ya han formado parte de nuestra cultura. Si el monstruo y el caníbal fueron imágenes utilizadas para dar cuenta de nuestra identidad a lo largo de la historia, Donoso las puede haber reutilizado para emprender una nueva aventura de definición de nuestra identidad.

En suma, el establecimiento de paralelos entre la obra de Donoso y las imágenes de definición de América no es azaroso: José Donoso estaría intentando una (re)definición de América Hispana, no olvidando aquellas anteriores dadas por la historia, para sí repensar y replantear a todo sujeto. Finalmente, sostengo que son las relaciones de poder las que trazan un hilo de unión entre Donoso y la historia de América. Así como la imagen de una América monstruosa es construida en cuanto situación de dominación (el descubrimiento, la conquista y la colonia de América), Donoso despliega sus imágenes insertas en relaciones de poder, marco que corresponde a “la historia social de Chile, una historia, justamente presidida y estructurada alrededor de estos dos polos, patrón y sirviente” (Morales, “José Donoso: la mirada del testigo” 55)

4. Precisiones teóricas

- El sujeto, su constitución y el discurso.

Reflexionar sobre el sujeto implica un desafío complejo, puesto que ha sido pensado y concebido de diferentes maneras a lo largo del tiempo. En efecto, podemos dar con un sujeto propio de la metafísica,⁸ al cual se opondrá a la noción de sujeto propuesta por el postestructuralismo y que ha sido un marco para lo que se ha denominado la posmodernidad. Es esta última visión del sujeto la que adoptamos como parte de la hipótesis y marco teórico del proyecto de tesis.

Gianni Vattimo, en su texto *Más allá del sujeto*, identifica a Nietzsche como aquel pensador que marcará un cambio y giro en esta nueva reflexión sobre el sujeto. Para ello, G. Vattimo asume la perspectiva de la "ontología del declinar", logrando entonces "repensar la filosofía... a la luz de una concepción del ser que no se deje ya hipnotizar por sus caracteres "fuertes" (presencia desplegada, eternidad, evidencia, en una palabra: autoridad y dominio), que han sido siempre preferidos por la metafísica" (9)

Dado lo anterior, podemos decir a grandes rasgos que así como gran parte de la modernidad construyó un sujeto unitario, estable, centrado, configurado en torno a ejes fijos tales como la religión y algunas instituciones, soberano de sí mismo y de su exterior, basado en la razón, la reflexión postestructuralista, en cambio, ha dado a conocer un sujeto descentrado, ex-céntrico, desconfigurado, inestable, móvil, múltiple. Además, este sujeto es incapaz de dar cuenta de todos los ámbitos que lo constituyen, ya que su conocimiento sobre sí y lo demás se ha debilitado. Si nos preguntamos el punto de partida de esta reflexión, debemos remontarnos al siglo XIX con Nietzsche.

A este sujeto, que se nos escapa de los campos metafísicos, se le conoce sólo por sus apariencias, por sus máscaras. Nada hay tras ellas, sino tan sólo ambigüedad: "No existe una liberación más allá de las apariencias, en un pretendido dominio del ser auténtico; existe, en cambio, libertad como movilidad entre "apariencias", las cuales, no obstante, como enseña Nietzsche, ya no se llaman así: ahora que "el mundo verdadero se ha vuelto fábula", no existe ya ningún ser verdadero que las degrade a mentira y falsedad" (Vattimo 10-11)

En las condiciones de una modernidad tardía, se ha perdido ya el sentido del ideal de "un sujeto como autoconciencia conciliada, como yo apropiado" (20) Podemos existir sin ser ya sujetos según la concepción metafísica, sino más bien sujetos según los piensa la *ontología del declinar*, la cual no es más que una nueva concepción del ser: "Tal concepción del ser, viviente-declinante (es decir, mortal) es más adecuada, además, para captar el significado de la experiencia en un mundo que, como el nuestro, no ofrece ya (si nunca lo ha ofrecido) el contraste entre el aparecer y el ser, sino sólo el juego de las apariencias, entidades que no tienen ya nada de la sustancialidad de la metafísica tradicional..." (22) En este nuevo panorama, ya no hay estructuras fijas, garantizadas y esenciales, sino tan sólo acomodamientos.

Según Vattimo, es Nietzsche quien pone en el tapete un punto de tremenda importancia para repensar al sujeto: para el pensador alemán no existen cosas en sí, si no es en referencia a un horizonte de sentido. Lo mismo ocurre con el sujeto. Así, éste es

⁸ Desde la metafísica, el sujeto debería ser comprendido desde el Ser. En efecto, para Gianni Vattimo en *Más allá del sujeto*, la metafísica no es "historia del ser", sino "es la historia del ser" (47)

un algo producido: construcción cultural que no depende de esencias y naturalezas inmutables, sino que nos ofrece un devenir móvil, cambiante e inestable. Ya no hay un fundamento sólido que nos garantice la existencia de un sujeto estable y fijo. El sujeto es, entonces, sólo superficie, “una fábula, una ficción, un juego de palabras” (30) Nietzsche va más allá de la noción de sujeto, puesto que ésta pertenece a la metafísica. Más allá de la dialéctica y de sus correspondientes procesos de identificación, este nuevo ser es producción interpretativa: “...todo cuanto se da como ser es devenir, producción interpretativa” (37) Por lo tanto, este sujeto nietzschiano no se da en relación con el ser de la metafísica, de ahí que jamás llegue a ser un sujeto conciliado, “porque no hay ninguna posible coincidencia entre parecer y ser” (36) El *ontos* metafísico, el mundo verdadero, se ha vuelto fábula, relato. Es así como la hermenéutica del sujeto, su desenmascaramiento, no encontrará finalmente verdades, sino tan sólo producción de mentiras y relatos que configuran sólo por momentos fugaces al sujeto. Por lo tanto, ya no hay esencias, sino solo constitución de las cosas y, por ende, de los sujetos en los actos interpretativos.

Una primera conclusión que podemos extraer del texto de G. Vattimo consiste en que el autor, al reflexionar sobre Nietzsche y Heidegger, ofrece un sujeto a la luz de una historia otra del ser, diferente a la dada por la metafísica y que hasta el momento ha sido la única historia del ser. Para ello abandona nociones tales como estabilidad, fortaleza, lo fundante, etc, para rescatar movimientos de sacudida y de inestabilidad, porque una historia del ser debe considerar también el ocaso del ser.

A la luz de la reflexión de G. Vattimo, las novelas de Donoso cobran un nuevo sentido. Los personajes plasmados en el mundo donosiano ya no son sólo una manifestación grotesca de la realidad o un juego subversivo y carnavalesco, sino también la propuesta de un sujeto que ha optado por la máscara, la apariencia cambiante y la simulación, ya que no hay otra manera de dar con la identidad.

Así como el texto de G. Vattimo puede iluminarnos algo acerca de la reflexión del sujeto emprendida en el siglo XX, creo que Foucault es otro pensador de utilidad para responder a la pregunta por el sujeto. Repensando la noción de historia para desplazarla hacia la discontinuidad y dispersión, Foucault nos ofrece un sujeto cuya concepción también se remonta a Nietzsche: “Creo que en Nietzsche se encuentra un tipo de discurso en el que se hace el análisis histórico de la formación misma del sujeto, el análisis histórico del nacimiento de cierto tipo de saber, sin admitir jamás la preexistencia de un sujeto de conocimiento” (Foucault, “La verdad y las formas jurídicas” 102)

Dado lo anterior, para Foucault, el sujeto es también una construcción cultural e histórica: “El sujeto no es una sustancia. Es una forma, y esa forma no es siempre y en todas partes idéntica a sí misma..., lo que me interesa es precisamente la constitución histórica de esas formas diferentes del sujeto en relación con el juego de la verdad” (qtd. en Terán 30) Para dar con aquellas formas, Foucault emplea el método historiográfico denominado *genealogía*, a través de la cual enfrenta los discursos producidos a lo largo de la historia sin aludir entonces a un sujeto trascendente: “Si la genealogía plantea por su parte la cuestión del suelo que nos ha visto nacer, de la lengua que hablamos o de las leyes que nos gobiernan, es para resaltar los sistemas heterogéneos que, bajo la máscara de nuestro yo, nos prohíben toda identidad” (qtd. En Terán 30) Se trata además

de una nueva genealogía, ya que ésta no busca el ilusorio origen que nunca ha existido: “Allí donde el alma pretende unificarse, allí donde el Yo se inventa una identidad o una coherencia, el genealogista parte a la búsqueda del comienzo –de los comienzos innombrables que dejan esa sospecha de color, esta marca casi borrada que no sabría engañar a un ojo un poco histórico-, el análisis de la procedencia permite disociar al Yo y hace pulular, en los lugares y plazas de su síntesis vacía, mil sucesos perdidos hasta ahora” (Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia” 77)

Foucault nos ofrece entonces una nueva manera de hacer historia y con ella una nueva manera de comprender el sujeto. Trascendiendo una historia continua, va más allá del sujeto metafísico:

La historia continua, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto, la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta, la promesa de que el sujeto podrá un día –bajo la forma de la conciencia histórica- apropiarse nuevamente todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar su morada (Foucault, “Introducción de La arqueología del saber” 64)

Esta cita cobra un mayor sentido al situarla en la perspectiva desde la cual vislumbramos la obra de Donoso. Si concebimos su obra narrativa como una historia social, el autor la emprende no para fundar al sujeto de la metafísica, sino también para advertirnos de su vacuidad y de la mera simulación que lo explicita. De este modo, Donoso trascendería una historia continua, para despojar al sujeto de sus certidumbres.

Creo también que una manera de adentrarnos a la comprensión foucaultniana del sujeto consiste en detenernos en el cuerpo. En efecto, la historia marca y luego destruye el cuerpo en el cual el sujeto consumará su disociación: “El cuerpo: superficie de inscripciones de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca, y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad sustancial), volumen en perpetuo derrumbamiento” (Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia” 79) Por lo tanto, el cuerpo tampoco representa y significa ese apoyo fijo para dar cuenta de un sujeto unificado: “... el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesa... La historia “efectiva” se distingue de la de los historiadores en que no se apoya sobre ninguna constancia: nada en el hombre –ni tampoco su cuerpo- es lo suficientemente fijo para comprender a los otros hombres y reconocerse en ellos” (84) Esta mirada sobre el cuerpo también cobra sentido en la obra donosiana. Recordemos, por ejemplo, los procesos de extirpación e “imbunchamiento” experimentados por el Mudito en *El obscuro pájaro de la noche*. Su estado final nos habla de un cuerpo con todos sus orificios cerrados, pero también un cuerpo en el que han injertado trozos de otros cuerpos como el de la Peta Ponce. Esta plasmación corporal del personaje remite, por ende, a una concepción específica del sujeto. El cuerpo ya no es un santuario en el que reside una identidad capaz de ser definida por su unidad, sino más bien una disgregación que borra los límites que lo diferencian con otros cuerpos y otras identidades. Paradójicamente el cuerpo termina como un objeto cerrado al exterior.

En definitiva, Foucault apunta a “la constitución histórica de un sujeto de

conocimiento a través de un discurso tomado como un conjunto de estrategias que forman parte de las prácticas sociales” (Foucault, “La verdad y las formas jurídicas” 100) No se trata entonces de un mismo sujeto universal, sino más bien de particularidades históricas que dan con diferentes sujetos. El sujeto, por lo tanto, modifica su identidad a lo largo del tiempo y de los espacios. No es posible fundarlo en una naturaleza general e inmutable. Al respecto, es posible pensar la narrativa de Donoso como la constitución verbal de un sujeto en un periodo de la historia, pero también el cuestionamiento a construcciones de subjetividades gestadas a lo largo de la historia de Chile. De este modo, a través de la ficción, efectivamente estaría escribiendo una historia social otra de su país.

A modo de primera conclusión, podemos afirmar que a Foucault le interesa crear una historia de los modos a través de los cuales los seres humanos se transforman en sujetos. Para ello, emprenderá una nueva comprensión sobre nociones tales como conocimiento o saber y poder. En efecto, Foucault se detiene en las condiciones políticas y económicas entendidas como los medios a través de los cuales el sujeto de conocimiento se forma: “Sólo puede haber ciertos tipos de sujetos de conocimiento, órdenes de verdad, dominios de saber, a partir de condiciones políticas, que son como el suelo en que se forma el sujeto, los dominios de saber y las relaciones de saber” (112, 113) El sujeto entonces se forma en relación con un otro, relación de conocimiento caracterizada por el poder. Pareciera entonces que esta reflexión de Foucault toma cuerpo en los relatos de Donoso. En efecto, el sujeto, en tanto personaje, se construye ante el *otro*, en una relación de poder que arma la imagen del *otro* y de sí. Las maneras en que el patrón y el sirviente son contruidos nos remiten a una dimensión social de la formación de subjetividades. Ahora bien, así como Foucault da cuenta de la dimensión social del sujeto, la figura de J. Lacan nos es significativa para aproximarnos al campo psíquico de la constitución del sujeto.

Intentar definir al sujeto desde la teoría lacaniana es empresa difícil y tal vez imposible, puesto que éste carece de representación unificada: “Al sujeto nunca se le debe representar en ninguna parte” (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* 178) En efecto, el sujeto no es algo unívoco ni tampoco es la suma de una serie de características individuales. Sin embargo, una manera de comenzar a aproximarnos al sujeto lacaniano es advirtiendo cómo este pensador abandona y trasciende el humanismo: “... la palabra humanismo es una bolsa donde silenciosamente se pudren, amontonados unos sobres otros, los cadáveres de esos sucesivos brotes de un punto de vista revolucionario sobre el hombre” (312) En efecto, considero que Lacan ha abandonado una noción metafísica de sujeto, ya que se le ha tornado insuficiente. En este sentido, al igual que Vattimo y Foucault, nos hablará de un descentramiento de aquel sujeto ya no unificado: “el sujeto no es su inteligencia, no está sobre el mismo eje, es excéntrico” (19) El sujeto está descentrado con respecto al individuo. Por eso, Lacan nos dirá que el sujeto no es el individuo. El Yo, Ello y Superyo son nociones que nos señalan este descentramiento.

Otro punto importante para intentar comprender al sujeto de Lacan es la diferencia que él establece entre sujeto y yo. Se trata pues de la excentricidad del sujeto con respecto al yo. En efecto, el yo no define a todo sujeto. Si disponemos una mirada

general sobre el texto de Lacan, el yo aparece relacionado con la resistencia, la seguridad, el placer, el estancamiento, la experiencia, la conciencia. Al mismo tiempo, representa el obstáculo y filtro con respecto al discurso del inconsciente. El yo es la suma de las identificaciones del sujeto y, por ende, un espejismo, una construcción imaginaria. El yo es el que se forma en la relación narcisista con el otro, en la cual el yo es el otro y el otro es el yo. El sujeto, en cambio, es una categoría a priori, es el inconsciente, es decir, ese sujeto ignorado por el yo: "...inconsciente es ese sujeto ignorado por el yo, desconocido por el yo" (72)

El sujeto es el que habla: "En el inconsciente, excluido del sistema del yo, el sujeto habla" (95) Por lo tanto, se le vincula al lenguaje y a lo simbólico: "El sujeto se plantea como operativo, como humano, como yo, a partir del momento en que aparece el sistema simbólico" (84) Esta es la razón por la cual Lacan nos señala un sujeto que se cuenta o se narra sí mismo. Sin embargo, no debemos pensar que el sujeto, al ser operativo en lo simbólico, es unificado. Muy por el contrario, "el sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también su propia imagen especular" (88) Paradójicamente, su unicidad es parcialmente encontrada en la imagen del espejo, imagen que es el otro. Por eso, el sujeto es a veces lo otro. La pertinencia de Lacan en una lectura de la obra de Donoso no se limita tan sólo a advertir la descomposición del sujeto. También se insiste, tal como lo hizo Foucault desde otro enfoque, en las vinculaciones del sujeto y lo otro en la construcción de identidad. Además, la noción de imagen forjada por Lacan es explicativa a nuestro objeto de estudio. En efecto, para el psicoanalista la noción de imagen no se puede desligar de la conciencia: "la conciencia es algo que se produce cada vez que tenemos una superficie tal que puede producir lo que llamamos una imagen. Es una definición materialista" (81) Ahora bien, la imagen es la evocación de su unidad ideal jamás alcanzada en la percepción del otro. Por eso, Lacan afirma que todos los objetos ante los cuales el yo se enfrenta tienen un carácter egomórfico. Por otro lado, si el corpus bibliográfico de esta de investigación alude a imágenes de monstruos y caníbales es porque justamente aquellas nos hablan y remiten al yo que intenta una recomposición de sí. Estudiar la imagen de lo otro equivale entonces a estudiar los procesos mediante los cuales no sólo lo otro es constituido, sino también el sujeto mismo.

Un aspecto importante a la hora de identificar al sujeto esbozado por un Lacan que lee a Freud es el del deseo. Se trata de un sujeto faltante, caracterizado por la falta. De ahí que el deseo guarde relación con la desconfiguración del sujeto: "El sujeto no puede desear sin disolverse él mismo, y sin ver cómo a causa de esto el objeto se le escapa en una serie de desplazamientos infinitos" (266-7) En efecto, el objeto deseado siempre se le escapará porque nunca será más que significativo. El significado es una ilusión que nunca aprehenderemos.

Para concluir, Lacan nos propone un sujeto escindido, disociado de su yo, o sea, un sujeto no conciliado: "... se trata de recordar que entre el sujeto del inconsciente y la organización del yo no sólo hay disimetría absoluta: hay diferencia radical" (96) Ahora bien, este sujeto descentrado del yo, es un sujeto del deseo y sus procesos de identificación tendrán que ver con las relaciones con lo otro. Por último, cuando hablamos de sujeto, hablamos de inconsciente que habla, aquella dimensión no conocida por el yo.

Es entonces un sujeto dividido entre sí y el yo, un sujeto que no se conoce del todo, un sujeto que va más allá de los límites trazados por la conciencia y la razón. Se trata entonces de un sujeto fragmentado que busca su totalidad nostálgicamente, husmeando así un origen que tal vez jamás existió: "... el sujeto siempre tiene que reconstituir el objeto, busca reencontrar su totalidad a partir de quien sabe qué unidad perdida en el origen" (208) En definitiva, Lacan propone un sujeto roto en su deseo desde su nacimiento. Se trata de una rotura que jamás podrá ser subsanada. Este hecho se nos explicita en la narrativa de Donoso, sobre todo, en *El obsceno pájaro de la noche*, donde el Mudito reniega de su deseo, acto a través del cual alcanza su aniquilación. En efecto, cuando el deseo se aquieta, el sujeto está muerto. El deseo también desempeña una función en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, ya que el desplazamiento constante de éste, llevará al personaje principal al enfrentamiento sucesivo de diferentes objetos. Su saturación del juego, por otra parte, la conduce a una misteriosa desaparición.

Finalmente, con Lacan, también es posible referirnos a cierta anulación del sujeto tras ser sometido a un proceso que lo transforma en monstruo. Precisamente, esta anulación monstruosa es producto de una serie de identificaciones del yo, ante las cuales el sujeto se disuelve, porque no resiste:

¿Qué sucede cuando vemos al sujeto sustituido por el sujeto policéfalo, la multitud que mencioné la vez pasada, una multitud en el sentido freudiano, formada por la pluralidad imaginaria del sujeto, por el despliegue, la expansión de las diferentes identificaciones del ego? Primeramente se nos presenta como abolición, como una destrucción del sujeto en cuanto tal. El sujeto transformado en esa imagen policéfala parece tener algo de acéfalo. Si existe una imagen que podría representarnos la noción freudiana del inconsciente ella es, sin duda, la de un sujeto acéfalo, un sujeto que ya no tiene ego, que desborda el ego, que está descentrado con relación al ego, que no es el ego (254)

Aquella imagen de muchas cabezas o de ninguna me lleva a recordar los monstruos de *El obsceno pájaro de la noche* y también el motivo del imbunche, en la medida que éste tiene la cabeza torcida y vuelta hacia atrás. En suma, deformaciones de los cuerpos que expresan metafóricamente el inconsciente, ámbito de nuestra estructura psíquica con el que el psicoanálisis ha optado para dar cuenta del sujeto.

Si el objeto de estudio del proyecto de investigación alude a las relaciones entre lenguaje y procesos de (des)constitución del sujeto, una precisión de la noción de discurso se vuelve estrictamente imprescindible. Al respecto, es preciso recordar los aportes de Benveniste, por un lado, y los de H. Gooloshian y H. Anderson, por otro. En efecto, el sujeto se constituye en el lenguaje del cual se apropia para narrar historias que determinan su propia identidad y la de los otros.

Lacan, por su parte, concibe al sujeto como el inconsciente que se narra a sí mismo: "¿dónde se cuenta a sí mismo el individuo en función subjetiva, sino en el inconsciente?" (91) El sujeto se manifiesta en la medida que se cuenta sí mismo, sujeto que es inconsciente. No hay sujeto sin que se presente esta auto-narración. Esta narración sobre sí hecha de lenguaje nos sitúa en el terreno del símbolo. Símbolo, lenguaje y sujeto suponen una red en la cual se tornan necesarios cada uno de los elementos para su

existencia: “La parte esencial de la experiencia humana, aquella que es, hablando con propiedad, experiencia del sujeto, aquella que hace que el sujeto exista, se sitúa a nivel del surgimiento del símbolo” (328) El sujeto es entonces lenguaje, el mensaje; el sujeto es el discurso: “... desde antes de su nacimiento el sujeto está ya situado, no solamente como emisor sino como átomo del discurso concreto” (419) De este modo, no es posible comprender la noción de sujeto ofrecida por el psicoanálisis lacaniano sin rescatar la importancia del discurso, en el cual símbolo y lenguaje son los materiales de construcción del sujeto-discurso: “El sujeto está en la línea de danza de ese discurso, él mismo es, si quieren, un mensaje” (419)

Con Foucault, el lenguaje aparece como el mecanismo constituyente de la realidad, para terminar aceptando que el lenguaje es la realidad. Gracias a los aportes de Saussure, según el cual la relación entre significante y significado es arbitraria, le es posible afirmar que el lenguaje “no expresa una realidad ya acabada y anterior al mismo lenguaje. Lejos de ello, lenguaje y pensamiento son dos entidades fusionadas e indiscernibles, y si no existen por un lado “las palabras” y por otro “las cosas”, entonces el lenguaje es *constituyente* de lo real” (Terán 9) Foucault considera metodológicamente al discurso como un “acontecimiento irreductible” para luego reconstituir otras unidades ya que el autor ha puesto entre paréntesis un conjunto de categorías continuistas. Este ejercicio de reconstitución alude a “las reglas o condiciones de posibilidad de existencia de los enunciados” (15) El enunciado, objeto de atención y reflexión por parte del autor, será definido como “átomo de discurso”. De este modo, el enunciado “es una función que posibilita la constitución de un campo referencial de objetos e instauro un tipo determinado de sujeto” (15) Además, posee la capacidad de la “interpelación” althusseriana de *constituir* sujetos. Estos últimos no remiten pues a una sustancia, y sí a una *posición* que puede ser ocupada por individuos diferentes. Por último, Foucault ha planteado el principio de exterioridad. El discurso, “conjunto de secuencias de signos en tanto éstos son precisamente enunciados y en cuanto están sometidos a reglas o sistemas de formación semejantes” (16), supone relaciones con acontecimientos extradiscursivos que le fijan límites. En efecto, éstos conforman el conjunto de condiciones de posibilidad e imposibilidad para la producción discursiva.⁹

Recogiendo estas concepciones del discurso, se vislumbra la pertinencia de todo cuerpo verbal para afrontar al sujeto en cuanto objeto de estudio. Si en definitiva el sujeto es lenguaje, la novela no es más que el forjamiento de subjetividades encarnadas en los personajes, pero también en ella misma. En este sentido, la obra de Donoso no es sólo la representación de subjetividades entendidas a partir del postestructuralismo, sino que

⁹ Para una mayor especificación del término discurso, propongo dos definiciones dadas por Grínor Rojo en Diez tesis sobre la crítica. La primera es en relación con el texto, de manera tal que ocuparemos el término discurso “para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto... Se subentiende, a partir de este doble distinguo, que un texto puede (y suele) alojar en su interior a más de un discurso y que esos discursos no tienen que vivir en paz entre ellos” (23) La segunda definición vincula al discurso con el poder y la ideología: “Todo discurso es la representación semiótica de una ideología, entendida ésta a la manera althusseriana, como la experiencia misma, como lo vivido”... tampoco resulta improbable y no tendría que producir en nosotros ningún rechazo fulminante el que, como predica Foucault, a la experiencia (o sea a la ideología) nosotros no podamos vivirla si no es en la efectividad de sus discursos” (99)

también es ella misma una subjetividad.

· El poder y lo otro.

Siguiendo el pensamiento de Foucault, el principio de exterioridad del discurso liga a éste con el tema del poder, ya que de ese modo se expone y somete a una serie de medidas de represión.

¿Qué es entonces el poder para Foucault? A grandes rasgos, es posible afirmar que el poder es relación de fuerzas. Según G. Deleuze en *Foucault*, el poder es una acción “sobre otra acción” (qtd. en Terán 28) que no implica necesariamente una localización central como lo es, por ejemplo, el Estado o la rectoría de alguna institución, puesto que el poder señala más bien la manera con la que se le ejerce y no necesariamente la figura que lo detenta. El poder conlleva relaciones de desigualdad que implican incluso pequeñísimos enfrentamientos. Por último, el poder produce saber y sujetos que, paradójicamente, pueden resistir debido a su libertad. En el caso de la obra de Donoso, no es posible pensar la constitución del sujeto fuera de relaciones de poder básicamente establecidas por el patrón y el sirviente. La acción de poder es la que instaura a determinados personajes.

Para terminar este desarrollo general del concepto de sujeto, es necesario aludir a la presencia del otro. Es con el otro, como un individuo deviene en sujeto. Es con el otro como el lenguaje se plasma en discurso, poder y, por ende, sujeto. Se trata del “tú” al cual alude Benveniste, ese individuo al cual se le dirige la alocución. No obstante, la postura de este tú-otro es tránsfuga. Muchas son las posiciones que lo definen, puesto que el otro puede incluso hallarse al interior del sujeto mismo: “Uno puede descubrir a lo otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí” (Todorov 13) En algunas novelas de José Donoso, los difusos límites entre el yo y el otro no sólo afianzan al sujeto como producción relacional, sino también pueden hacer ver cuánto hay del otro en el sujeto que lo observa y define. En otras palabras, el cómo se define y se mira al otro habla también de cómo es aquel que mira y define. En efecto, en *El obscuro pájaro de la noche*, las identidades aristocráticas y bellas de Inés y Jerónimo irán desdibujándose para dar lugar también a lo monstruoso y al horror, datos con lo cual se definió en primera instancia al oscuro mundo de la servidumbre. En *Casa de campo*, la antropofagia también será un rasgo que caracteriza el lenguaje mimético de los Ventura, tanto adultos como niños, rasgo justamente utilizado para definir a los nativos y así legitimar su explotación.

Para Lacan, la presencia del otro determinará la alienación del sujeto tras las identificaciones del yo: “... la realidad, por así decirlo, de cada humano está en el ser del otro. A fin de cuentas, hay alienación recíproca” (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* 115) Para el psicoanalista, la estructuración del yo (con respecto al cual el sujeto estará dislocado) se da gracias a una relación con lo otro: “Para que haya relación con el objeto es preciso que ya exista relación narcisista del yo con el otro... Se trata de saber cuáles son los órganos que entran en juego en la relación narcisista, imaginaria con el otro, donde se forma el yo. La

estructuración imaginaria del yo se efectúa alrededor de la imagen especular del cuerpo propio, de la imagen del otro” (147) Lo anterior genera interrogantes de interés al situar tales nociones en los relatos donosianos. En efecto, el monstruo y el caníbal pueden ser concebidos como la imagen especular del yo, que en el caso de la novela, puede estar representado en el personaje que detenta el poder. El monstruo y el caníbal es la imagen en el otro que refleja la perdida e inalcanzable unidad del sujeto. De este modo, las producciones de nuevos sujetos como actos de poder recomponen la unidad fantasmal de quienes las emprenden.

Por último, esta presencia del otro, que permite la existencia del sujeto, estará marcada por el poder. En efecto, entre el sujeto y el otro (incluso en la mirada psicoanalítica) se establece una relación de poder. El sujeto impedirá, en muchos casos, una autodefinición por parte del otro, en otras palabras, mantendrá al otro-sujeto como otro-objeto. Creo que E. Said en su libro *Orientalismo* nos ofrece un buen ejemplo de cómo un sujeto político construye la imagen de otro para legitimar una situación política y cultural de dominación: “La creación de una identidad... implica establecer antagonistas y “otros” cuya realidad esté siempre sujeta a una interpretación y a una reinterpretación permanentes de sus diferencias con “nosotros”. Toda época y toda sociedad recrea sus “otros” (Said 436) *Casa de campo* acusa la situación planteada por E. Said: la construcción de un otro con la finalidad de instaurar una dominación social y económica. Por lo tanto, la construcción del sujeto es cuestión política, estableciéndose así, al interior de nuestro objeto de estudio, relaciones entre estética y política. Si bien esta novela trabaja de manera más explícita el tema del poder y la dominación entre etnias, las otras dos novelas de Donoso incluidas en el corpus de estudio también instauran el poder como acción constitutiva de identidad, es decir, la creación de un sujeto potencialmente dominable.

II El obsceno pájaro de la noche

1. América monstruosa y la novela monstruosa de José Donoso

Si nos detenemos en el nombre de este capítulo, podemos pensar que se supone una relación entre América y la novela donosiana a través de un rasgo en común: el carácter monstruoso que a ambas las define. Aunque esa sea la hipótesis de esta reflexión, quiero establecer una primera relación implícita entre América y la novela como género literario, una relación que no está señalada en el título en cuestión. Es así como podríamos afirmar hipotéticamente que tanto América como la novela se configuran en tanto ficción, es decir, invenciones que desde ellas algo se quiere decir, construir, imponer o liberar. Si América es entonces una invención cultural, el continente encuentra una relación fraternal con la novela, otra invención, un constructo lingüístico que plasmará acciones efectuadas por personajes en tiempos y espacios. Las relaciones entre ambas construcciones imaginativas convidan a las más diversas conjeturas para ser descubiertas, develadas, desvestidas. En efecto, por qué no pensar que la novela refleja en una invención la invención del continente que la gesta o donde es gestada. Estaríamos entonces ante un juego de reflejos especulares que finalmente no remiten a ni un sólo objeto primario y verdadero. Especulaciones de ficciones, reflejos de ficciones sobre espejos también

ficticios.

Si América es una invención y por ende, tal vez un relato cuya plasmación va más allá de la materialidad del lenguaje, yo sostengo que ha sido inventada como un monstruo; América como tierra de monstruos, América como el lugar habitado por monstruos. No se trata de ver a los americanos como una anomalía fisiológica con respecto al resto del universo, o sea, como una desviación de aquella forma supuestamente “universal” y, por ende, “normal”, sino más bien como el resultado de miradas entre sujetos, individuales y colectivos, miradas que finalmente terminan por construir aquello que se quiere ver para conveniencia del ojo perceptor y simultáneamente creativo. En este sentido, creo que las imágenes de una América monstruosa se reparten a lo largo de nuestras historias, pero se remontan en primera instancia a las miradas europeas de la conquista y colonia que vieron e imaginaron o imaginaron y luego vieron a los habitantes del Nuevo Mundo caracterizados con rasgos deformes, es decir, formas que se desviaban supuestamente de las propias. Durante la conquista y la colonia, el europeo se enfrentó ante un mundo otro, un mundo desconocido y para descubrirlo no encontró otro camino que el de imaginarlo creativamente. En efecto, según Jocelyn-Holt, la imaginación y la ilusión son las características de la mirada del sujeto hacia lo otro: “A partir del momento en que América se piensa en términos alegóricos, necesariamente deviene en fantasía, y esto ocurre desde un comienzo” (200)¹⁰

El hecho de saber la existencia de entes extraños llevó al europeo a preguntarse quién y cómo eran los aborígenes. Para ello, reutilizó una serie de mitos ya existentes que, en parte, ayudaron a conformarlos y construirles una identidad: “¿Quiénes eran estos hombres con que se encontraban en el Nuevo Mundo? He aquí la cuestión que se planteó Europa cuando supo de su existencia” (Rojas Mix 7)

Las primeras configuraciones del habitante americano como monstruo no son azarosas. La noción de frontera guarda una estrecha vinculación con este fenómeno. En efecto, América corresponde a un paraje perdido ubicado en los extramuros del mundo europeo. Más allá de la frontera, yace lo desconocido y lo desconocido corresponde a un signo vacío que puede ser repletado y saturado con todo aquello que la imaginación permita para establecer una distancia y diferencia entre quienes habitan más acá y más allá de la frontera. O sea, no hay límites para dar forma y significado a lo desconocido. Transformar lo desconocido, lo que está fuera de la frontera, en una realidad familiar implica construirla de modo tal que pueda ser poseída: “Según este fabuloso modo de pensar, imaginar mundos desconocidos constituye una manera de posesionarse, hacerse de ellos a lo menos en sueños” (Jocelyn-Holt 167)

El historiador Alfredo Jocelyn-Holt plantea algunas precisiones y diferencias entre ilusión y fantasía:

“Podríamos introducir muchas otras acepciones, el punto es que las fantasías tienen relación con la imaginación, es más, con “una fuerza que combina libremente las representaciones”, mientras que la ilusión consistiría en una

¹⁰ Alfredo Jocelyn-Holt se refiere a la representación pictórica de América de Tiépolo, la cual es definida como alegoría. Ver “Fantasía e ilusión: La imagen del “Nuevo Mundo.” Historia General de Chile. 1. Retorno de los dioses. Argentina: Planeta, 2000.

apariencia errónea que persiste a pesar de ser reconocida. Las ilusiones serían creencias falsas, apariencias engañosas, mientras que las fantasías serían fruto de la imaginación, el grado superior de la imaginación, ocasionalmente extravagantes, pero –y he aquí lo fundamental-, que se puedan creer, o bien, se producen en vigilia o en sueño. Si las ilusiones uno las padece, las fantasías uno las produce, las busca, se pueden crear a sabiendas de lo que se está haciendo (208-209)

A partir de lo anterior, América puede ser descrita como los resultados de un ejercicio iluso, pero también como el montaje y despliegue del fantasear. Cabe destacar, de igual forma, que su carácter fantástico la rige antes y después del descubrimiento europeo. En otras palabras, los europeos ya habían dado rienda suelta a su imaginación con respecto a la tierra perdida y cuando se llega a ella, la invención tampoco finalizará. El descubrimiento, por lo tanto, para el historiador citado, es igual a invención. El descubrir no sería otra cosa que un ejercicio más de construcción de sujetos tanto “de acá como de allá”, un sujeto estratégicamente inventado e instituido para establecer relaciones de poder. De este modo, la invención se institucionaliza y se establece legítimamente como verdad.

Según la cosmogonía medieval, en los confines del mundo, se encontraban personajes tan aterradores o extraños como el mismo diablo o las sirenas. Eran encuentros orgiásticos y siniestros en un espacio donde todo orden era desarticulado y aniquilado. La cosmografía era, por su parte, el resultado de una geografía maravillosa hecha por navegantes cristianos, reales o imaginarios, y viajes soñados o que, por el contrario, implicaron un traslado por aguas y tierras tan solo sospechadas por el delirio. América, una vez descubierta por el hombre europeo, ocupará el lugar que según el mapa medieval correspondía al confín del mundo. De este modo, el nuevo continente será el recipiente donde arriben todas aquellas leyendas, mitos, fantasías y delirios que dan cuenta de lo ajeno al sujeto que descubre, mira, imagina y define. La mirada, por lo tanto, será también un ejercicio de la imaginación, una recreación deliberada pero también calculada del objeto ante el cual el ojo se enfrenta.

Los confines del mundo pueden ser leídos como un crono topo, puesto que para el hombre medieval el confín del mundo equivalía también al final de los tiempos en un sentido apocalíptico. De ahí que sea un lugar reinado por el Anticristo: “Una simbología que asocia los confines del mundo, no sólo con lo fantástico, sino con el Mal y el Apocalipsis. El fin del mundo geográfico se confunde con el fin del mundo, fin de los tiempos” (Rojas Mix 13)

Si bien América dará lugar a figuras con semas positivos tales como el buen salvaje cuyo hábitat es una copia del paraíso edénico, será la imagen monstruosa y aterradora, una imagen que amenaza el orden y que por lo tanto presenta la diferencia, la que haremos prevalecer durante en esta reflexión. En definitiva, América como la monstruosa, imagen que ya puede apreciarse visualmente con el dibujo del holandés Théodore De Bry (1528 – 1598)

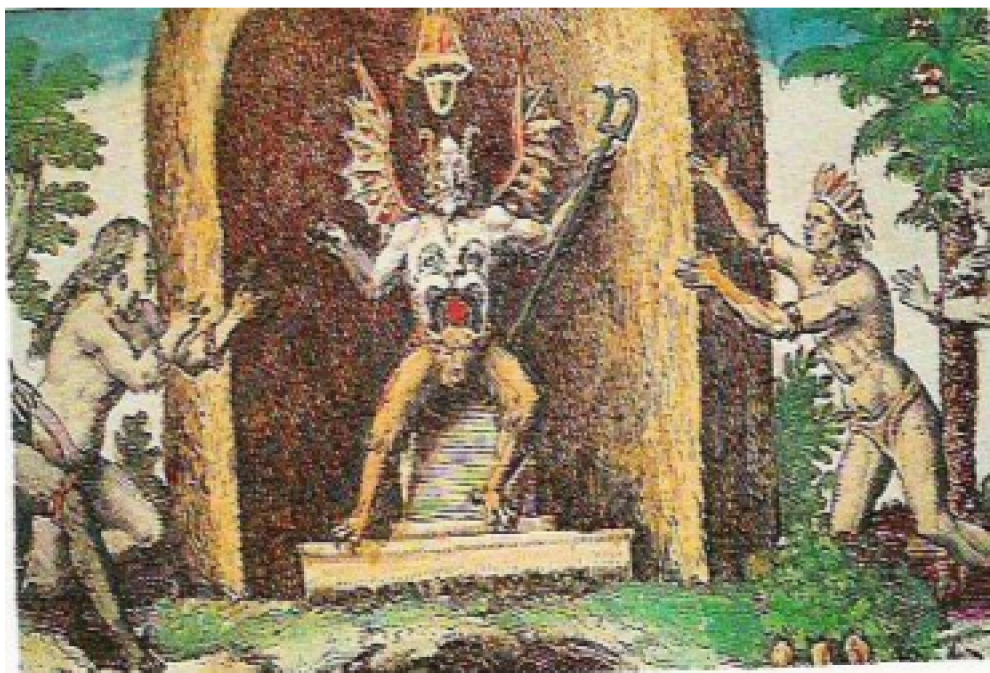


Figura 1: Portadillade America pars Quarta (1592) ¹¹ de De Bry, realizada a partir de un texto de Jerónimo Benzoni *Novae Novi Orbis Historiae* (Venecia, 1565), en el que se refiere, por ejemplo, al primer viaje de Cristóbal Colón en 1492. Benzoni viajó a América desde Sanlúcar de Barrameda, España, en 1541 (qtd. en Rojas Mix 68)

Lo desconocido se concibe como una bestia. América, el continente que se creía perdido, se vio como un mundo al revés, un otro mundo, un mundo creado a partir de analogías infernales. Europa, por lo tanto, corresponde al mundo de acá, y América, la invertida, al mundo de allá. Lo anterior nos remite a la teoría de las antípodas, modo de pensar herético que condicionó la construcción de identidades gestada en los encuentros y desencuentros ente los conquistadores europeos y las etnias aborígenes. Cabe destacar que la manera en que América fue inventada durante la conquista no es inédita en la historia del pensamiento y de la creatividad europea: “las monstruosidades humanas eran normales en las regiones remotas del mundo, y entre ellas había tribus que tenían sus pies de ocho dedos dirigidos hacia atrás, hombres con cabeza de perros y garras en vez de dedos que ladraban al hablar, hombres que sólo tenían una pierna, pero con un pie tan grande que lo utilizaban como si fuera una sombrilla para, de esta forma, protegerse del calor del sol” (Jocelyn-Holt 171) Se trata pues de una América hecha desde las fantasías, ilusiones y deseos que guardan relación con lo monstruoso y que ya habitaba el imaginario europeo. Por lo tanto, los rasgos de deformidad, oculta o descubiertamente, explícita o implícita, consciente o inconscientemente, forman parte también de la mirada del conquistador europeo. Podríamos advertir incluso una identidad europea a partir de cómo el viejo continente construyó al nuevo.

Son muchas las fuentes desde las cuales podemos extraer información acerca de lo

¹¹ *Americae de Théodore De Bry* forma parte de la serie de *Grandes Viajes* del autor. Es una narración secuencial, seriada. Tiene 13 tomos y fue publicada en su totalidad póstumamente por los hijos del grabador (http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryiv01.htm)

americano monstruoso a la luz de los ojos europeos. Una de ellas son las crónicas de la conquista, los relatos de viajes y el material con el cual se representó plásticamente el Nuevo Mundo, fuente que en parte utilizará esta reflexión.

Existe un grabado en madera que ilustró el *Tercer viaje* de Américo Vesputio ¹². Esta xilografía ya nos indica cómo los aborígenes fueron configurados mediante la ficción. En efecto, los hombres de América tienen la piel casi roja, comen carne humana y viven sin reglas. El grabado tiene a sus pies un texto que debió cumplir la función de descripción, pero que hoy se presenta más bien como una fábula:

Tanto los hombres como las mujeres andan desnudos, poseen un cuerpo bien proporcionado y tienen una piel casi de color rojo. Tienen perforadas las mejillas y los labios, la nariz y las orejas y adornan estas incisiones con piedras azules, pedazos de vidrio, mármol y alabastro muy finos y hermosos. Esta costumbre es propia, sin embargo, sólo de los hombres. No existe entre ellos ningún tipo de propiedad privada, sino que todas las cosas pertenecen a la comunidad. Viven todos juntos, sin rey o jefe de ninguna especie y cada uno es su propio señor. Toman como esposa la primera que encuentran y actúan en todo sin atenerse a ley alguna. Luchan entre ellos sin arte ni regla, se devoran unos a otros, incluyendo muertos, pues la carne humana es una de las formas habituales de alimentación. Acostumbran a salar carne humana y a colgarla de las casas con el objeto de que se seque. Alcanzan la edad de ciento cincuenta años y rara vez se enferman (qtd. en Rojas Mix 6)

¹² Recordamos que la obra escrita de Américo Vesputio (1482 – 1512) se conoce con el nombre de Nuevo Mundo y corresponde principalmente a cartas del navegante destinadas a Lorenzo Pedro de Médicis. Ver Carta de Américo Vesputio de las islas nuevamente descubiertas en cuatro de sus viajes. México: Imprenta Universitaria, 1941. También es posible consultar El nuevo mundo: cartas relativas a sus viajes y descubrimientos. Roberto Levillier, estudio preliminar. Buenos Aires: Nova, 1951.



Figura 2: Ilustración de 1505 para el relato *Tercer Viaje de Américo Vespucio* (qtd. en Rojas Mix, 7)

A partir de la información que aparece junto al grabado, podemos suponer las generalizaciones y visiones personales con las que se describió al aborigen. El lenguaje que pretende la descripción está marcado retóricamente por la exageración. De este modo, según el escrito, el color oscuro del aborigen se transforma en un casi rojo, la anarquía se absolutiza así como también las prácticas antropófagas. Los muy posteriores estudios etnográficos irán contradiciendo estas primeras percepciones. En efecto, hoy sabemos, por ejemplo, que no todas las etnias precolombinas vivían sin una autoridad política y religiosa.

Llama la atención la diversidad de imágenes con las que se definió la identidad del aborigen. En efecto, al haber revisado la fuente citada nos encontramos con distintas versiones del indígena: pieles rojas, comunidades acéfalas, cándidos y caníbales.

Este último rasgo mencionado fortalece el carácter monstruoso del habitante americano, ya que la antropofagia del primitivo lo alejaría de la naturaleza del europeo, marcando así una diferencia más. Una proyección geográfica de comienzos del siglo XV, atribuida a Hans Holbein el Joven, muestra en su borde inferior escenas caníbales. De este modo, el mapa mundi indica en las cercanías del continente americano la existencia de tales prácticas.

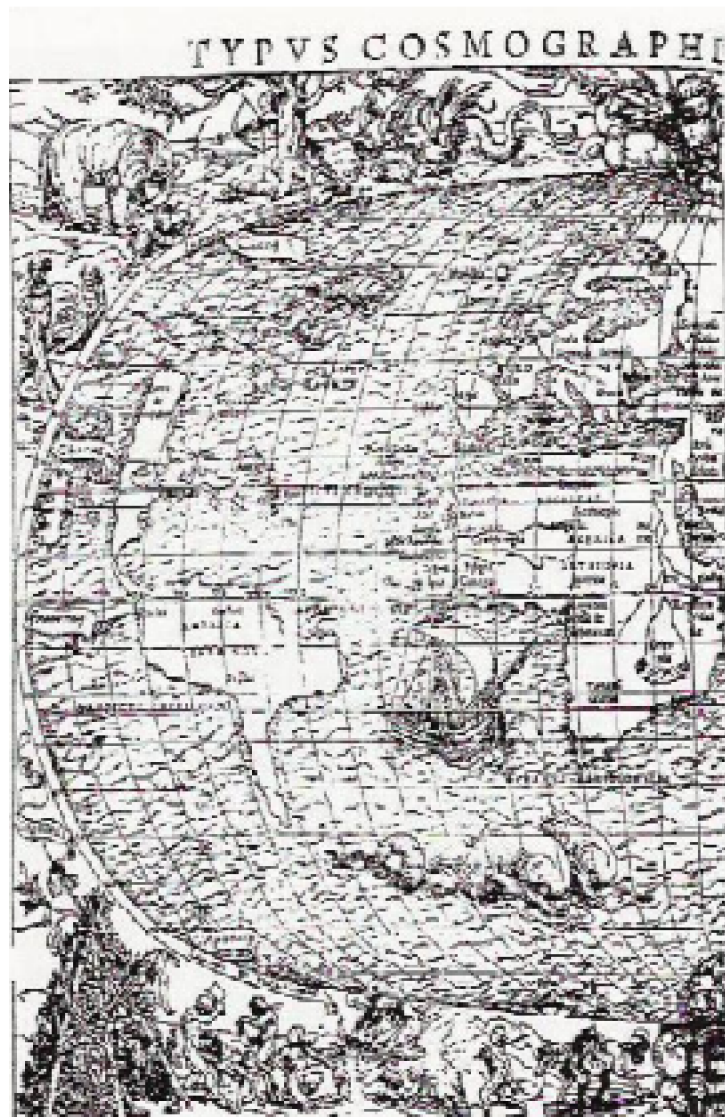


Figura 3: Carta atribuida a Hans Holbein el Joven, editada por Johannes Hergeven en 1532 (qtd. en Rojas Mix 44)

¿Qué hace al habitante de América un monstruo? ¿Cómo se manifiesta la monstruosidad del *otro*? Muchas son las imágenes tanto verbales como plásticas que las historias han formulado y luego recopilado. Sin embargo, es preciso reconocer que muchos de los rasgos atribuidos por el europeo al habitante americano ya están en su imaginario. Un ejemplo clarificador está dado por la reinstalación del mito de las amazonas en el nuevo continente. La Europa etnocéntrica dio lugar a la imagen de una nueva tierra con las explicaciones míticas y leyendas que ya poseía y que le habían servido para dar cuenta de lo desconocido. Las amazonas son descritas como un grupo de mujeres guerreras cuyas comunidades excluyen a los hombres. Sólo una vez al año establecían contactos con el sexo opuesto y ello sólo para dar lugar a la reproducción, tras la cual conservaban sólo a las niñas. La leyenda cuenta que se cortaban el seno izquierdo para lograr una mayor facilidad en el uso del arco y potenciar así su capacidad bélica¹³. No obstante, según Yves Bonnefoy¹⁴, este dato sólo se explica por el nombre.

En efecto, para los griegos, el término “a-mazon” significaba “sin seno” (qtd. en Rojas Mix 71) Por lo tanto, no existe una constancia de aquellas mujeres que cercenaron parte de sus cuerpos, órgano que, por lo demás, participa en las simbolizaciones de la maternidad. De este modo, las amazonas deben ser comprendidas dentro del ámbito mítico y legendario. Ya Colón en su *Diario* advierte acerca de estas comunidades conformadas exclusivamente por mujeres. Algunas imágenes dan cuenta de una figura andrógena de la amazona, dato que posiblemente se desprendió por el carácter belicoso que las definía.

¹³ Según Pierre Grimal, “las amazonas son un pueblo de mujeres que desciende del dios de la guerra Ares y de la ninfa Harmonía. Su reino se ubica al norte, ora en las laderas del Cáucaso, ora en Tracia, ora en la Escitia meridional (en las llanuras de la margen izquierda del Danubio) Se gobiernan por sí mismas, sin intervención de ningún hombre, y a su cabeza tienen una reina. Sólo toleran la presencia de hombres a título de criados, para los trabajos serviles. Según algunos, mutilaban a sus hijos varones al nacer, volviéndolos ciegos y cojos.; según otros, los mataban, y, en determinadas épocas, se unían con extranjeros para perpetuar la raza, guardando solamente los hijos de sexo femenino. A estas niñas, les cortaban un seno para que no les estorbases en la práctica del arco o el manejo de la lanza, costumbre que explicaba su nombre” (24) Ver Diccionario de Mitología Griega y Romana. España: Piados, 1984.

¹⁴ Ver Ives Bonnefoy. Diccionario de las mitologías. Vol. II (Grecia). Barcelona: Destino, 1991



Figura 4: Una amazona según Sigmund Heldt. 1560-1580. Lipperheideschen kostümbibliothek. Berlín (qtd. en Rojas Mix 73)

Si bien no es posible hablar de un sujeto monstruoso al detenernos en la leyenda de las Amazonas, sí podemos sacar nuestras primeras conclusiones. Los europeos conciben lo nuevo desde lo propio, en este caso, desde sus mitos. En segundo lugar, América será un caldo de cultivo para dar lugar a derivaciones de identidades de género¹⁵. En efecto, la imagen de las Amazonas que observamos fusiona sintéticamente, en una sola figura, rasgos que la cultura ha atribuido por separado a lo masculino y a lo femenino. En este caso, nos encontramos con un sujeto que permite en sí una compatibilidad de identidades opuestas según la cosmovisión europea. La copresencia de lo masculino y lo femenino en un solo cuerpo se gesta entonces como una “degeneración” con respecto a las maneras con las cuales la cultura occidental había dispuesto las construcciones de la diferencia sexual sobre los cuerpos, ya fueran machos o hembras. La bestia hermafrodita

¹⁵ Entiéndase en este contexto por género la “construcción cultural de la diferencia sexual”. Ver Marta Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1996.

es un claro ejemplo de este fenómeno. Según la reproducción de Ulises Aldrovandi (1522 – 1605), se trataría de un gigante hermafrodita aparecido en las playas de Brasil, de ahí que se la haya denominado como “la maravilla del mar”.



Figura 5: La maravilla del mar, según Aldrovandi en Monstruorum Historia um paralipomenis Historiae Omnium Animalium, Bonn, 1642. (qtd. en Rojas Mix 103)

Según lo apreciado en la imagen, la forma del tórax y las patas corresponden más bien a partes de un animal. En cambio, los brazos, cabeza, senos y sexo remiten claramente a la figura humana. Estos rasgos humanos sufren de un proceso de monstruosidad sólo al ser dislocados y combinados con otros elementos impropios de la figura del hombre. El carácter hermafrodita de la bestia ayuda entonces a desidentificar al aborigen con el sujeto europeo, instalando una distancia entre sí. Dado lo anterior, la imaginación del conquistador encuentra un límite. Se crea un nuevo sujeto otro a partir de lo propio y conocido. El resultado final nos permite reconocer lo propio fragmentariamente. ¿Es en realidad este monstruo un cuerpo absolutamente inédito? ¿Corresponde a una construcción creada desde la nada? La mirada etnocéntrica en este sentido limita la imaginación, puesto que ésta actúa a partir de lo que el sujeto inventor ya

posee. Este fenómeno es explicado por Todorov en su obra *La conquista de América. El problema del otro* de manera iluminadora en la figura de Colón. Según el historiador, el navegante interpreta las nuevas tierras descubiertas egocéntricamente. En efecto, Colón no descubre, sino que encuentra lo que sabía por el Libro de las Profecías y sus propios conocimientos y prejuicios: "... la estrategia finalista se vuelve primordial en su sistema de interpretación: ésta ya no consiste en buscar la verdad, sino en encontrar confirmaciones para una verdad conocida de antemano (o, como se dice, en tomar sus deseos por realidades)" (28) Este modo de interpretación determinará el contacto con la alteridad y los procesos de su construcción: "... las figuras elementales de la experiencia de la alteridad descansan... en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno" (50)

Retomando el tema de la construcción de lo femenino, creo que es interesante precisar una mirada dispuesta desde la perspectiva de género en tanto construcción de la diferencia sexual, según Marta Lamas y otras teóricas feministas, porque la mirada del sujeto europeo no se detendrá a la hora de construir una imagen de la mujer aborígen. Un grabado de Theodor de Bry en *America Pars Sexta* representa una laguna en la cual se bañan mujeres. A ellas, acuden los conquistadores quienes, al parecer, se dejan paradójicamente "conquistar". Las mujeres en este caso no presentan ninguna deformidad de acuerdo a la normalidad europea. Por el contrario, más bien parecen europeas que indígenas, dado sus largos y abundantes cabellos rubios. Nada más lejos de la imagen de la amazona y de la mujer peluda o mujer mono que los cronistas representarán con tanto ahínco como uno de los tantísimos y extrañísimos habitantes del Nuevo Mundo. En el grabado, aparecen algunos conquistadores abrazando a dichas mujeres. No obstante, algunos detalles tornan más complejo el panorama, puesto que aparecen algunas mujeres en insinuantes y juguetonas actitudes lésbicas, atentas a su vez al próximo arribo del español. Me parece que este grabado ya está anunciando, entre los años 1590 y 1634, período de publicación de la obra de Theodor de Bry, el estereotipo de la mujer ardiente del trópico, imagen con la cual se ha devaluado lo femenino en algunas partes de nuestro continente. Basta analizar sin detención mensajes y medios masivos de comunicación para dar con ello.



Figura 6: Grabado de Theodor De Bry para su obra *America Pars Sexta* (qtd. en Rojas Mix 56)

Otra de las imágenes que prevalecen en la información recogida es la del acéfalo. El hombre sin cabeza, que a su vez ya habitaba el imaginario del hombre medieval, retorna con ahínco a la América imaginada. Pensar, ver, fingir ver y finalmente crear un hombre descabezado no sólo tiene significado en cuanto se presenta una deformación, un cuerpo incompleto y por ende rasgado de monstruosidad. La falta de cabeza puede también ser una señal de cómo el europeo configuró un habitante irracional para las tierras desconocidas y a dominar. En la parte VIII del *Libro de grandes Viajes* de Theodor De Bry, el grabador ha dibujado un mapa de la Guayana y de Brasil, el cual aparece poblado de amazonas e iwaipanomas, nombre que toma el descabezado en América. Además, en el Libro VIII de los viajes de De Bry se afirma la existencia de "un hombre de la tierra de Iwaipanoma sin cabeza" (qtd. en Rojas Mix 69) La cartografía tampoco deja escapar la presencia de tales seres en las Indias; en el mapamundi de 1513 del turco Pui Res, queda instalado el esternocéfalo, acompañado del cinocéfalo y del unicornio. En la edición de Levinus Hulsius del relato de viajes de Walter Raleigh (1554 – 1618), *The discovery of the lovlie, rich and beautifl Empye of Guinea* (publicado en Londres, 1956), el acéfalo es descrito como una figura natural de América (qtd. en Rojas Mix 69)



Figura 7: Gastrocéfalos y amazona según Hulsius, 1601 (qtd. en Rojas Mix 69)



Figura 8: Página anterior: Mapa de la Guayana y Brasil según Theodor De Bry en parte VIII de *Grandes Viajes* (qtd. en Rojas Mix 59)

¿Qué nos quiere decir el acéfalo? ¿Se trata tan sólo de una decapitación del hombre americano por parte del europeo? ¿Quién se quedó con la cabeza del aborigen entre sus manos? Creo que el acéfalo nos habla de un despojamiento, de la fabricación de monstruos, de alteraciones que instalan un exotismo, una oscilación entre lo extraño y lo familiar, como nos diría Edward Said en su obra titulada *Orientalismo*. En efecto, se convierte al objeto de mirada, que es un sujeto otro, en un monstruo, utilizando los mecanismos de adición o de negación a través del lenguaje verbal o plástico. De esta manera, al indígena se le negará rasgos que constituyen la “esencialidad” de la naturaleza del europeo, cosa que para ellos debió corresponder a la naturaleza humana. Su falta o vacío deviene en monstruosidad. Por otro lado, a través de un ejercicio hiperbólico, la mirada etnocéntrica y dominadora agrega al nativo de una manera casi manierista datos, elementos, orejas, colas, pelos y prácticas. El resultado es, por cierto, barroco. Observemos por un momento la obra de Stradanus (1523 – 1605), titulada *Alegoría de Magallanes*, grabada por De Bry para el libro de IV de sus *Grandes Viajes* (qtd. en Rojas Mix 83, 84)



En esta obra, apreciamos cómo el plano es saturado de figuras, sospechando así un horror al vacío. Ni una sola línea deja de ser interrumpida, ni siquiera la que corresponde al horizonte marítimo, puesto que a su costado izquierdo una enorme ave rapaz vuela con una especie de elefante pequeño entre sus garras. El uso de las líneas curvas, característica de la estética barroca¹⁶, predomina en todo el dibujo, si bien se le deja

protagonismo al mástil central de la embarcación, el cual asciende con dureza y rectitud hacia una cumbre celestial que el receptor no alcanza a apreciar. El grabado nos recuerda los relatos maravillosos. Magallanes está rodeado de seres sobre naturales, al menos para el lector de hoy, y de su rostro y postura no escapa asombro, ya que su atención está dirigida al instrumento que lleva en la mano derecha. A su alrededor, apreciamos también a Apolo diestro en instrumento, una mujer en el agua que deja ver sobre la superficie una cola más larga que su propio tórax, un pez horroroso con cabeza de anciano, hocico lascivo y ojos desorbitadamente agresivos. También se advierte la presencia de un enorme hombre cuya altura no conmensuramos en su totalidad, puesto que está sentado. Dado lo anterior, creo que el barroco es un camino pertinente para apreciar esta construcción de subjetividad en torno al otro y del otro. Se ha pensado más de una vez, recordemos tan sólo los ensayos de Alejo Carpentier¹⁷, a América como el continente barroco, designio del cual no hemos podido escapar puesto que nuestra identidad cultural encontraría su explicación en aquella constante humana, como Eugenio D'ors lo definió. De esta manera, el barroco se nos presenta como el hilo que más tarde nos puede permitir vincular las imágenes de una América imaginada con la literatura que muchos años y siglos más tarde se daría en nuestro continente. A ello, se puede agregar la reflexión de Severo Sarduy sobre el barroco, quien lo define como la estética del descentramiento.

¿Qué se nos ha quitado además de la cabeza? A veces, el habitante americano fue pensado con un rostro de tan sólo un ojo. La figura del cíclope también cobró presencia en América y correspondió a una imagen con la cual se describió y se dio cuenta del otro. Nuevo despojamiento: el ojo. Cristóbal Colón, en su diario del primer viaje, menciona en tres ocasiones a “gente que tenía un ojo en la frente” (128) Con la imagen del cíclope, no sólo se arrebató parte de la visión, sino también se construye una ferocidad monstruosa. En efecto, es posible establecer relaciones intertextuales con el cíclope homérico, Polifemo, quien resulta ser una bestia descomunal que tritura a algunos compañeros de viaje de Odiseo.

¹⁶ Para una definición de Barroco, ver Severo Sarduy, “Barroco”. Obra Completa Tomo II. Gustavo Guerrero y Francois Wahl, coord. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

¹⁷ Ver Alejo Carpentier, “Lo Barroco y lo real maravilloso”. Ensayos. La Habana: Ed. Letras cubanas, 1984.

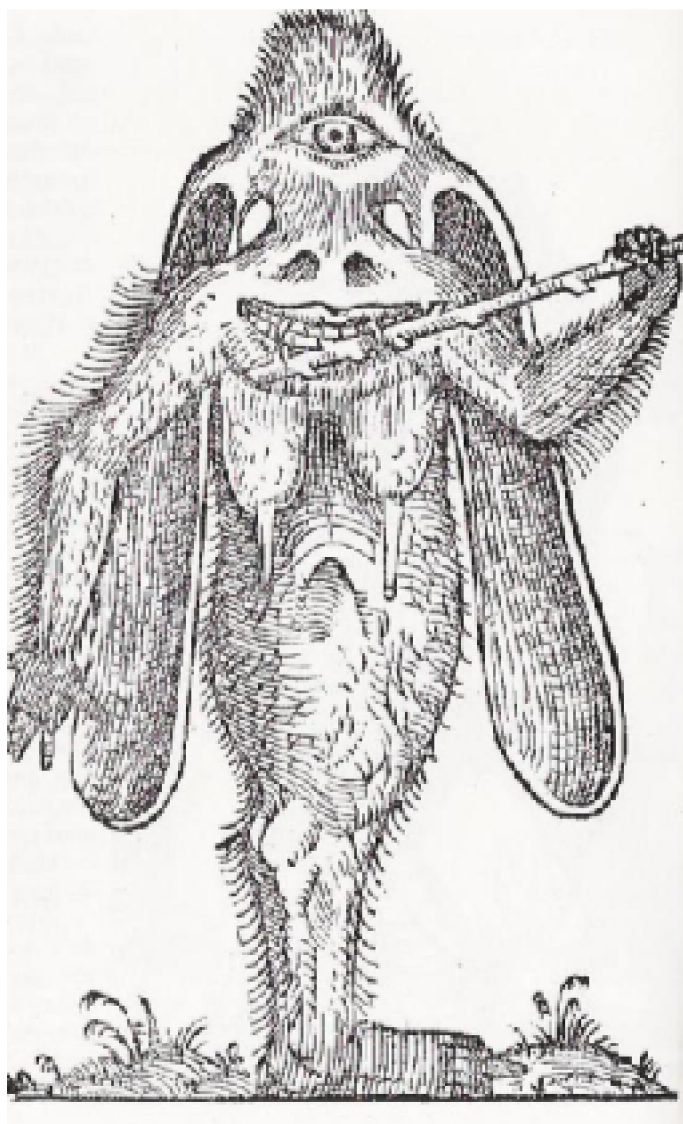


Figura 9: Cíclope de Enea Vico (1523 – 1567) que aparece en su obra Recueil de la diversité des habits qui sont de present en visages tantes pays d'Europe, asie, Afrique et illes sauvages. Le tout fait apres de naturel, París, 1562- (qtd. en Rojas Mix 96)

La ferocidad americana también es fortalecida con la creación de un hombre-bestia: el cinocéfalo, “un engendro con piernas de chivo y cabeza de perro” (Rojas Mix 94) Colón también se refiere a ellos en su *Diario*. “... lejos de allí (de Cuba) había hombres... con hocico de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bebían la sangre y le cortaban su natura”. (qtd. en Rojas Mix 94) También Alessandro de Vecchi, en la quinta edición de la *Historia Universali* de Giovanni Botero (1544 – 1617), publicada en Venecia en 1622, cuenta que estos monstruos se han encontrado cerca de la provincia de Santa Cruz (Brasil), recalando que en vez de hablar gimen, ladran y aúllan. Con este dato podemos advertir otro despojamiento: el del lenguaje doblemente articulado. Por lo tanto, una de las maneras de construir al sujeto otro americano en monstruo es asemejándolo al animal (hocico de perro, patas de chivo) y para ello nada más efectivo y estratégico que borrar el lenguaje propio de la especie humana.



Figura 10: Monstruo según Alessandro de Vecchi encontrado en Santa Cruz, Brasil (qtd. en Rojas Mix 94)

Ahora bien, así como el sujeto habitante de América es despojado de ciertas cualidades que lo asemejarían a una humanidad, al menos, la del europeo, también sufre de un proceso de deformación monstruosa a través de una exageración de los rasgos presentes en la imagen corporal del hombre blanco. Así, por ejemplo, a la luz de los aportes de Rojas Mix, nos encontramos con el orejón. Según Ulises Aldrovandi en su obra *Monstruorum historia cum paralipomenis Historiae Omnium Animalium*, el *Homo fanesius auritus* sería un habitante de California.



Figura 11: El orejudo, según Ulises Aldrovandi (qtd. en Rojas Mix 97)

¿Con cuáles otras “generosidades” se deforma el cuerpo americano con respecto al europeo, centro de toda estructura? Al respecto, la figura del gigante puede interpretarse como un aumento del tamaño del cuerpo central. Otra exageración que nos sitúa en los ámbitos maravillosos de la construcción del otro. Según Rojas Mix, el primero que afirmó ver gigantes fue Américo Vespucio, hecho que lo registra en la carta dirigida a Lorenzo di Pier Francesco de Medici, fechada el 18 de julio de 1500:

... encontramos una población de unas doce casas, donde hallamos sino siete mujeres, de tan grande estatura, que no había ninguna que no fuera un palmo y medio más alta que yo... Y mientras que estábamos en ésto vinieron 36 hombres y entraron en la casa donde estábamos bebiendo, y eran de tal estatura que cada uno de ellos era más alto arrodillado que yo en pie. En conclusión eran de la estatura de gigantes según la grandeza y proporción del cuerpo que correspondía con ésta, que cada una de ellas parecía una Pentesilea y ellos Anteo” (qtd. en Rojas Mix 76, 77)

Un grabado del siglo XVIII del francés Dom Pernety retoma el impacto que tuvo haber provocado los encuentros de Vespuccio (qtd. en Rojas Mix 77)



La exageración del tamaño es otra de las estrategias de adición con la cual se desforma al aborigen. Es interesante notar en la carta de A. Vespuccio que la manera de medir el volumen del gigante es a partir de la estatura del expedicionario. Por lo tanto, la naturaleza gigantesca es el resultado de una comparación etnocéntrica.

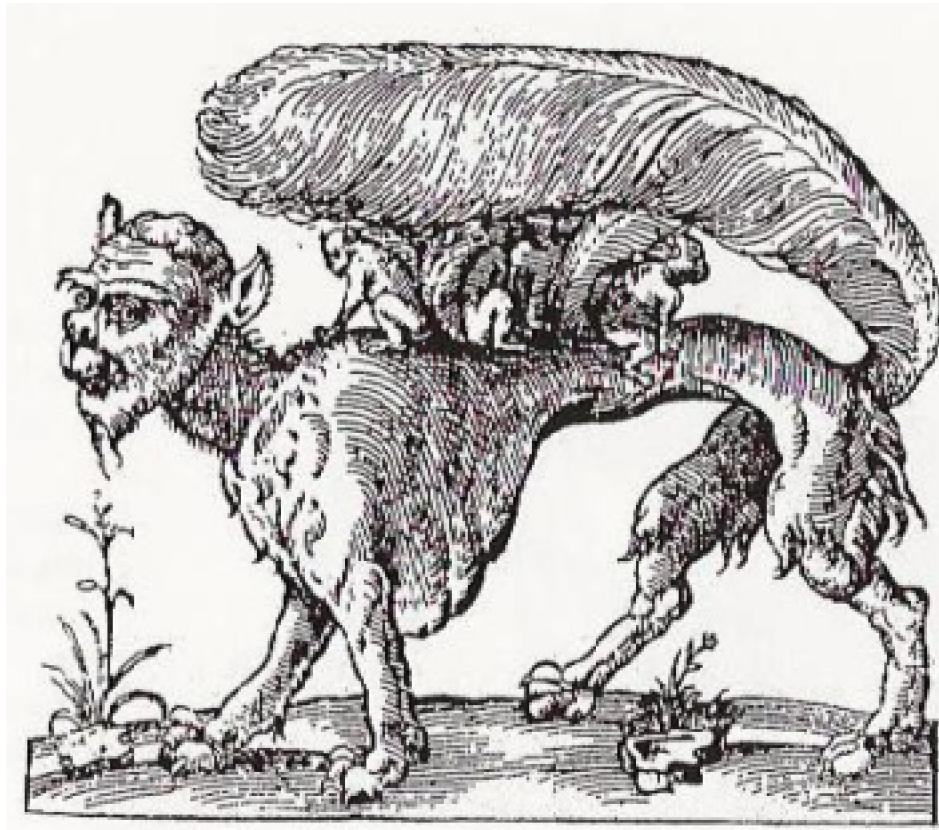
Otra adición corresponde al hombre con cola. En *Histórica relación del Reyno de Chile* (1646)¹⁸, Alonso de Ovalle lo ilustra, afirmando que vive en el sur de la región (qtd. en Rojas Mix 93)

¹⁸ Ver Alonso de Ovalle, *Histórica relación del reino de Chile*. Walter Hanisch, ed. Santiago: Universitaria, 1974.



Tal rasgo de monstruosidad que se adhiere a un cuerpo "normal", según lo demuestra la imagen, nos conduce hacia otro paso de nuestra reflexión. Así, una nueva estrategia de la mirada europea para construir la identidad de América como tierra de monstruos es animalizando a sus habitantes. En efecto, un hombre con cola podría asemejarse a tantos otros seres vivos, desde caballos a felinos. Animalizar al sujeto es colocarlo entonces en un estado infrahumano, fenómeno que legitima su dominación, ya que incluso la misma tradición bíblica afirma que al hombre se le ha otorgado un poder sobre los animales y la naturaleza para usarlos en beneficio propio. Las duras líneas que separaban lo humano de lo animal pierden su consistencia en la identidad del americano imaginado por el europeo. El hombre con cola no es el único caso que demuestra esta estrategia de construcción de lo otro. Por ejemplo, la iconografía está poblada por animales con cabeza y rostro similares a los de un niño. Se trata de seres vivos que no pueblan las tierras europeas, sino que se imagina su presencia en otros parajes. Así, animales tales como la chinchilla son dotados en sus representaciones plásticas de cabezas humanas. Los grabados de Edward Topsel (1572 – 1625) en *History of*

Four-footed beasts and Serpents (1658) así lo demuestran (qtd. en Rojas Mix 101)



De esta imagen se desprende como la figura de lo humano y de lo animal dialogan entre sí hasta el punto de habitar un mismo plano. Al animal se le caracteriza con datos humanos y lo humano se animaliza. Algo similar sucede con los hombres-monos. Un grabado de Enea Vico representa un mono con túnica y capota, quien, apoyándose en un bastón, sopla un cuerno. Según indica el texto de Vico, *Recueil de la diversité des habits qui sont de present en visages tantes pays d'Europe, asie, Afrique et Illes sauvages. Le tout fait apres de naturel*, este hombre-mono habita en las cercanías del Perú.

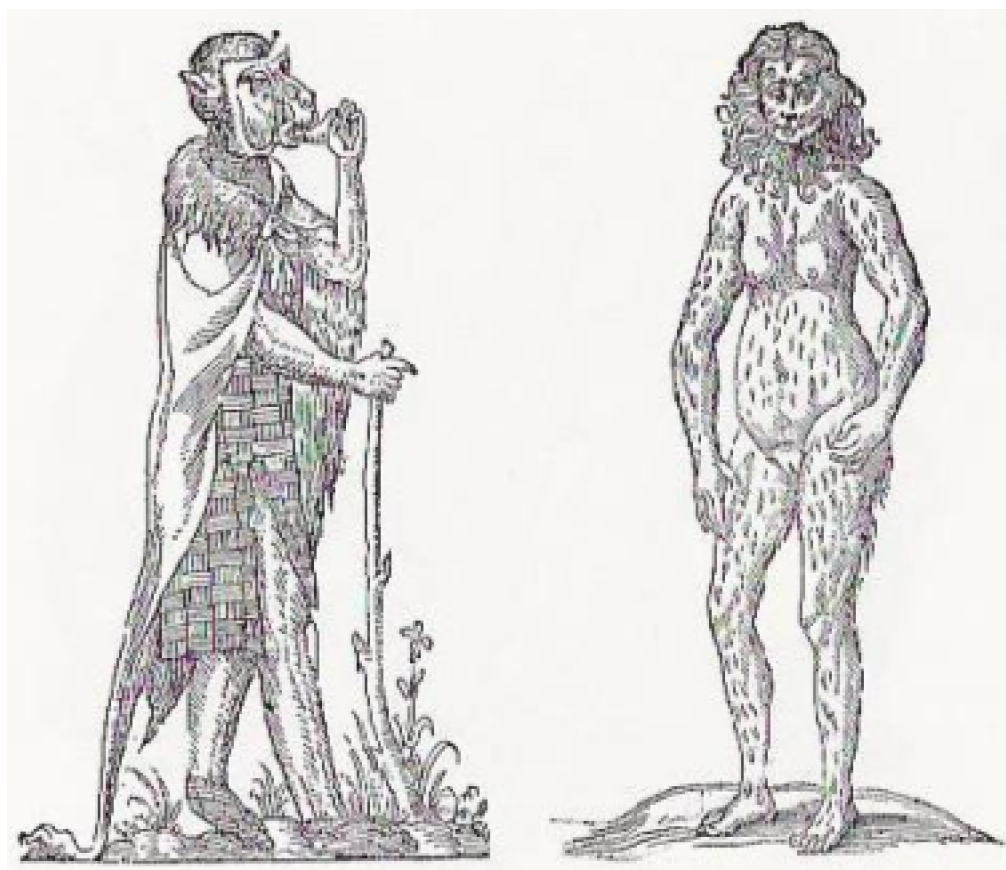


Figura 12: Mono con bastón ilustrado por Enea Vico y una mujer orangután según la imaginación de Aldrovandi (qtd. en Rojas Miz 92)

Es interesante notar que, en América, los conquistadores optaron por el término “mico” para referirse a este animal, inutilizando la palabra “mono”, término propiamente castizo. Según Rojas Mix, *mico* “ es una voz cumangota (del cumangoto, una lengua extinta de una tribu caribe de la parte continental de Venezuela) y dice nuestro respetable diccionario que significa mono de cola larga y, en otra acepción, hombre lujurioso. Tiene así un sentido peyorativo que se advierte desde las primeras historias de micos contadas en Indias. Como la del mico borracho y licencioso del padre Acosta” (Rojas Mix 92)

A modo de hipótesis sugerida para una futura investigación, es posible sostener que no solamente el hombre de las Indias, sino también la mujer podría ser construida como sujeto otra en tanto mico. Al respecto, no me parece una merca casualidad que Aldrovandi haya dibujada una mujer con rasgos de orangután, tal como se aprecia en la imagen recientemente expuesta.

Este dato puede ser vinculado con lo expuesto por Rojas Mix, relación que fortalecería también la imagen de una mujer lujuriosamente insaciable, hecho que ya advertimos en uno de los grabados de De Bry. Esta construcción cultural del sujeto femenino me parece que también es explorada en las imágenes de las sirenas, considerando el peso cultural y mítico que ya tenían para el europeo incluso antes de su venida a América ¹⁹ . El grabado de *Alegoría de Colón* de De Bry aparecen algunas sirenas no siempre con rostros de mujer. No obstante, en el tomo XIII de su obra, ha

dibujado una sirena que habrían visto los ingleses en América del Norte en 1610. Esta imagen responde a una idea más tradicional del personaje mítico, en cuanto extiende sus brazos como gesto de acogida encantadora. Recordemos que en *La Odisea*, las sirenas son personajes que tientan al hombre con sus sensuales cantos para finalmente llevarlos a la perdición. Sin lugar a duda tal concepción primó durante la conquista y de ahí que Colón insista en que las tres sirenas que vio no le parecieron bellas según sus expectativas y referencias previas, es decir, no responden a la idea previa que sobre ellas tenía: "... vido tres sirenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara" (qtd. en Rojas Mix 91)



Figura 13: La harpía, bestia femenina famosa por su capacidad devoradora (qtd. en Rojas Mix 104)

¹⁹ Según Pierre Grimal, en *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, "las sirenas habitaban una isla del Mediterráneo y con su música atraían a los navegantes que pasaban por sus parajes. Los barcos se acercaban entonces peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban, y las sirenas devoraban a los imprudentes" (483 – 484)

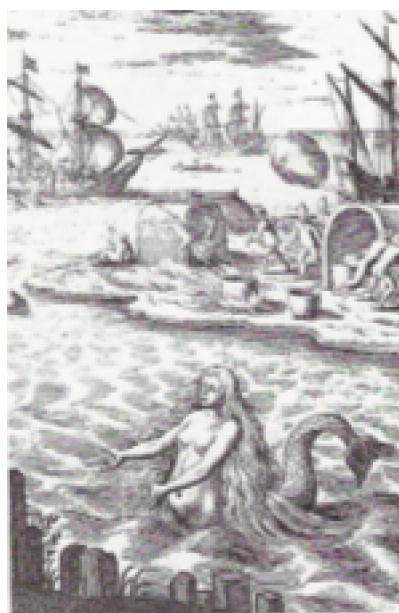


Figura 14: Grabado de De Bry (*Americae Tomo XIII*) que representa una sirena vista por los ingleses.

Para terminar esta reflexión sobre la construcción del sujeto americano a través de las miradas entre el sujeto y el otro, me parece interesante detenerse en la imagen del caníbal, fenómeno que ayuda a comprender más cabalmente el asunto de la monstruosidad. En efecto, este rasgo según la historiadora Olaya Sanfuentes nos remite a la instalación del clásico binomio civilización / barbarie. El canibalismo hace al europeo dudar del status humano de los habitantes de América. Corresponde a un rasgo con el cual se los desvaloriza, ya que no corresponden a los criterios con los cuales se define al hombre civilizado. De este modo, relatar al aborigen como caníbal no corresponde tanto a una forma de representación (que por lo demás carece de plena exactitud etnográfica), sino más bien habla de lo que el europeo es o desea ser en cuanto sujeto de civilización: “Las narraciones de viajes a tierras lejanas y los relatos de costumbres exóticas hablan, más que del objeto representado, de lo que el mundo europeo quiere ser. Al dotar de exotismo, monstruosidad y extrañeza a las representaciones de otras culturas, el hombre de Europa se defiende a sí mismo en oposición a ellas” (Sanfuentes 18)

Múltiples son las fuentes que nos advierten del canibalismo en América. Desde los textos de Colón hasta *Historial medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en la medicina* de Nicolás Monardes (Sevilla, 1575), se recurre una y otra vez al canibalismo como rasgo caracterizador de lo americano. ¿Por qué tal insistencia a lo largo de este relato constructor de subjetividad? Rojas Mix intenta responder esta pregunta: “En primer lugar, porque, en cuanto caníbal, el americano era un monstruo y formaba parte de la retórica del discurso teratológico de legitimación de la conquista. Y la idea era mucho más antigua que América. Desde Homero y Hesíodo, la allelophagia era una exclusión del género humano. El cíclope, como lo describe Eurípides, es un “hombre sin ágora”, sin polis, desconoce la “vida en policía”. Para Hesíodo, el hombre, a diferencia de los animales, no devoraba a sus hermanos, y, según el pseudo Calístenes, las hordas del Anticristo son encerradas por Alejandro a causa de

su gusto por la carne de sus semejantes” (Rojas Mix 125) En definitiva, la imagen del caníbal es un arma política y estética para fundamentar éticamente el dominio sobre el sujeto otro y así establecer unívocamente las relaciones de poder: “... el canibalismo contribuía a difundir la idea de salvajismo y barbarie que a Europa le interesaba adherir a América. Más allá de su veracidad histórica, el canibalismo es un símbolo, una prueba. Muestra la legitimidad de la conquista, que termina con los horrores y el furor de la barbarie, y afirma la superioridad de Europa. La visión etnocéntrica transforma los hechos en valoraciones, cargaba de criterios morales las costumbres, la indumentaria, la religión” (126)



Figura 15: Grabados de Theodor De Bry que ilustran escenas caníbales. *America Pars tertia*, 1592 (qtd. en Rojas Mix 123)

¿Es el canibalismo en este contexto una metáfora? En primer lugar, caracterizar al otro como caníbal insta una distancia diferenciadora entre el conquistador y el conquistado. Es, por lo tanto, otro rasgo de monstruosidad; la fundación frágil de una identidad grotesca en la cual los límites entre lo humano y lo animal se desarticulan. Sin embargo, el relato sobre el canibalismo nos habla también del caos y la pérdida de los paradigmas en las comunidades imaginadas pronto a ser dominadas. Sostengo entonces que el canibalismo, antropofagia en la cual un ente come a alguien de su misma

condición, remite a un impulso autodestructivo del sujeto colectivo, abortivo de sí mismo, pero también un sujeto que se mira así, dialoga con sí para luego autodevorarse. Se trata de una auto-referencialidad que finaliza en la anulación de quien se mira (se come) así mismo. El abrazo del joven Narciso con su propia imagen reflejada en el agua espejular me hace pensar también en el contacto feroz del caníbal con un semejante. El abrazo del enamoramiento que finalmente se metamorfosea en una flor acuática y el abrazo dentado y triturador de carnes terminan ambos en muerte. Pero la imagen del caníbal no sólo convida a pensar en las relaciones entre el devorador y el devorado, quienes son finalmente subjetividades construidas por quien mira. Es posible suponer que tal vez esas imágenes que se asoman en la construcción de lo otro ya están insertas en la subjetividad dominante. Tal vez ese monstruo caníbal que habitó la América imaginada ha habitado desde mucho antes en el sujeto europeo. O sea, un sujeto monstruoso que construye otros y luego los devora. Tal vez la monstruosidad y el canibalismo fueron rasgos ocultos, reprimidos del mismo europeo, que se asoman a la superficie, específicamente, en la superficie del otro americano. Tal vez lo no familiar habita en nosotros mismos, reprimidamente, ocultamente, y aquel desecho que nos avergüenza lo estampamos en el rostro de quien nos enfrentamos. Históricamente se ha supuesto que las prácticas antropófagas no fueron llevadas a cabo sólo por los aborígenes, sino por los mismos conquistadores, quienes se vieron en situaciones de tal adversidad, que necesitaron comer la carne de sus semejantes. Según Olaya Sanfuentes, “Existe un relato de antropofagia española realmente impresionante comentada por el cronista Fray Pedro Simón... La palabras del cronista nos demuestran que los vicios antropófagos no eran privativos de los indios y que muchos llegaban a esos extremos en las condiciones de hambre y desesperación” (18)

De este modo, las relaciones de poder se vislumbran en el acto antropófago y en la producción de imágenes monstruosas. El instaurar la imagen del antropófago en la figura del dominado equivale a una eliminación del otro, un devorarlo y fosilizarlo para así sujetarse en la propia y frágil identidad.

¿Qué sucede con la novela? ¿Una novela monstruosa? ¿Un texto narrativo caníbal? Al comienzo de esta reflexión, se planteó que la novela guarda semejanza con América en tanto ambas son construcciones, imaginaciones. Por excelencia, ambas construcciones pueden ser definidas como artificios. No obstante, nuestra reflexión sobre la novela se limita a la narrativa de José Donoso. Es aquí donde el carácter monstruoso del texto se explicita, se manifiesta y establece vínculos y parentescos con las imágenes de lo americano forjadas durante los periodos históricos de la conquista y la colonia. No se trata sólo de advertir imágenes de monstruos en los personajes, acciones y temas novelescos, aunque los relatos de Donoso estén poblados de ellas, sino más bien el objetivo de esta relación radica en advertir cómo el texto narrativo se metamorfosea monstruosamente. Sostengo que la novela de José Donoso, en especial, *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*, sufren de una deformación con respecto al canon de la novela tradicional. El sistema de creencias, certezas y órdenes, valuarde de los relatos de antaño, pierde vigencia en el relato donosiano. Todo se desencaja, todo prolifera o todo se reduce. La omnisciente voz narrativa se disgrega, desmembrándose en una pluralidad de voces disonantes, contradictorias. Todas ellas se revuelcan en un ir

y venir, borrando alguna dirección que conduzca al lector hacia sitio certero, resguardado y seguro. Si el receptor une artificiosamente aquella multiplicidad de voces narrativas instaladas en el mismo plano textual, puede encontrarse con esa bestia multiforme, esa bestia de tres o más cabezas, esa bestia con la cual se finaliza la fiesta de la Manuela, personaje principal de la novela *El lugar sin límites*:

... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente (Donoso, *El lugar sin límites* 126, 127)

Un monstruo de tres cuerpos, de tres cabezas, de múltiples extremidades, una deformación con respecto a la figura corporal dada en los personajes, Pancho Vega, Octavio y la Manuela, previamente al desencuentro destructor. Es curioso pensar que esta bestia, resultado de una pérdida formal, surge del contacto de tres cuerpos independientes, así como la monstruosa América imaginada se construye en el contacto de dos culturas diferentes. Pero lo que me interesa resaltar es que esta bestia de muchas cabezas puede funcionar como metáfora del texto, un texto cuya sintaxis se ha desintegrado al igual que su discurso narrativo. Sintaxis, narración y personajes han extraviado los límites que los definían como tal, dando lugar a una amalgama del desvanecimiento. En efecto, Donoso nos ofrece una novela que cuestiona, debilita y a veces elimina la función referencial del lenguaje²⁰, puesto que ya no existe una sola y unívoca realidad a la cual el lenguaje pueda aludir. De este modo, al interior y fuera de la narrativa donosiana se asoma una realidad fragmentada y discontinua, tatuada de contradicción. Se trata pues de una creación que ha roto con el modelo filosófico racional, el cual proponía una realidad regida por una lógica causal y lineal. Este quiebre ha rescatado algunos aspectos olvidados del modelo de la episteme, tales como los sueños, las alucinaciones, lo reprimido, la fragmentación que nos habita en tanto sujetos deportados de una totalidad inteligible, socavando así la seguridad del lector positivista. El resultado: multiplicidad de voces que cuentan historias discontinuas e inconexas, un relato monstruo, una olla habitada por otros.

²⁰ Para una definición de función referencial del lenguaje desde un punto de vista lingüístico, ver Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975. La crítica a la obra de José Donoso ha entendido la crisis de referencialidad como "discurso indeterminado". Ver Luis A. Torres, *Discurso indeterminado/ Discurso obsceno*(El obsceno pájaro de la noche de José Donoso). Chile: Ediciones Lar, 2000.

La obra de José Donoso es uno de los ejemplos que explicitan las transformaciones sufridas por la narrativa. Félix Martínez Bonati en su artículo “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo” resume y explica una serie de cambios históricos en relación con la creación literaria. Para ello, se remonta a la antigüedad, deteniéndose en las concepciones platónicas y aristotélicas del relato poético. De este modo, en el Libro X de *La República*, Sócrates afirma: “sostenemos que la poesía imita hombres que actúan, voluntariamente o forzados, y creen que, como resultado de estas acciones, les ha ido bien o mal, y así gozan o sufren por ello”. En cuanto a la noción aristotélica, el concepto de historia “involucra que los agonistas son, en alguna medida, libres y responsables de sus acciones; que las nociones de lo bueno y lo malo, felicidad o desgracia, son (en esto dejamos de lado la prudencia platónica) inequívocas, y que estos estados finales se dan puros y plenos” (Martínez 5) Por lo tanto, para Aristóteles, las nociones de lo bueno y de lo malo, de la felicidad o desgracia, no admiten duda o equivocación. Al contrario de los pensadores clásicos, Ortega y Gasset, en *Ideas sobre la novela*, desarticula las certezas de antaño. En efecto, el ensayista español advierte una diferencia entre “una manera de narrar, antigua y tradicional, que “define” y conceptualiza, y otra que, de modo análogo a la pintura impresionista, se limita a presentar la materia en bruto para que el lector sea movido a conjeturar la posible definición de lo que se presenta directamente” (6) Dada la sensibilidad de su época, Ortega inclina sus preferencias por el método no conceptualizante, a través del cual no se permite la definición del carácter o personalidad del personaje. En suma, se establece una diferencia diacrónica ente los conceptos de gran poder y vasto y largo alcance que resguardan una distancia del narrador con respecto al mundo de la historia y, por otro lado, una serie de conceptos que apuntan a cualidades sensoriales e instantáneas de lo vivido. O sea, nos enfrentamos a una narración tradicional de carácter inteligible, puesto que se sustenta en conceptos doctrinales, y, en el lado opuesto, a una narración que desarticula los grandes ademanes clasificatorios y explicativos. La presentación inmediata de lo concreto desestima los conceptos amplios relativos a acciones y destinos que suponen una sabiduría puesta en duda: “La cuestión es, más bien, si el ocurrir del mundo ficticio *obedece* a estas categorías resumidoras de la conceptualidad tradicional o, por lo menos, es afín a tales generalizaciones” (7) Según Martínez Bonati, este cambio de paradigma ya se vislumbra en el siglo XIX: “la mutación finisecular decimonónica de la sensibilidad estilística que hace que los grandes ademanes clasificatorios y explicativos del narrador empiecen a sonar a hueco, corresponde a la pérdida de autoridad intelectual no sólo de las categorías éticas tradicionales, sino de toda doctrina abarcadora” (8) Al mismo tiempo, el surgimiento de una narrativa que corresponde a un modelo no conceptualizante se presenta en épocas inseguras con respecto a una sabiduría ya proclamada: “las crisis de la narratividad y de la sabiduría están íntimamente relacionadas” (9)

¿Cuáles son los efectos de tales crisis en las obras narrativas? En primer lugar, la ausencia de un sujeto dueño de un saber ilimitado. El saber se difumina, quedando repartido en personajes de estrechas perspectivas: “en el desarrollo de las formas novelísticas del siglo veinte, llega a fragmentarse el sujeto narrativo, repartiéndose en las conciencias de personajes que el estilo indirecto o el monólogo interior convierten en fuentes primordiales de la experiencia narrada” (9)

Una segunda consecuencia de las crisis radica en la naturaleza de los mundos evocados. Inestables e inciertos, ellos se tornan terrenos movedizos, puesto que los hechos que en ellos acaecen ya no pueden ser comprobados: “los mundos así evocados carecen no sólo de sentido sino también de estabilidad y certeza, pues se prescinde del instrumento de certificación de los hechos ficticios que constituye el discurso de un narrador primordial” (9-10)

Al mismo tiempo, la identidad de los sujetos así como el tiempo y espacio que habitan se vuelven oscilantes, contradictorios. Es decir, se presentan “contradicciones sistemáticas”, confundiendo las percepciones, recuerdos, imaginaciones y sueños: “La certidumbre de lo real es reemplazada por la inmediatez de imágenes sin trascendencia o referente cierto” (10)

Para el autor del artículo citado, las causas de dichas transformaciones al interior del relato se deben en gran medida al desarrollo de las ciencias, a la persistencia de un antirracionalismo y antipositivismo que han rechazado el uso de conceptos clasificatorios. Todo ello ha dado lugar a destronamiento de una doctrina hegemónica y el reemplazo consecuente de una variedad de metodologías subyacentes a saberes especializados.

Ante la ausencia de una doctrina hegemónica, el narrador ya nada puede afirmar en forma absoluta. Su decir es un devenir incierto, un desvanecimiento, un ensayo que explora sin mayor planificación los recovecos sospechados, inventados con la misma imaginación. Por su parte, el novelista puede afirmar con fuerza cognoscitiva “aquello que, por su naturaleza, es irreductible a categorías universales: el pulsar concreto de la experiencia individual; los discursos, literalmente transcritos, de personas singulares; las experiencias de éstas, infinitamente casuales, registradas microscópicamente: en suma, la inmediatez del vivir –sin explicaciones totalizantes, sin clasificaciones reductoras” (12)

La fragmentación de las escuelas científicas y la consecuente imposibilidad “de establecer un sistema común de inteligibilidad de la vida”, repercuten en la configuración del sujeto y en la visión de éste sobre sí mismo: “el sujeto ya no es libre. Y pronto ya no es sujeto, pues el empirismo filosófico, por una parte, y neurología, endocrinología, psicoanálisis y sociología, por otra, disuelven la idea de la autonomía del alma y de la conciencia individual” (13) No quedan pues conceptos comúnmente válidos que den cuenta explicativamente del sujeto. Si la totalidad se ha fragmentado en diversidades de conceptos incapaces por sí mismo de explicarla, el sujeto también ha sufrido la misma suerte. Ante una ausencia explicativa universal y racionalmente válida, ha comenzado, desde los aportes de Nietzsche, una defensa del mito, síntoma por lo demás de la oposición vertida contra la razón analítica. Esta defensa del mito tiene una posición privilegiada en José Donoso, especialmente en su obra *El obsceno pájaro de la noche*. La reutilización de un personaje mítico y la conseja desempeñarán la función, entre otras, de establecer una metáfora de la desintegración de la noción metafísica del sujeto.

La reflexión de Félix Martínez Bonati se configura como una posible aproximación explicativa a los cambios sufridos por la narrativa a lo largo del devenir histórico y es particularmente iluminativa para dar cuenta de la obra de José Donoso como punto de llegada de tales transformaciones. Al respecto, creo que su última y póstuma novela titulada *El Mocho* se muestra como una síntesis poética y como un ejemplo de

consumación de las crisis narrativa entendida como sus cambios y modificaciones con respecto a una forma tradicional, inteligible y racional de aprehender verbalmente el mundo. De este modo, en *El Mocho* es posible apreciar una (con) fusión entre diégesis y mimesis, ya que el lector no puede advertir quién lleva a cambio los enunciados; narrador y personajes comparten terrenos de enunciación sin dejar marcas textuales que los diferencien. En muchas ocasiones, se torna imposible diferenciar el lenguaje apelativo de la voz del narrador. Así, se desestabiliza un orden propietario de saberes, decires y por ende, de identidades y subjetividades. Por otro lado, la identificación de distintos tipos y modos de textos ya no puede efectuarse. Los textos descriptivos, narrativos, apelativos, etc, son sólo parcelaciones ilusas ante un lenguaje artístico que destruye toda previa conceptualización que pretenda tocarlo y definirlo.

Para terminar, cabe preguntarse cuál es la relación entre esa América monstruosa y caníbal cuya imagen nos habla de relaciones de poder y construcciones de sujetos y, por otro lado, la novela con todos sus cambios advertidos por Martínez Bonati. Creo entonces que tanto América como la novela se revelan como construcciones desplegadas por la imaginación, pero que comparten una característica: la deformación. Tanto el sujeto americano como la novela contemporánea se manifiestan en tanto deformaciones del sujeto europeo y civilizado y de la novela tradicional amparada por sólidos saberes y cosmovisiones, respectivamente. Ambas son variaciones de formas que se creyeron el origen y el centro inamovible. Es este rasgo de deformación, variaciones de los moldes fijos que determinan una forma ya legitimada, lo que otorga el carácter monstruoso de ambas invenciones, discursos que han generado un nuevo sujeto y una nueva manera de comprenderlo. La monstruosidad advertida en América y la novela que comienza a vislumbrarse, según Félix Martínez Bonati, en el siglo XIX, puede ser iluminada por medio de la definición que Wolfgang Kayser, en *Lo Grotesco*, nos la da de ella: “Lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionada aparecen como característica del grotesco” (24) Cabe advertir que lo desordenado y grotesco se establece en la medida que exista un referente de orden y de proporción a partir del cual se produzca la desviación y la confusión de los dominios. De esta manera, lo monstruoso no se define autónomamente, como una realidad que responda a una esencia y naturaleza previa, sino más bien como la resolución de un problema de valorización cultural.

Puede ser de interés el hecho de advertir que los procesos de deformación de la novela de José Donoso con respecto a la narrativa tradicional han sido advertidos por ensayistas y conocedores de la obra del autor chileno. Por ejemplo, Leonidas Morales, en su ensayo “Máscara y enunciación”, advierte en *Casa de campo* “una narrador sistemáticamente paródico” (3), quien llevará a cabo un proceso de deconstrucción de la novela prevanguardista. Si bien no se nos habla de una transformación monstruosa del enunciado, es posible inferir una relación entre aquel fenómeno y una deformación que dará lugar a un texto con dos cabezas discursivas en tensión, lo que estaría generando finalmente la parodia: “...en toda parodia literaria intervienen siempre dos discursos. Uno, el actual o presente, el que leemos, y otro anterior en el tiempo pero evocado por el primero. La comprensión de lo leído, es decir, el sentido que la narración hace posible, se da a través del juego de remisiones entre sí de ambos discursos, de sus implicaciones y complicidades. Pero aun cuando la ironía o la simple imitación operan igualmente dentro

de una dualidad de discursos, el discurso paródico se relaciona con el discurso parodiado de una manera específica e inconfundible. Siempre el discurso paródico tiene como misión deconstruir el discurso parodiado en algún aspecto suyo, cualquiera sea” (4) Se destaca también que el discurso paródico incorpora al enunciado aquello parodiado. En efecto, el narrador de *Casa de campo* evoca constantemente aquel otro narrador y lector prevanguardista, presos en una *ilusión de realidad*. Por lo tanto, en un mismo plano textual cohabitan ambos discursos en tensión, produciéndose así un quiebre en la novela con “aterradoras” consecuencias.

Pensar la novela de José Donoso como un sujeto construido y un artificio generador de otros sujetos igualmente monstruosos que dialogan con formas históricas es la aventura a seguir a lo largo de esta reflexión. Se trata de vislumbrar el desquiciamiento novelesco, la dislocación del relato y de lo relatado, es decir, darnos cuenta que la novela donosiana es una construcción movедiza de varias cabezas o sin cabeza, porque en ella ya no hay centro que determine una jerarquía estructurante; un artificio hermafrodita y gigantescamente aterrador, una novela de un sólo ojo y orejas insostenibles, una bestia que habita los dominios de la barbarie y que intenta subvertir la civilización, una novela que experimenta una subjetividad otra, una novela que devora las estéticas de los modelos narrativos previos en un acto de interés político.

2. La casa y el parque como espacios de construcción del sujeto

El presente capítulo tiene como objetivo reflexionar acerca de las relaciones entre el espacio y el sujeto, figura que ha sido entendida como una construcción cultural en la cual el lenguaje juega un rol definitivo. Al estar enmarcado en una reflexión sobre la novela *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, el problema planteado puede tornarse más complejo, ya que tal vez el relato en cuestión no dará lugar a un espacio tal como ha sido entendido tradicionalmente en el arte narrativo. En este sentido, cabe la preocupación por definir lo que entenderemos por espacio, un espacio que no se encuentra en otra parte sino en la novela misma. En efecto, *El obsceno pájaro de la noche* es una obra que, por sus características, exige una comprensión particular del espacio desde un punto de vista del estudio del género narrativo. Definida como una narrativa auto-referente,²¹ la novela del autor chileno ha dejado de representar al sujeto y su mundo, negando y negándose la posibilidad de conocerlos como unidades inteligibles. Su discurso fragmentado ha llevado sin límites la sustitución y reversión de lo nombrado al punto que el referente, incluido todo espacio, ha perdido su capacidad de ser reconocido como realidad unívoca. De este modo, al enfrentarnos con una capacidad de representación dañada, el lenguaje de Donoso nos obliga a repensar el espacio como locación de la experiencia del lector. Las líneas que marcan las posiciones de equivalencia entre el habitante del mundo de acá y el habitante del mundo novelesco se han roto. En consecuencia, el espacio ya no es sólo el hábitat de un personaje o el marco escenográfico que funciona como soporte de la acción narrada. El espacio, por ende,

deja de ser sólo una serie de “indicaciones geográficas” (Bourneuf 115), la mera localización de la fábula, el escenario de la novela y los límites de la acción. Muy por el contrario, el espacio se relacionará dialógicamente con el personaje y, en consecuencia, con el sujeto. El espacio actuará entonces como un elemento que se construye en dicho diálogo y determinará también la identidad del sujeto. En suma, las relaciones entre personaje y espacios pueden ser repensadas como miradas a través de las cuales se construyen nuevas subjetividades; las imágenes del sujeto y del espacio (que funciona como un otro) se configuran como tales al estar unidos por medio de relaciones de poder y miradas que definen la identidad de cada uno de estos componentes dialogantes. Por lo tanto, el espacio va siendo configurado como un discurso cargado de ideologías que se textualiza. Cabe prevenir que tal comprensión espacial no remite a un determinismo del ambiente sobre el sujeto, así como lo entendió el naturalismo del siglo XIX. Por el contrario, la interacción conformada por el personaje y el espacio implica fuerzas que actúan en ambas direcciones. Diría yo que el espacio funciona como el espejo lacaniano: el paisaje que rodea al sujeto, el paisaje que mira al sujeto y el sujeto que se construye en esa mirada.

El obsceno pájaro de la noche nos ofrece una infinidad de espacios. Juego de espejos y refracciones, la obra nos conduce de un ambiente a otro, señalando las equivalencias locales que marcan similitudes u oposiciones. Si fuera posible establecer una jerarquía de los diferentes espacios, podríamos recordar dos lugares que funcionan como algo más que un escenario para gran parte del acontecer narrativo: la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba y la Rinconada. Esta a su vez, presenta dos caras que se yuxtaponen temporalmente: la Rinconada señorial, el fabuloso fundo de los Azcoitía, fuente de privilegios sociales y económicos, y, por otro lado, la Rinconada monstruosa, ese artificio inventado y dirigido por don Jerónimo y ejecutado por su secretario Humberto Peñaloza, donde crecerá Boy, el hijo monstruo de Jerónimo e Inés, instalando un mundo en el cual las leyes que dictaminan la normalidad se invierten con respecto a las del mundo exterior.

Estos tres espacios guardan diferencias, pero también semejanzas. En efecto, todas ellas corresponden a viejas construcciones laberínticas de adobe, que encierran patios y más patios. También son casas que remiten a una clase social, puesto que ambas son propiedad de la familia Azcoitía y señalan su poder y abolengo, junto a sus vinculaciones sagradas con dios (la casa de la Chimba se utilizaba para efectuar retiros) y terrenales (la casa de la Rinconada corresponde la casa patronal del fundo)

²¹ Entiéndase auto-referente como aquel lenguaje que finalmente se refiere a sí mismo, tal como lo propongo en el caso de *El obsceno pájaro de la noche*. Al respecto, Hugo Achugar, en *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, afirma que la novela es un constructo que no hace referencia a la realidad empírica regida por una lógica causal: “los elementos de la realidad causalista que aparecen en *OPN* no están reflejándose o duplicándose en la novela sino que aparecen fragmentariamente en tanto integrantes del universo lúdico” (291) Luis A. Torres, por su parte, indica en *Discurso indeterminado / Discurso obscuro*: “Desde sus primeras obras Donoso desarrolla un tipo de narrativa que a través de nuevas elaboraciones discursivas tensiona los fundamentos del realismo y subvierte los mecanismos tradicionales de la representación literaria. Esta postura estética vanguardista alcanza su punto culminante en el despliegue de la indeterminación en *El obscuro pájaro de la noche* y es continuada, aunque con menos intensidad, en el enfoque irónico y autorreflexivo que se hace de la textualidad y de la representación del sujeto y del mundo en la novelas posteriores” (53)

Cada una de estas tres instancias espaciales podrían arrojar luces acerca de los procesos por medio de los cuales el relato va construyendo diferentes sujetos. La casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba se vincula así con el sujeto bruja, con la vieja grotesca en tanto es residuo y deshecho de lo utilizado por las clases dominantes. Al mismo tiempo, este espacio participa en los procesos de configuración de la imagen de la mítica niña santa que también es una bruja. La Rinconada señorial, por su parte, irá dando lugar a los señores, Jerónimo e Inés, que montan formidables alazanes bajo interminables alamedas. En términos generales, la Casa en la novela de José Donoso es vislumbrada como un espacio cuyas características influyen en la (des)composición de los sujetos. En efecto, según Héctor Areyuna, el ambiente "es descrito como fluctuante, reducido y amorfo" (213) Pensemos, por ejemplo, en las interminables puertas que el mudito tapa, los cambios de la casa de campo, etc. De este modo, "la naturaleza sin formas ni líneas del ambiente de la casa determina un tipo de insubstancialidad a los individuos que la rellenan. Esto último hace que los personajes sean susceptibles al cambio de formas" (213-214) Sin embargo, me gustaría centrar nuestro análisis en la Rinconada monstruosa, en tanto es el espacio de la novela que se configura de una manera más explícita como artificio, fraternizando así con los modos mediante los cuales el sujeto se configura.

Al respecto, cabe señalar que la Rinconada monstruosa se nos presenta como un doble artificio; es el artificio de un artificio, un meta-artificio. En efecto, según la fábula desconfigurada de la novela, Jerónimo transforma su casa patronal en otra que albergará a Boy para protegerlo de hostilidades. Para ello, inventa reglas, costumbres y modifica los objetos espaciales en adaptación a su proyecto:

Don Jerónimo de Azcoitía mandó sacar de las casas de la Rinconada todos los muebles, tapices, libros y cuadros que aludieran al mundo de afuera: que nada creara en su hijo la añoranza por lo que jamás iba a conocer... La mansión quedó convertida en una cáscara hueca y sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abierto hacia el interior de los patios de donde ordenó arrancar los clásicos naranjos de frutos de oro, las buganvillas, las hortensias azules, las hileras de lirios, reemplazándolos por matorrales podados en estrictas formas geométricas que disfrazaran su exuberancia natural (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 240)

Lo artificial por sobre lo natural. Sin embargo, al interior de la novela, todo espacio es en sí mismo un artificio, puesto que es un mundo de ficción construido de palabras. Si toda afirmación literaria (en caso de aceptar una especificidad del texto literario) es una imitación de un acto de habla, pero no un acto de habla en sí, ya que el enunciado carece de fuerza ilocutiva al ser un discurso imaginado impropio del mundo,²² el espacio de la Rinconada monstruosa es sólo palabra divorciada de la realidad. Si bien es cierto que un lector chileno puede encontrar equivalencias entre la casa de la Rinconada con algunos caserones patronales del Valle Central de Chile, la primera supera a la segunda en artificiosidad. Por lo tanto, nos enfrentamos ante un relato que ya es artificio en sí y que además inventa una casa que es otro artificio según el mismo José Donoso y que al

²² Ver Richard Ohmann, "Los actos de habla y la definición de literatura". Pragmática de la comunicación literaria. J.A. Mayoral, comp. Madrid: Arcos, 1997.

interior de la novela es el resultado de la imaginación de su dueño. Se trata pues de un artificio que crea otro artificio, una cadena de artificios: la novela, la casa y el escenario dispuesto por don Jerónimo sobre esa misma casa. Lo anterior puede ser iluminado al rescatar una afirmación del autor de la obra con respecto a la casa concebida como una construcción semejante a la novela:

... casas inolvidables, sobre todo, porque de alguna manera encarnaban un lapso de vida específico. Cada casa era como una novela. No porque tuviera nada de novelesco lo que allí aconteciera, sino porque en cada una de ellas los personajes –yo entre ellos- tomábamos una coloración específica, inconfundible. Entonces, todos los personajes pertenecían a alguno de esos diversos mundos indestructibles: la palabra casa y la palabra novela son una y la misma para mí. (Donoso, “Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche” 574)

Al mismo tiempo, esta cita logra explicar en pocas palabras el estar del personaje en el espacio y la construcción del sujeto implícita en ello. José Donoso, por cierto, nos habla de una coloración que toma el personaje en la casa. Pensemos entonces en algunos datos expuestos en el capítulo anterior: la construcción del sujeto en América desde la mirada del conquistador y cómo el color, el color de la piel, juega un rol importante en tal proceso.

La producción del artificio no se detiene en el último nivel señalado, es decir, en la Rinconada monstruosa, la puesta en escena dirigida por don Jerónimo. Este hecho se aprecia, por ejemplo, en Emperatriz, la enana de la Rinconada monstruosa, quien administra el lugar de la gran mentira y da fiestas de disfraces cada año con un tema diferente. Para ello, no sólo los disfraces son una preocupación, sino también las escenografías; un montaje al interior de otro montaje, en los cuales el juego es desatado hasta límites orgiásticos:

Le aseguraron que los bailes que daba Emperatriz eran sencillamente fabulosos, siempre con un tema, el año anterior, por ejemplo, el tema fue “El Chalet Suizo”, y todos se pusieron dirndls y lederhausen, decorando la casa de Emperatriz, su boudoir y sus salones con nieve simulada y edelweiss en las ventanas... Otras veces, había sido “la Alambra”, le dijeron, y el nunca olvidado “Hospital”. Este año Emperatriz había decidido que el tema sería “La Corte de los Milagros”. Haría decorar su casa y su jardín como un convento en ruinas, y ellos se disfrazarían de viejas libidinosas y chasconas, de mendigos hambrientos, de lisiados y sacristanes y ladrones, de frailes y monjas... se trataba de rivalizar en la suntuosidad de sus harapos, en la exquisita estilización de la miseria, haría pintar manchas de humedad y descascamiento en las paredes, para que ellos deambularan por pasillos estrechos y patios simulados, entre muros derruidos y capillas execradas, y entregarse a una orgía sin freno... para qué iba a tener freno si todos llevarían máscaras de seres normales roídos por la enfermedad y destruidos por la pobreza... nadie reconocería a nadie. (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 513, 514)

La continuidad del artificio llevada a cabo por los monstruos no siempre se caracteriza por el tono festivamente carnavalesco que Emperatriz quiere imprimir a la Rinconada. De este modo, los monstruos transforman el proyecto de don Jerónimo en un artificio que encerrará a Humberto en la desesperación. Se trata pues de una serie de círculos

concéntricos que lo atrapan, lo ahogan, lo burlan, señalando el movimiento de rebeldía de los sujetos dispuestos en la casa de campo:

Quizá siempre se reían de él. Esas risas eran el primer círculo que lo encerraba. Porque con los años se fueron acumulando colonias de gigantes y jorobados y fenómenos de cabezas hipertróficas y pies y manos palmados, círculos y círculos concéntricos alrededor del primer círculo, un círculo prisionero de los sucesivos, él, Humberto, en el centro de todas esas risas de todos los monstruos de todos los círculos, él en el centro porque él, no Boy, era el prisionero, a él, no a Boy, había querido encerrar don Jerónimo, todos riéndose de él, del prisionero ahogado en la cárcel de sus risas, las ventanas tapiadas, los vidrios pintados color chocolate hasta la altura de una persona para que nadie mirara hacia afuera, las rejillas, los barrotes, las puertas condenadas, los pasadizos en que uno se pierde, los patios que no reconoce, las risas de los monstruos que apacientan rebaños en el monte... (271)

El carácter artificial de la Rinconada monstruosa, así como de otros espacios donosianos, se intensifica aún más al pensar en la indeterminación del referente, aspecto destacado por Luis A. Torres en la novela *El obsceno pájaro de la noche*:

Estas indeterminaciones del referente nos devuelven al problema de la representación del mundo de la experiencia en la obra literaria. La indeterminación cuestiona la idea de que el texto, como se suponía en el realismo tradicional, ofrezca una imagen directa y transparente de la realidad y rechaza la pretensión de configurar su imagen como un todo coherente. Según plantea Todorov, hay obras que problematizan la relación entre signo y referente puesto que ellas indeterminan el “objeto evocado”. Adelantemos, de paso, que en Donoso esta incertidumbre impulsa la proyección novedosa de espacios imaginarios y abiertos. El espacio-otro de lo indeterminado o de lo incierto (43)

De este modo, pensar la Rinconada monstruosa como la degeneración de una casa patronal restringe su artificialidad, puesto que ésta última, en tanto referente entendido de un modo realista, también se ha desconfigurado en la mente del autor. Al respecto, algunas reflexiones de Antonio Cornejo Polar son iluminadoras a la hora de comprender la crisis de la referencia del lenguaje. En efecto, en su ensayo “*El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora*”, Cornejo Polar identifica a una lector que, tras la lectura de *Don Quijote*, ha reconocido al mundo como realidad no unívoca y que el lenguaje novelesco reconoce, por un lado, una realidad en cuanto tal y, por otro, la creación de otra realidad distinta, inédita, imaginada e instaurada. El lenguaje novelesco se desplaza entre ambas realidades, descubriendo las conflictivas redes que las vinculan. Realidad y ficción, por lo tanto, son fuerzas dialécticas, oposiciones dinámicas: “... mundo y lenguaje se aniquilan en conflictos nunca detenidos” (104) Este fenómeno se manifiesta en la novela mencionada de José Donoso, donde “la palabra, como un reto perverso, parece aniquilar todo lo que toca” (104) El lenguaje, por ende, se presenta como destrucción, corrosión de todo lo viviente. Si tales ideas se relacionan con las de Luis A. Torres, podríamos afirmar que la palabra destruye su referente y en este sentido el espacio novelesco es una nueva realidad, contraria a la empírica, una invención poco amistosa con lo otro. En términos de Ricardo Gutiérrez Mouat, la novela en cuestión es “la liberación absoluta del espacio ficticio, que proclama su autonomía” (“*El obsceno pájaro de la noche: la Historia y las historias*” 146); autonomía en lo que respecta a la

convención realista, pero también, continuando con las ideas del estudioso, al espacio real.

En suma, el paisaje en el cual el sujeto se va construyendo queda explícitamente señalado como artificio en tanto Emperatriz, en un diálogo sostenido con su primo-patrón, afirma que la Rinconada es una escenografía, un escenario de títeres y marionetas dentro de las cuales ella es la primera en figurar:

- Sí. Víctimas. Resguardado por nosotros... por nuestra monstruosidad, tu hijo es rey. Nosotros somos la utilería: el telón pintado, las bambalinas, las cabezotas de carton piedra, las máscaras. Si se retiran de alrededor del personaje central que nació sobre el escenario encarnando a un rey... bueno, caerá en un abismo. Tu proyecto no será tan fácil de realizar... - Estás tratando de protegerte. - Sí. Acuérdate de que salgo una vez al año. Y esa salida una vez al año me hace reafirmar mi preferencia por seguir para siempre formando parte de una escenografía de carton piedra pintado. (Donoso, *El obscuro pájaro de la noche* 506-507)

Pareciera evidente que el término “escenografía” remite al teatro, a la puesta en escena de figuras enmascaradas. No es casualidad entonces que al interior del relato diegético, se admita con vehemencia los diálogos. Con ellos, la persona sólo se recompone en esta escena del espectáculo macabro. La relación clásica entre persona y máscara queda una vez más explícitamente expuesta. El espacio, desde luego, sólo se inventa como apariencia.²³

Una primera conclusión se nos asoma en el horizonte de esta reflexión al advertir que todo artificio remite a relaciones de poder en el mundo novelesco de José Donoso. Así, la bulla festiva de los monstruos terminará por subvertir el discurso oficial encarnado en Jerónimo y de paso a su misma figura adónica. Al mismo tiempo, la casa señorial como composición arquitectónica y verbal explicita posiciones privilegiadas de clase. La Rinconada monstruosa, por su lado, es una invención producida por la mente imaginativa del señor y dicho ejercicio imaginativo cobra sus víctimas: “Serían sus peones si él les prometía defenderlos contra ese padre infernal que iba a destruirlos si el hijo no los defendía de ese señor que se creía dueño del mundo sólo porque lo inventó” (508) La figura del señor, es decir, del patrón Jerónimo de Azcoitia, aparece como un dios creador pero invertido en su acto de amor, un dios generador de miedos, imagen semejante a la que encontramos en el personaje Don Alejo de *El lugar sin límites*.

Dado lo anterior, las relaciones de semejanza entre el espacio y el sujeto que lo habita se afianzan en lo artificial que en ellos encontramos. El sujeto, por ende, es el resultado de sus interacciones con el espacio. Ambos discursos, espacio y sujeto, se encuentran y desencuentran en una superposición que borra cualquier posibilidad de identidad diferenciada. El personaje logra confundirse con el espacio, generando así formas inéditas de subjetividad. Se trata pues de una mimetización del personaje en el espacio cerrado que habita, en otras palabras, una suma de figuras que dan, como consecuencia, con una nueva y diferente forma. Esta confusión de figuras arranca desde

²³ Una de las acepciones del significado de apariencia, según el diccionario de la RAE, remite justamente a la escenografía: “Telón, bastidor o caroca con que en el teatro se representan, por medio de la pintura, cosas verdaderas o fantásticas” (163)

un indicio: el carácter decorativo de algunos personajes en el espacio y la decoración como acto de poder. En efecto, la escultura que representa a una Diana Cazadora jorobada, dispuesta por orden de don Jerónimo en el patio de Boy, cumple así la misma función de los monstruos que lo acompañan para establecer un mundo donde la desproporción pasa a convertirse en la regla de proporción:

Dispuso, además, que cerraran el último patio, el del estanque, con un murallón inexpugnable, y a la cabeza de este estanque rectangular erigió una Diana Cazadora de piedra gris tallada según sus estipulaciones: gibada, la mandíbula acromegálica, las piedras torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba y la luna nueva sobre su frente rugosa. Adornó los demás patios con otros monstruos de piedra: el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos y el descomunal sexo colgante que desde la cuna arrancó ohs y ahs de admiración de enfermeras. Boy, al crecer, debía reconocer su perfección en la de ese Apolo, y sus instintos sexuales, al despertar, se encontrarían con la figura de la Diana Cazadora, o con una Venus picada de viruela y con un trasero de proporciones fantásticas arruinado por la celulitis, que retozaba insinuante en una caverna de yedra (240, 241)

En la medida que los monstruos son objeto de decoración de Don Jerónimo, éstos van perdiendo el carácter subversivo que la crítica les ha atribuido.²⁴ Así, la Rinconada monstruosa es un caos amenazador del orden señorial, pero al mismo tiempo es otro artificio más del poder. Al respecto, los monstruos de la Rinconada serán plasmados como invención de Humberto, que en este caso es un secuaz y representante del patrón:

Esta convocatoria tenía también otro propósito: subrayar, dejar en claro de una vez y para siempre, su propia superioridad por el hecho de ser normal. Ellos dependían de él. No él de ellos. Él era el carcelero. No ellos, acechantes y susurrantes. Él los había inventado a ellos, no ellos a él. La Rinconada, los patios de Boy, la organización, la dieta, el doctor Azula, la estructura de la casa, la demolición de las dependencias donde era tan fácil perderse, todo, todo, había sido idea suya. Ellos mismos, y sus quehaceres, eran invento suyo. Que no se rebelaran (266)

Esta cita, que corresponde a la voz del narrador focalizada en la figura de Humberto, expresa de manera patente la ambigüedad de los monstruos con respecto al poder. En efecto, Humberto señala su superioridad puesto que cada monstruo en el espacio de la Rinconada es una invención, un artificio esbozado desde los planes de don Jerónimo para proteger a su hijo. Por otro lado, poco a poco, se van transformando en una amenaza para su creador. La identidad, por ende, puede ser pensada como acto de poder, un tatuaje sobre cada figura que deviene sujeto, un lugar que envuelve el espacio en el que un cuerpo cobra su identidad o se le fija.

²⁴ Al respecto, Ricardo Gutiérrez Mouat afirma en "El obsceno pájaro de la noche: la Historia y las historias": "Si el mecanismo del discurso histórico se puede reducir por el momento a los índices causales y cronológicos que organizan el origen y final de la historia, es obvio que el discurso de El obsceno pájaro de la noche los subvierte, pero es importante advertir que esa subversión se articula en el lenguaje del juego y del carnaval" (164)

En suma, el espacio de la Rinconada monstruosa es una invención cargada de subjetividades y de fuerzas que provienen de diferentes ideologías, discursos y mundos sociales. Es el espacio de mayor confluencia social, siendo también el punto de convergencia de lo bello y lo monstruoso. En ella, el personaje se desenvuelve de manera tal que deviene en sujeto caracterizado. El espacio es por lo tanto un campo de las relaciones de poderes, pero también un partícipe de éstas. Es el “tú” con el cual el “yo” establece un diálogo.

Me interesa rescatar la casa de la Rinconada monstruosa como espacio de convergencias. Se trata de un espacio aristocratizante no sólo por el hecho que fue en un momento una casa señorial, sino porque cumple ciertas características propias de espacios creados por señores para sí mismos: el parque, la torre de Humberto en la mitad del área verde decorada con buen gusto a los ojos de Jerónimo, la cancha de tenis, la piscina, las esculturas... El espacio es descrito como una construcción clásica de lo que se considera *elegante* y, por ende, del gusto propio de aquellos que se posicionan en esferas sociales privilegiadas. Este punto se demuestra al advertir cómo Humberto Peñaloza imita en términos de decoración los gustos de su patrón, don Jerónimo:

Humberto Peñaloza ocupó en la Rinconada esa torre en el parque que don Jerónimo hizo construir durante el embarazo de Inés, para que la habilitara Boy y desde sus ventanas y terrazas fuera familiarizándose con las constelaciones. Sobre la chimenea hizo colgar el magnífico crepúsculo de Claude Lorrain. Encargó sillones de terciopelo gris como los de don Jerónimo, llenó de anaqueles de libros codiciados desde siempre, cubrió el suelo con los tapices de tonos más apaciguados (252)

Tal vez es útil detenemos en la referencia cultural de la cita dada por Claude Lorrain, pintor y paisajista francés que sirvió a grandes caballeros de la Italia del siglo XVII. Nacido en un castillo en 1600, curiosamente trabajó de niño como pastelero, antes de su éxodo a Italia. Son famosas sus pinturas en las cuales son representados paisajes crepusculares teñidos por bruma y rayos de un sol en ocaso. Técnicamente, sus cuadros tienen el valor del equilibrio, ya que logran una armonía en la disposición y superficie de tres estados: agua (océano y lagunas), cielo y tierra poblada por árboles. Murió en 1682. Estos datos extranovelescos corroboran la estética de la casa y parque de la Rinconada señorial, estética que se desvanecerá con la presencia de los monstruos, pese a los intentos de Emperatriz y Humberto, quienes desean perpetuar el gusto canónico.

Recordemos también que los monstruos establecen un sistema social con duras y precisas jerarquías y estratos. En efecto, hay monstruos de primera categoría, así como de segunda y tercera. Incluso se menciona una marginal quinta categoría. Emperatriz, la enana administradora, quien al fin y al cabo también es una arribista con complejo social, ordena que le sirvan el té con protocolo; Basilio, el mozo, pese a su monstruosidad, lo sirve *comme il faut*: “Emperatriz se calló para dejar que Basilio recogiera la bandeja del té. Su mirada siguió la salida del gigante acromegálico de torso ciclopeo, piernas cortas, brazos de orangután, mandíbula pendiente” (260)

Por otro lado, la Rinconada en tanto espacio cerrado y repleto de monstruos es el ámbito opuesto al señorial, al orden, a la historia, al poder. De hecho, es ahí donde Jerónimo dudará de su identidad de señor, para convertirse en un monstruo burlado por

los otros que ya no lo son. Es el espacio en el cuál los demás dudarán de su belleza y él mismo desconfigurará su antigua imagen en aquellas frágiles y movedizas que se reflejan en el agua de la fuente. Los horribles reflejos acuáticos desconfiguran la imagen original de Jerónimo, señalando su vacuidad y la ausencia de su origen.²⁵ Ante la evidencia, el dueño de la Rinconada muere ahogado, como un Narciso invertido que se espanta de la fealdad de su reflejo, tal como lo ha afirmado Myrna Sotoveresky en *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. De este modo, el supuesto rey, dueño y creador de la puesta en escena que controla, termina siendo el bufón, aquel que divierte a los monstruos que finalmente pasaron a ser los señores ávidos de diversión escabrosa: "... yo soy el bufón de esta corte de personajes principescos envueltos en el lujo de sus vestidos, soy el único desnudo, tengo que encontrar mi ropa para cubrir mis deformidades y que así dejen de reírse de mí" (520) El vestuario funciona como boceto de una identidad sólo bosquejada, frágil, mutable e intercambiable. Este hecho, no señalado por la crítica, arroja señales sobre los procesos de construcción de subjetividades emprendidos en el relato desde un punto de vista social: los personajes que pueblan el submundo de la miseria sobreviven ante la velocidad vertiginosa con la cual cada figura cambia su identidad, es decir, sus identidades. Por el contrario, los personajes que provienen del mundo luminoso colapsan ante la única certeza de la novela: la identidad por ser construcción y artificio nunca se fosiliza en una sola imagen. Ejemplo de ello, es el caso recién comentado de Jerónimo y su muerte en el estanque y también la locura de Inés, que de bella y elegante señora ha pasado a convertirse en una vieja más de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba.

Según Luis A. Torres, si leemos la producción donosiana desde un punto de vista del realismo social, una constante de la obra resulta ser "la penetración de las clases populares en los espacios tradicionales y privados de las clases dominantes" (30) Si bien es cierta la advertencia del estudioso, confirmada por el mismo Donoso,²⁶ creo que esta penetración es más bien una compenetración que genera un espacio y un sujeto nuevo. En efecto, Donoso representa relaciones de poder que se manifiestan en los vínculos entre patrones y sirvientes, pero estas relaciones de poder son también relaciones de deseo, hecho que fundamenta la compenetración. No se trata solamente de un patrón que domina al sirviente y de un sirviente que se deja dominar, sino también de un señor que, en tanto sujeto de la falta, desea al otro, a lo otro, un sirviente, la posibilidad del caos, la destrucción del mundo luminoso, pero también la posibilidad de la finalidad del tedio. Son el poder y el deseo las fuerzas que ponen en movimiento las relaciones entre los personajes y por ende las miradas discursivas, es decir, los relatos con los cuales se narran entre sí para luego dar lugar a las diversas subjetividades. Ahora bien, el espacio barroco de la Rinconada monstruosa es entonces el campo de poder y de deseo, el espacio donde lo señorial recoge lo otro monstruoso y lo monstruoso se tiñe con visos

²⁵ Para Ricardo Gutiérrez Mouat, el origen elidido de la novela radica en la descentralización cuya metáfora es la casa laberíntica y en el reemplazo de la "unidad del discurso" por el vacío, cuya metáfora son los paquetes de la Brígida que nada contienen, y la sustitución.

²⁶ Ver Rodríguez Monegal., Emir. "José Donoso: la novela como happening, una entrevista... sobre El obsceno pájaro de la noche". Revista Iberoamericana, 37, 76 – 77 (1971)

señoriales. Esta dinámica da lugar al contraste, de ahí que haya caracterizado la casa de campo poblada de monstruos como manifestación barroca. Interesante resulta recordar las palabras de Donoso que refieren a los muebles de su casa de infancia como una de las causas de su obsesión por lo monstruoso: "... de todos esos elementos, junto con los monstruos esculpidos en encina en los grandes muebles estilo Enrique II -¿o Enrique III?, no lo sé bien- que eran los muebles de la casa de mi niñez, se forjaron estos "monstruos" de *El obsceno pájaro de la noche*" (Donoso, "Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*" 585) Estos muebles de prestigiosa madera que adornan el salón aristocratizante y que reciben el tallado monstruoso, indican la compenetración de círculos diferentes. En dicha ornamentación cuajan simultáneamente el espacio del orden, del poder, de la manifestación valorada estética y políticamente como la del "buen gusto" con el espacio de lo deforme, de lo horrorizante, del caos, de lo ajeno al mundo señorial. Este hecho de la realidad vuelve a repetirse de otra forma en la novela, al constatar el bello parque adornado con esculturas vivientes de monstruos así como el jardín de Bomarzo, en Villa Orsini.²⁷ De este modo, el lugar del poder y del buen gusto deja de ser penetrado por el caos, porque el orden desea de lo otro. Espacio de yuxtaposición en el cual cada elemento necesita de su opuesto para existir y ser percibido como tal, el parque de la Rinconada monstruosa nos indica una vez más que en el mundo creado por Donoso nada es tan sólo una misma cosa, puesto que cada figura, al estar indeterminada, se sustituye por otra, se transforma, se viste y se desviste, se disfraza y se invierte. La identidad unívoca del espacio, así como la del sujeto, se ha disuelto, dejando de existir en un destierro jamás nombrado. De este modo, la majestuosidad del árbol se altera en sí misma al estar junto al gigante cuyo hocico amenazante nos horroriza, fenómeno que el transeúnte advierte en Bomarzo y que también podría percibir en el parque de un don Jerónimo dislocado. Dado lo anterior, es posible sostener que el espacio no es sólo el lugar del contacto entre los sujetos, sino el contacto mismo, por lo tanto, es la relación donde cada figura deviene sujeto. El espacio acusa la falta y la constitución vacía del sujeto, quien se mira en el otro para no caer en el abismo caracterizador de las casas de la novela. De ello, lo demuestran la infinitud de patios y puertas que deben ser tapiadas para que tal vez el movimiento cese, la novela cese, el lenguaje se detenga y acuse la desaparición del sujeto: el Mudo en las llamas de un basural tras la extirpación del doctor Azula, Jerónimo ahogado por aguas que reflejaron su monstruosidad contrastada con la armonía de sus monstruos dispuestos en la Rinconada como esculturas expuestas en el salón de un museo, Inés, una bruja y santa, niña y vieja, cuya locura la hace dar con el vacío que siempre la definió.

El espacio de la Rinconada Monstruosa es complejo al estar compuesto de una diversidad de elementos. En primer lugar, encontramos un parque, artificio que rodea, protege y encierra la casa con respecto al mundo exterior. El parque configura un signo devastado al interior de la novela. Llega a convertirse incluso en un no signo, en una palabra que menciona tantas cosas que la hacen estallar. En efecto, desde un punto de vista paisajístico, un parque es un artificio. Lo es en tanto es el resultado de una

²⁷ "Running entirely contrary to the current of symmetry and proportion, vicino Orsini designed the whole of this part of his garden around the irregularly placed natural outcrops of stone, having them sculpted into every inconceivable type of gigantic figure, human, part human, animal and purely fantastic". (Masson, Georgina. *Italian Gardens*. England: Antique Collector's Club, 1987)

composición que crea, ordena y reordena un espacio con elementos de la naturaleza, pero que no es silvestre ni salvaje. Un parque es la disposición planificada de árboles, arbustos, prados y senderos. Representa, por lo tanto, el no azar de la naturaleza. En este sentido, es valuarde del orden, de la hegemonía de la razón del ser humano por sobre los caprichos de la naturaleza:

Un jardín es, por definición, un espacio limitado, un hortus conclusus artificial, cuyo orden se debe a las leyes de la fantasía: una creación esencialmente separada y distinta a la naturaleza que rodea a ese espacio, de la que no forma parte. “Jardín natural” sería una contradicción de términos puesto que allí faltaría la organización consciente, la voluntaria elección y composición. El jardín posee así las características que tanto Mircea Eliade como Huizinga atribuyen al espacio del juego, y comparte ciertas características del poema, el teatro y la novela. Todos estos son artificios, distintos, independientes y paralelos al universo de la realidad, en los cuales, como en todo lo lúdico, están presentes las espontáneas aspiraciones del ser humano al regocijo y al placer” (Donoso, “Algo sobre jardines” 129)

No obstante, en la novela *El obsceno pájaro de la noche*, el parque se deconstruye al presentarse también como una afrenta ante el mismo orden que ha creado la Rinconada Monstruosa y sus áreas verdes. En efecto, los monstruos en sus tiempos libres juegan al tenis y se divierten bebiendo costosas bebidas alcohólicas en el parque. Toman el sol en la piscina. El monstruo, por lo tanto, es un sujeto dislocado de su hábitat y, de paso, también disloca a éste último:

Jerónimo fue postergando día a día su visita a los patios de Boy. Viviendo entre los alegres monstruos que salpicaban en la piscina, que ensayaban sus puts en los greens, que escuchaban a Petula Clark en sus transoceanics mientras se cubrían el cuerpo con Ambere solaire para tostarse, hojeando el último Paris Match para saber con quién se iba a casar Gunthther Sachs, Jerónimo pareció relajarse un poco y la Berta no pudo resistir la tentación de hacerle una caída de ojos bastante insinuante. Cualquier cosa, cierto recodo en una de las avenidas de hortensias gigantes, un ángulo de los corredores, suscitaba en él evocaciones de su mujer. Emperatriz no se cansaba de hacerle preguntas sobre Inés, sus joyas, cómo se vestía... (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 505)

De este modo, el monstruo ya no habita cuevas, cavernas, puentes y circos, sino un parque señorial cuya belleza conmueve hasta el mismo Jerónimo: “Salieron a la terraza, desde donde vieron la extensión lujosa del prado, la piscina, los quitasoles de colores, los olmos, magnolios, araucarias y eucaliptos del parque, y más allá de la cordillera. – se me olvidado lo bonito que era todo esto” (502) El parque es entonces un anti-parque: ya no es lugar paradisiaco de la pareja conformada por Inés y Jerónimo que aparece en un medallón o el espacio compuesto de “... senderos de matorrales podados y cuadrículados...” (511) El juego de bellezas se rompe para dar lugar al contraste: belleza de la naturaleza artificialmente dispuesta que enmarca deformidades variadas y caprichosas. El hortus, signo con el cual la tradición ha conformado el imaginario de lo paradisiaco y edénico, se ha transmutado en el espacio donde la norma es una armonía contraria a la que impera fuera del recinto del parque y fuera de la novela misma. Las bellas formas corporales de los primeros padres míticos según la tradición judeo cristiana se ha deformado. El jardín ya no es la relación armónica ente sus habitantes y lo

trascendente. Dado lo anterior, el concepto de parque es inútil a la hora de revisar y describir el parque de la Rinconada monstruosa. Tal como lo afirma José Promis, el jardín de los monstruos de la Rinconada, en *El obscuro pájaro de la noche*, presenta “un mundo al revés donde fracasan, por lo mismo, las medidas que nos sirven para mensurar la existencia cotidiana” (33) En la novela de Donoso, el jardín es la ruptura de la relación entre la palabra que es sujeto y su referente, puesto que éste, al igual que el sujeto, ha perdido todo orden trascendental que lo defina y le dé forma como la metafísica lo planteó. En definitiva, el parque desplaza a la gruta y ambos se dislocan. Recordemos entonces los parentescos etimológicos entre los términos *gruta* y *grotesco*, categoría estética que, según Kayser, es útil para dar cuenta de toda forma monstruosa.²⁸

Dado lo anterior, la novela explicita no sólo un sujeto monstruoso, sino también un signo monstruoso, alterado y escindido que altera, a su vez, una realidad, el parque, hasta el punto de convertirlo en otro monstruo más. Así, la deformación de una lógica espacial original modifica también una noción tradicional de sujeto, afianzándose aún más la cooperación entre ambos elementos. Por otro lado, el estar ambiguo del sujeto en el espacio también terminará por alterar a éste último. En efecto, según Hugo Achugar, la relación entre un espacio ambiguo e indeterminado y la desconfiguración del sujeto radica en que lo abierto o lo cerrado, el afuera o el adentro, pueden llegar a significar lo mismo según la posición del sujeto. Un claro ejemplo lo encontramos en el caso de don Jerónimo, quien, al desempeñar el rol de creador de la Rinconada, implica una comprensión específica de ésta como artificio resultante del ejercicio del poder. Sin embargo, cuando el señor es violentado por la presencia de los monstruos y termina mirándose como uno de ellos para luego ahogarse en el estanque, la Rinconada monstruosa se torna incluso un lugar aún más aterrador, desestabilizador e indeterminado, vistiéndose con otro disfraz, es decir, otra identidad.

No sólo el espacio es alterado a tal punto de convertirse en una variable monstruosa, sino también el tiempo. En él, la imprecisión se da con igual intensidad, dando lugar a un tiempo elástico donde todo intento de medición es vano. El tiempo no acepta medición, así como la acción impide reconstruir la anécdota. Por lo tanto, sólo figura el caos. De este modo, a modo de proyección para una reflexión futura, las relaciones entre sujeto y tiempo se presentan como un objeto de estudio de interés.

Este parque deconstruido puede pensarse, al igual que la casa de la Rinconada, como un elemento que sufre de una serie de sustituciones, muy semejantes a las experimentadas por los personajes. Así como el Mudito se convierte en la séptima vieja, en el Gigante de cabeza de cartón piedra, en Jerónimo, en el hijo santo de la Iris, en el hijo de Inés, en el hijo de la Peta Ponce, en el imbunche y, por último, en la “ceniza muy liviana que el viento dispersa”, el parque, es decir, el área verde “real”, artificial, signo de poder social a través del cual el señor se recrea, se convierte en un parque de palabras que en cuanto tal también es un artificio de rasgos estéticos que remiten políticamente al

²⁸ Según Wolfgang Kayser, en su texto titulado *Lo Grotesco*. Su configuración en pintura y literatura, “El grotesco o sea ‘grotesco’ y los vocablos correspondientes en otros idiomas son voces extrañas tomadas del italiano. Las palabras la grottesca y grottesco, que son derivaciones de grotta (gruta), fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron en ocasión de unas excavaciones...” (17)

mundo de luminoso. Luego, se da inicio una tercera fase de sustitución identitaria: el parque de palabra señorial se transforma en el parque de diversiones desestabilizadoras:

Puso dos cubos de hielo en un vaso. Lo llenó hasta la mitad de whisky puro. Con el vaso en la mano avanzó hasta la balaustrada de su terraza. Escuchó. Sí, un poco de música... y muchas carcajadas, como si estuvieran celebrando un acontecimiento festivo. Olió el whisky. ¡Tan mal que le hacía! ¡Pero qué diablos, las cosas, hoy, no estaban como para andar con tantos cuidados! Tenía que aplacar sus nervios de alguna manera. Tomó un sorbo largo, que después de estremecerlo, lo cauterizó. Dejó el vaso sobre la balaustrada y con ambas manos se apoyó en ella, atento a esos laberínticos rumores del atardecer que lo encerraban, los grillos, las ranas veraniegas, las voces, las risas tamizadas por los olmos y los castaños, esforzándose por descifrar en esas voces quizá su nombre ahorcado por una carcajada en la frase que diera el pinchazo necesario para ultimarlos” (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 267)

En efecto, el parque se transforma en un espacio de carcajada peligrosa hasta para el mismo Humberto. Desde los árboles ornamentales emerge una voz que proclama fiestas de perdición. En el parque de la Rinconada monstruosa nada es lo que parece. Desde cada cosa, emerge una nueva dimensión que la contradice en cuanto a lo que su identidad significa, así como el gigante y la mujer más gorda del mundo llegan a perder incluso su máscara de monstruo. O sea, en este parque final, nada permanece, todo se disuelve. En suma, el parque, así como los sujetos presentados a lo largo de la novela, sufre una serie de sustituciones. Sólo una diferencia se acusa entre las sustituciones sufridas por los sujetos-personajes y el parque. Este último va modificando sus imágenes a partir de una causa, por ejemplo, la decisión del padre de proteger a su único y monstruoso heredero del apellido y la fortuna Azcoitia. No obstante, el sujeto y el parque, en cuanto también expresión de subjetividad, son realizaciones de la ficción, juego de sustituciones en el cual el desvanecimiento de los límites se certifica hasta tal punto que la realidad se torna inexistente. Con esta idea, el parque, la casa y el personaje fraternizan en cuanto es la ficción aquello que los define.

El parque de Rinconada es entonces un atentado contra todo intento de orden civilizatorio. Rompe las leyes de este mundo. Al respecto, rescatamos las ideas de Cedomil Goic, para quien lo monstruoso en la novela de José Donoso es aquello “que violenta la norma ordinaria” (115) De este modo, el parque de la Rinconada no es sólo monstruoso porque en él habitan los enanos, los gigantes, los jorobados y cabezones, sino porque violenta una norma que le es ajena. La norma que rige la comprensión de una realidad sostenida por un discurso lógico y racional, es decir, la lógica del mundo empírico y del mundo que se extiende desde la otra orilla de la Rinconada. Carente de centro y de unidades, la casa de la Rinconada monstruosa desatará la cadena de inversiones, provocando la disolución de las distinciones, tal como lo ha afirmado Ricardo Gutiérrez Mouat en el texto ya citado. En el baile de la Rinconda, las oposiciones se desintegran tras la inversión. Así, no podemos distinguir entre la máscara y el rostro, entre Jerónimo y Humberto, entre la vigilia y el sueño. Toda jerarquía es anulada, porque el encierro ha propiciado el juego de las identidades inexactas. El parque ya no es exclusivamente señal de riqueza y poderío señorial. No es el lugar privado del poder, sino más bien de los servidores inventados por Jerónimo para llevar a cabo su plan paternal.

Quisiera detenerme en la posibilidad de esbozar puentes intertextuales con el objetivo de explicar con mayor rigurosidad la ruptura de todo orden o intento de éste por parte del espacio donosiano. Es así, como el ya nombrado jardín de Bomarzo, recreado magistralmente por Manuel Mujica Lainez en su novela homónima, funciona como el hipograma del parque monstruoso de la Rinconada. Según Alfredo Jocelyn-Holt, el jardín de Bomarzo es un constructo imaginativo (como lo es la escenografía montada por don Jerónimo para Boy):

Construido supuestamente por Piero Ligorio a mediados del siglo XVI para el excéntrico Pier Francesco “Vicino” Orsini, en medio de un bosque contiguo a una antigua residencia familiar cercana a Viterbo, Bomarzo ha sido descrito como “parque de diversiones”, como “siniestra” pesadilla, como “gabinete de cosas raras”. Es un lugar estafalario diseñado para aterrar y desafiar la mínima lógica de orden (205)

Según el ensayista, la entrada del jardín convida al caminante con las siguientes palabras: “Vosotros, que recorréis el mundo a la búsqueda de sublimes y temibles maravillas, venid aquí a contemplar rostros terribles, elefantes, leones, osos, caníbales y dragones” (qtd. en Jocelyn-Holt 205) Bomarzo se presenta entonces con singularidades cuyos ecos recoge *El obsceno pájaro de la noche*. Desconozco si José Donoso visitó alguna vez este jardín, no obstante, ambos lugares, ambos artificios remiten a una “... jardinería en piedra que hace florecer gigantes primitivos, dragones y fieras en mortal combate, monstruos que abren su boca infernal para que uno se adentre y lo devoren, un elefante que estrangula a un soldado con su trompa, una casa de piedra que elude las leyes de gravedad y tambalea peligrosamente...” (205) Desde esta perspectiva, la torre de Humberto podría visualizarse como una torre inclinada, imagen con la cual, curiosamente, Virginia Woolf tituló un ensayo sobre literatura que rompe paradigmas realistas.²⁹ No es casualidad tampoco que la novela del escritor argentino, al igual que José Donoso, trate el tema de la construcción de la identidad del sujeto. Rescato entonces una cita iluminadora de *Bomarzo*: “No sé, hoy mismo, a tanto tiempo de lejanía si Zanobbi era como lo veía yo o si yo lo inventé, lo modelé, para colmar el vacío que me circundaba y que angustiaba a mi urgencia de ser el eje egoísta e imperioso de mi mundo. Lo único que sé es que llegó en el instante oportuno y que me cegó su dorado reflejo imprescindible”. (qtd. en Jocelyn-Holt 95) Estas palabras podrían sintetizar gran parte del marco teórico del presente trabajo, así como también nos recuerdan indirectamente pasajes de *El obsceno pájaro de la noche*, cuyo autor supo valorar la grandeza literaria de *Bomarzo*.

La imposibilidad de un orden y, por ende, de una realidad espacial inteligible explicaría la presencia continua de los monstruos, quienes representan, según Hugo Achugar, el terror, la angustia y la inseguridad de quienes transitamos por los espacios donosianos. La destrucción del orden espacial original también se da en el plano de la sexualidad, dimensión con la cual los sujetos instauran entre sí sus identidades. En efecto, podemos suponer que la Rinconada señorial es el espacio de una ideología patriarcal y, por ende, heterosexual. Es el espacio del matrimonio de los señores y su soñada descendencia que terminará siendo una pesadilla monstruosa. Ahora bien,

²⁹ Ver Woolf, Virginia. *La Torre inclinada y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1977.

cuando la Rinconada monstruosa ha dejado de ser una corte señorial al poblarse de monstruos, la homosexualidad se gesta como juego subversivo que deconstruirá la ideología heterosexual. Así, Emperatriz y Humberto llevan a cabo una conversación, donde la primera informa acerca de ciertas costumbres de Basilio:

- Ése es otro problemita que vamos a tener.... - ¿Con Basilio, tan buenazo? - Demasiado. ¿No lo ha visto en el parque entrenándose con sus amiguitos adolescentes que recluta no sé donde, entre los monstruos de segunda y de tercera y hasta de cuarta y quinta categoría? ¿no lo ha visto en la piscina enseñándole el crawl a ese jorobadito rubio que tiene cara de muñeco de loza? - ¡Emperatriz, por Dios! - ¡Ay, Humberto! Todo esto tiene un ambiente tan sospechosamente griego. Claro que en el fondo yo soy una femme a tapettes. (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 261)

Al presentarse un parque desconfigurado, puesto que en tanto parque ha dejado ya de serlo, es posible retomar las opiniones de Leonidas Morales acerca del espacio donosiano como desecho en la medida que los personajes donosianos han muerto y lo único que quedan son los paquetes de las viejas, trozos de yeso que formaron parte de un santo que no lograremos conocer ni recomponer, viejas empleadas que no son recordadas por quienes se vieron beneficiados por sus servicios, casas a punto de ser demolidas... Según Leonidas Morales, todos estos elementos son metáforas de la ausencia; ausencia de rostros y conservación de máscaras, "... porque el mito de la identidad naturalizada como rostro no era más que un máscara" ("Introducción a la obra de José Donoso" 43) Tal vez el parque se nos presenta como un desecho más, metáfora a su vez de un espacio incapaz de otorgarnos una identidad sólida, constante y definible.

A modo de conclusión, podemos afirmar que las relaciones entre el espacio y los modos de (des)configuración del sujeto se afianzan en la medida que el parque de la Rinconada monstruosa anticipa la solución de la crisis de la identidad tratada a lo largo de la obra. En efecto, según Goic, esta crisis se verá resuelta con la anulación total del sujeto, el imbunchaje, el cierre de toda posibilidad de contacto con el exterior. De este mismo modo, apreciamos la casa de la Rinconada monstruosa como un cierre total. El espacio anula todo posible contacto con el mundo. Metáfora de lo que podría llegar a ser una novela cuyo lenguaje aborta su referencialidad (*¿El obsceno pájaro de la noche?*), la casa amortajada por el parque impide a los monstruos el diálogo con otra realidad. Recordemos entonces que don Jerónimo felicita a Emperatriz por hacer habitar las casas de inquilinos más alejadas del caserón patronal y monstruoso por monstruos que se posicionan en la última escala de una jerarquía inventada a partir de las excentricidades corporales. Goic describe las casas de la novela como espacios laberínticos que confirman sus propios límites. Suponemos que ese carácter laberíntico se basa en la ausencia de centro, carencia que también afectará al sujeto. A ello, debemos agregar que el espacio cargado de subjetividad también sella sus orillas. Así, el espacio representado que nunca logra vislumbrarse en el relato se sustituye por otro de perspectivas falsas que rehúsa la referencia a un mundo externo y real. Si bien la mayoría de los espacios de la novela cuentan con características similares, es el de la Rinconada monstruosa y vercosa la que expresa con mayor vehemencia el encierro. Así, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba se nos presenta como un espacio menos intenso en su cerrazón, ya que la portería permitirá y regulará el tránsito entre lo externo y lo interno. Al

mismo tiempo, resulta revelador recordar el episodio en el cual el doctor Azula y la enana Emperatriz planifican una huida a Europa en un café del centro de la ciudad, pero éstos son acosados por la curiosidad impertinente de los transeúntes, a tal punto de causar desesperación en los servidores de Jerónimo. Lo mismo sucede con los monstruos, quienes muchos de ellos han acudido a la Rinconada como un refugio que les evitará el miedo de ser vistos, es decir, al hecho de tomar contacto con el mundo en su calidad de figuras contrahechas: "... ustedes, monstruos, tienen miedo de salir, tenemos miedo de que nos vean y por eso nos refugiamos aquí..." (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 281) La casa y el parque, por ende, vaticinan el final de la novela: el imbunche como metáfora del sujeto donosiano. El encierro espacial, condición necesaria para la autonomía del lenguaje con respecto a su referente, sólo lleva a una ficción monstruosa, a una novela monstruosa que, al relatar con un lenguaje descuartizado, construye un sujeto descompuesto y sepultado; un sujeto que, sin embargo, quiere escapar a tal estado de fragmentación: "Los parques: pero siempre les he tenido miedo a los parques" (278)

La crítica ha afirmado una pérdida de aura y un proceso de desacralización de la obra de arte al interior de la novela *El obsceno pájaro de la noche*. Ello debido a que se presenta como una obra literaria que ha sido pensada como manifestación de un grotesco de raíz no popular. De igual modo, se ha planteado el expresionismo como una técnica mediante las cuales los modos de novelar alteran las figuras, formas e imágenes. En efecto, según Javier Sanjines, la novela en cuestión ha planteado una "dialéctica negativa" que supera las categorías de lo bello y lo feo a través de la síntesis de lo monstruoso. Así, los espacios cerrados y laberínticos que instalan el mundo de la des-identidad es un mundo invertido, "marcado por la ausencia ontológica y por la superación de lo bello clásico en la instancia superior de lo deforme, de lo grotesco" (186) Creo que la reflexión de Sanjines puede ir incluso más allá si pensamos la novela en estudio como una obra de arte que reflexiona sobre el arte, es decir, una obra meta artística. Sanjines hace referencia a la Venus monstruosa aludida durante la narración que junto con el mismo enunciado novelesco desestabiliza los cánones clásicos de belleza. A esta alusión podría agregarse la del parque en cuanto manifestación estética del paisaje. La novela reflexiona así sobre el paisajismo, para proponernos un parque que ha perdido el carácter sublime que hasta entonces lo definió. El espacio verde para recreación de las clases dominantes, una expresión estética y política, es invertida en el novelar para dar así con un parque otro, un arte que, al igual que la novela donosiana, ha perdido el aura, un arte que baja, cae y cae hasta los estragos bajos del horror. El parque en tanto manifestación estética y política ha perdido su autenticidad al olvidar el origen, es decir, su significado. En este sentido, el parque de la Rinconada monstruosa podría ser concebido como una falsificación de todo parque original, es decir, de las áreas verdes que recrean la vida de sus propietarios y que legitiman políticamente una estética. Cabe destacar que esta pérdida del origen no tiene lugar en un proceso de reproductibilidad técnica del objeto estético, tal como lo comprendió y advirtió Benjamín, sino en los procesos creativos y sus correspondientes técnicas del mismo Donoso y que Sanjines ha advertido:

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica.

Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad (Benjamín 22)

Dado lo anterior, los espacios aristocráticos de *El obsceno pájaro de la noche* han participado en un proceso de degeneramiento grotesco, perdiendo su origen, su identidad y alterando las identidades aparentemente inamovibles de los sujetos con los cuales se vinculan. Tal desestabilización del espacio, que funciona como una obra de arte (arquitectura en el caso de la casa, paisajismo en el caso del parque), puede ser entendido como un subversivo gesto político y estético emprendido por la pluma donosiana.

Otra vuelta de tuerca: un cuestionamiento a la reflexión anterior.

Si una de las pocas certezas que podemos tener al leer la obra de José Donoso es la experiencia de la ambigüedad, cuestionar las conclusiones obtenidas en la reflexión anterior se presenta como un camino válido metodológicamente hablando, puesto que es afín al objeto de estudio. Se trata así de continuar un texto oscilante que olfatea el rastro zizagueante de la novela donosiana, una obra que nos convida al riesgo, puesto que todo lo que podemos decir sobre ella, se torna vulnerable, susceptible a la amenaza de lo opuesto y, por lo tanto, eso dicho se balancea a la orilla de un abismo exterminador.

Las afirmaciones acerca del debilitamiento del referente y, por ende, de la función referencial del lenguaje, material con el cual se construye toda novela, pueden ser puestas en duda con el estudio de Pablo Catalán sobre la obra de José Donoso. En efecto, según el mismo estudioso, su obra crítica se sitúa entre lo literario y la historia chilena, recordando que, según Neruda, Donoso habría de ser el escritor de la “gran novela social de Chile” (qtd. en Catalán 13) Es más, para Catalán, el relato donosiano puede ser estudiado como un espacio literario, diferente al espacio real. No obstante, el primero depende del segundo:

El relato donosiano tiende a dibujar la geografía y la historia chilenas, se convierte en productor de espacios delimitados en los cuales se produce un constante trabajo de inclusión y de exclusión. Así como el Valle Central ha sido, en la historia nacional, un espacio creador que denominaremos topógeno, de la misma manera la narración será creadora de límites y de otros espacios (14)

Catalán postulará una continuidad entre el espacio textual y el espacio real, aunque jamás puedan ser confundidos. Es en este sentido, como el autor de *Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites* insiste en los límites, en la línea diferenciadora de los espacios, línea posible de transgredir. Cabe destacar también que el espacio real corresponde al espacio chileno, el cual debe ser comprendido no sólo como el paisaje: “El empleo del término “espacio” y de sus empleos derivados son la expresión de esta realidad geográfica, económica, política, social, en una palabra, de ese ser histórico que es Chile” (25) El espacio chileno es caracterizado por el orden, un discurso oficial que pretende homogenizar el territorio, anulando u ocultando las diversidades culturales existentes en él para luego construir una comunidad imaginada, es decir, una nación. Además, este espacio original corresponde al Valle Central.

¿Es posible compatibilizar la reflexión de Pablo Catalán con los aportes recogidos en el capítulo anterior acerca de la ruptura entre texto y referente? Para responder la

pregunta, es preciso llevar a cabo ciertas precisiones o advertencias: en primer lugar, un debilitamiento del referente no implica necesariamente una anulación, una muerte, la inexistencia de éste. En segundo lugar, si las relaciones entre obra y realidad se tornan complejas con respecto a un paradigma realista, tampoco quiere decir que ellas queden anuladas. En efecto, que el referente esté indeterminado no implica necesariamente su extinción. Así, los puentes entre realidad y texto no están del todo demolidos.

Tal vez es el mismo Pablo Catalán quien nos da luces para dar cuenta de la pregunta recientemente planteada al afirmar que

... el juego de la producción donosiana se efectúa en la estrecha vía, ese sendero limítrofe entre dos realidades, que separa la realidad real y la realidad textual de la ficción. Dos realidades que existen cada una a la vez como reconocimiento y negación de la otra; como articulación de dos territorios en permanente trabajo de inclusión o de exclusión del otro (37)

La obra de José Donoso se formula desde el límite divisorio dado por esa vía, esa línea, esa frontera o barrera que al saltarla damos con el “peso de la noche”, el orden de la tradición que ha determinado la estructura social: “Esta línea vertical de la tradición del orden se impone como una frontera, un límite desde el cual se produce la enunciación del discurso narrativo. Es, en su esencia, insoslayable. No se habla necesariamente ni a sabiendas de ella, es ella quien se impone por su fuerte presencia y hace hablar de ella” (42)

Es el orden aquella fuerza que vincula o desvincula al texto y a la realidad que en un paradigma realista funcionaría inequívocamente como la referencia a la que el lenguaje literario se dispone: “Problemática insoslayable, la cuestión del orden es una línea dura y fundamental en la cual se unen y se separan el dominio de la historia de Chile y el dominio de la ficción donosiana” (44)

Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿es posible compatibilizar el carácter referencial de la obra de José Donoso fundamentada por Catalán con aquella aproximación que desvincula a la obra del mundo? Tal vez, si queremos dar con una armonía entre ambas hipótesis, es necesario postular que la obra misma debilita el referente. Es en este punto donde las figuras del sujeto y el narrador tendrían algo que decir al respecto. De este modo, retomar el trabajo de Leonidas Morales es una alternativa útil para dar con el problema planteado. En efecto, el ensayista posiciona ambas figuras, sujeto y narrador, como instancias dependientes y solidarias entre sí para dar cuenta de “algunas líneas de sentido inferibles de la historia de la novela chilena contemporánea” (Morales, “Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea” 17) Ahora bien, sostengo que el debilitamiento del referente se da en cuanto el narrador ha perdido parte del conocimiento que hasta entonces caracterizaba al narrador decimonónico. El conocimiento disminuye en la medida que el narrador va deconstruyendo una realidad, un orden patente en la historia de Chile. Se podría afirmar entonces que este orden referencial naufraga en manos del discurso del narrador. Se trata entonces de un orden que comienza a desconocerse puesto que ya no existe como tal, un orden que no es capaz de parir un narrador y un sujeto de identidad clara y transparente que “asume como suyo este orden social y familiar” (30), un narrador y una identidad como aquella que el profesor Leonidas Morales vislumbra con precisión en la novela de Alberto Blest-Gana *El loco Estero*. Al

respecto, Catalán complementa nuestra reflexión impulsada por Morales: “El trabajo permanente de superación de la representación tradicional desemboca en otra forma de representación que significa, al menos en parte, la imposibilidad de la representación y también que se ha llegado a los límites de la representación. Significa además que se sigue de un modo u otro representando, pero que esta nueva representación muestra el desmontaje de la tradicional como también su propia deconstrucción” (Catalán 52)

Otra manera de acercarnos al problema es pensando la novela de José Donoso como lo expulsado del histórico orden tradicional. Artificio subversivo, *El obsceno pájaro de la noche* desmonta y luego niega al poder expulsador junto a sus tradicionales formas artísticas de representación, para darle la espalda y situarse tan sólo consigo mismo no en la marginalidad, no en la periferia, sino más allá del límite dada por la línea que demarca el espacio del orden. En conclusión, obra y referente afirman sus existencias en la negación mutua.

En suma, es preciso llevar a cabo una revisión teórica de lo que hemos venido llamando el “referente”. En esta línea de reflexión, debemos despachar la identificación del referente con lo denominado “real”, ese ámbito previo a la escritura. En efecto, el referente entendido como lo real ha muerto, así como ha muerto el autor independiente del texto. Nada hay entonces previo a las prácticas culturales, a la palabra, a la escritura y al discurso. El referente, lo real, no es más que otro discurso sobre cuya superficie ha actuado la ideología que engañosamente nos hace concebir ese discurso como realidad natural e innata. Se trata pues de una “naturalización” que debemos críticamente comprender como un disfraz, desde luego, en el mal sentido del término. La voz de José Donoso desmantela ese disfraz y propone entonces otras maneras de concebir y nombrar las realidades.

3. Sujeto y género en *El obsceno pájaro de la noche*

- Un estadillo donosiano: la explosión del género

Parte de la teoría feminista ha propuesto la noción analítica de “género” como una de las categorías con las cuales el sujeto es construido culturalmente. De ser así, la novela *El obsceno pájaro de la noche* pareciera ser una obra que se presta para un análisis llevado a cabo desde tal perspectiva, en la medida que nuestro objeto de estudio trate sobre el sujeto.

En efecto, la novela presenta diferentes construcciones de sujetos en cuanto al género se refiere. Por ejemplo, podemos apreciar en las figuras de don Jerónimo e Inés plasmaciones de personajes que dan cuenta de sujetos aparentemente sólidos, estables y fijos en cuanto a la identidad de género. Así, la figura del señor o del patrón daría cuenta de una masculinidad que al ser cómplice de fuerzas de poder se ha naturalizado, tal como se hace con las identidades de los súbditos. Algo parecido sucede con Inés, fundamento de lo que se entendería y subentendería como femenino.

Tales manifestaciones de género están cruzadas y fusionadas con la categoría de clase social. De hecho, la feminidad de Inés presenta diferencias con aquella que caracterizará a la Peta Ponce, fenómeno que puede ser entendido en la medida que ambas mujeres ocupan diferentes posiciones en la escala social que la novela presenta y que es la estructura social que se ha dado a lo largo de la historia de Chile. Una primera y adelantada conclusión podemos extraer de tales advertencias: el género es construcción social determinada por el poder. Se trata, por lo tanto, del resultado de relaciones de figuras que devienen sujeto en un diálogo entre los sexos, pero también de un enfrentamiento entre un *yo* y un *tú* que se dominan o subyugan socialmente entre sí. Al respecto, la crítica ya ha elaborado ciertas advertencias. Por ejemplo, Héctor Areyuna ha separado el mundo de representación “real” de la novela en el ámbito de los poseedores y el “mundo sin trascendencia de los desposeídos” (213) Mientras el primero se caracteriza por un rasgo semántico masculino, el segundo aparece ligado a un significado femenino.

Considerando lo anterior, nuestra hipótesis consiste en que tales identidades de género naturalizadas por medio del mito de la identidad serán revisadas y cuestionadas a través de la figura del Mudito,³⁰ personaje monstruoso que aniquilará las manifestaciones tradicionales de género tanto en sí mismo como en los patrones a quienes simultáneamente desea y rechaza. Mediante tal artimaña, el Mudito transformará el deseo en una costura sobre sí mismo y el objeto de su deseo en sujeto destruido. El vínculo establecido entre el Mudito con don Jerónimo e Inés es un diálogo destructor y desmitificador de toda ilusión que pretende fosilizar y asentar una identidad fija y estable. En definitiva, en *El obscuro pájaro de la noche*, ser hombre o ser mujer se torna una imposibilidad que las fuerzas oscuras del mundo de los sirvientes perpetúan y perpetúan hasta la muerte.

Es la ambigüedad el arma que el Mudito utiliza a lo largo del relato donosiano para desconfigurar las identidades de género. En este sentido, la máscara, el disfraz, el juego vertiginoso y angustiante, las nomadías de roles e identidades siempre tráfugas, se añan en la fuerza ambigua, gesto y acción política y estética que emprende el Mudito al interior del relato para decirnos que toda esencia masculina y femenina es mera ilusión. Tras tal veredicto, es decir, al constatar por medio de la experiencia ambigua que toda identidad es un relato iluso, los ejercicios de poder nunca definitivos y jamás estables junto a toda posible experiencia y fantasía de ser, quedan anulados en la destrucción, en la muerte. Por lo tanto, la desestabilización y cuestionamiento del mito de la identidad conducen, al menos al interior de la novela de José Donoso, a una instancia final, al término del lenguaje y de toda enunciación que nos hace sujetos, al apocalipsis del personaje, del narrador, del mundo ficticio, de la novela. El imbunche, es decir, el Mudito convertido en un insignificante paquete que pronto será material combustible, funciona entonces retóricamente como una metonimia del exterminio total, del autoexterminio, del silencio, de la muerte que se anticipa a lo largo de toda la obra, por ejemplo, con las fantasías fúnebres de las viejas que habitan la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Tal vez la novela nos convida a participar adelantadamente

³⁰ Para profundizar lo que se entiende por “mito de la identidad” es necesario referirse a la conferencia de Leonidas Morales titulada “Introducción a la obra de José Donoso.” Donoso 70 años. MINEDUC: Chile, 1997.

del acto de morir, última experiencia que podría recordarnos una remota posibilidad de subjetividad sedentaria y en la que el lenguaje, como un estertor, se agarra a ella al constatarla con esfuerzo:

Pero la perra no vuelve. La vieja se pone de pie, agarra el saco y abriéndolo lo sacude sobre el fuego, lo vacía en las llamas. Astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papeles, mugre, qué importa lo que sea con tal de que la llama se avive un poco para no sentir frío, qué importa el olor a chamusquilla, a trapos quemándose dificultosamente, a papeles. El viento dispersa el humo y los olores y la vieja se acurruca sobre las piedras para dormir. El fuego arde un rato junto a la figura abandonada como otro paquete más de harapos, luego comienza a apagarse, el rescoldo a atenuarse y se agota cubriéndose de ceniza muy liviana, que el viento dispersa. En unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente. Sólo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras y un tarro negruzco con asa de alambres. El viento lo vuelca; rueda por las piedras y cae al río. (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 559)

El sentido negativo de los elementos que toman lugar en esta cita consolida la desaparición. De este modo, el fuego, el agua del río y el viento ya no son factores purificadores, germinadores y fecundadores, sino más bien se aúnan en un exterminio disuelto por los vientos y sometido al efecto hídrico de la putrefacción.

Una posible entrada a la novela *El obsceno pájaro de la noche* desde una perspectiva de género es abierta al pensar una comparación general entre la novela en estudio y *El lugar sin límites*, novela del mismo autor escrita en 1966. En efecto, podemos suponer que ambas novelas emprenden un proceso estético de desestabilización y cuestionamiento de las identidades de género fijas y estables que el poder ha asentado y fundado en la cultura; esa misma cultura que las obras reflejan, perpetúan, construyen participativamente o invierten. De este modo, así como el Mudito nos señalará que no sólo se es independientemente hombre o mujer de determinadas características culturales, la Manuela, personaje de la segunda novela en cuestión, creará a través del artificio y de su arte degradado, el baile español en un prostíbulo rural, otras alternativas culturales que establecen diferencias y complicidades con los estatutos de género dispuestos por el *stablishment*. Aunque la Manuela también da fin al relato con una destrucción colectiva, matanza transformada en una bestia de tres cabezas, cabe destacar el rol de artista grotesco en medio de El Olivo, pueblo destinado también a la muerte y destrucción. Por lo tanto, la desestabilización del género se da en direcciones contrarias dependiendo de cada novela: *El obsceno pájaro de la noche* nos ofrece una transformación que conduce al personaje del Mudito a divagar a lo largo de diversas figuras: estudiante vago, secretario del señor, escritor frustrado, mudo, vieja, guagua e imbunche. No obstante, la continua transformación se detiene al ser imbunchada. El devenir del sujeto y su recorrido creativo y subversivo a lo largo de un sin fin de identidades y roles de género se clausura. Los orificios han sido cerrados, impidiendo el contacto del sujeto hacia el exterior, hacia un *tú*. La palabra que crea y recrea a quien la enuncia es silenciada. La Manuela, en cambio, desea morir con sus plumas puestas tal como ella misma lo afirma. Fiel a la fiesta y a la risa, es capaz de superar las diferencias que circulan entre los referentes originales y dar el salto truncado hacia el travestismo, artificio que combina los polos masculinos y femeninos para lograr un resultado indefinido

y quizás liberador. Un punto común a ambas novelas podría ser aquel que alude a las ambivalentes relaciones establecidas entre aquellos sujetos desestabilizadores y las esferas de poder, quienes son finalmente aquellos que instituyen e institucionalizan las artificiales identidades impuestas como rótulos naturales a sujetos pasivos.³¹ Me refiero a relaciones ambivalentes porque tanto el Mudito como la Manuela llevan a cabo actos que ensayan otras versiones de identidad, pero al mismo tiempo dialogan de manera no siempre oposicional con el poder. Recordemos pues que en *El lugar sin límites*, la Manuela afirma que don Alejo como un dios para todos los habitantes del pueblo, pero al mismo tiempo reconoce las astucias y artimañas del patrón, quien no desaprovecha ocasión para su propio beneficio. La ambivalencia del Mudito con los señores es aún más compleja. Tal vez nunca se podrá determinar qué es lo que nos quiere comunicar José Donoso al respecto. Mezcla de oposiciones y complicidades, el Mudito oscila entre el odio y el deseo, entre el rechazo y el apego al mundo luminoso de los señores. En este sentido, no queda claro si sus actos subversivos están destinados a destruir la figura opuesta con la cual ha sido definido o someterse a una transformación que lo lleve a ser un caballero, tal como era el sueño de su padre. Lo que sí queda claro es que la voz autorial de tales personajes participa también de dicha postura ambigua ante el poder, es decir, la clase dominante. En efecto, no sabemos con toda exactitud el nivel de participación de José Donoso con las clases dominantes del país. Sus orígenes ambiguos lo convidan a un movimiento pendular que oscila entre los dos polos sociales. Pareciera que el autor cuenta con una fisura que le impide posicionarse definitivamente en el discurso de una antigua clase terrateniente de la ciudad de Talca o en el del sector social al que alude su familia materna, oriunda del barrio de la Chimba. Sostengo entonces que el autor se inventa en tales personajes, dejando traslucir su fascinación por ambos polos sociales a los que ya no pertenece del todo. Es esa la posición privilegiada que le permite crear en formatos ficticios los oscuros puentes que unen y desunen las clases sociales y sus diferencias con las que la historia ha narrado el pasado de Chile.³²

- Hacia una definición de género

Dado lo anterior, se presenta la necesidad de definir la categoría de género como perspectiva analítica. No obstante, parece más pertinente configurar una definición de género desde las interrogantes que la novela formula, más que una definición externa que se aplique como un molde fijo al objeto de estudio. En este sentido, la obra de José

³¹ Incluso es posible concebir la identidad en la novela más como dación que como construcción. Don Jerónimo y el Mudito son figuras que pertenecen a un orden, donde pareciera que los sujetos no fueran construcciones libres del todo, sino una dación entendida como fatalidad: se da, se otorga, la identidad del sirviente al interior del orden patronal. Esta dación debe ser comprendida como una ideología. Para una definición de ideología, ver Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Patrick Williams y Laura Chrisman, eds. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

³² Pocos son los referentes bibliográficos que den cuenta de la biografía del autor. No obstante, mis afirmaciones corresponden a conclusiones de mi lectura de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) del mismo José Donoso. Ver también Esther Edwards, *José Donoso: voces de la memoria*. Santiago: Sudamericana, 1997.

Donoso marca insistentemente la presencia, ausencia y transformaciones del sexo del Mudito y todas sus otras imágenes con las cuales se insinúan las diversas identidades borrosas y vulnerables ante el delirio y las fuerzas de poder: Humbeto Peñaloza, la séptima vieja, la guagua milagrosa de la Iris, el paquete imbunchado, etc. De este modo, el cuerpo y específicamente su dato sexual son los elementos con los cuales se irá construyendo y destruyendo una masculinidad. A partir de estas advertencias, optaremos por utilizar el término sistema sexo-género, precisión teórica efectuada por Gayle Rubin a partir de la noción de género. Tal estrategia teórica y metodológica se sustenta en la medida que el término acuñado por Gayle Rubin recoge el cuerpo para incorporarlo en las concepciones culturales de la diferencia sexual. No obstante, la pregunta por tales nociones es necesaria para emprender el análisis de la obra donosiana. En definitiva, ¿qué es el género? ¿Cómo podemos definir el sistema sexo-género?

No es posible comprender el verdadero significado del concepto de *género* si no sabemos previamente cuáles son sus antecedentes dentro del conocimiento de las ciencias sociales y cuáles son los grandes hitos que permitieron acuñar tal término.

En primer lugar, debemos remontarnos al feminismo, el cual encuentra sus raíces en las inquietudes e interrogantes del movimiento sufragista. Es así, entonces, como el sufragismo y el feminismo de la primera mitad del siglo XX constituyen los antecedentes de los llamados *estudios de la mujer* llevados a cabo por la antropología a partir de los años sesenta. Tales estudios deconstruyeron epistemológicamente los dos grandes prejuicios de la antropología clásica: el androcentrismo y el etnocentrismo. De esta manera, una nueva lectura antropológica se desarrolló, llegando a la conclusión de la subordinación universal de la mujer.

Sin embargo, este desarrollo del conocimiento en torno a la problemática de la mujer no hubiese sido posible sin dos grandes acontecimientos: la obra *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir y las investigaciones etnográficas de la antropóloga norteamericana Margaret Mead. Ambos aportes fueron imprescindibles para la posterior aparición del término *género*.

En primer lugar, Simone de Beauvoir propone la superación de la polaridad entre hombres y mujeres. La respuesta a su idea de superación radica en la comprensión del cuerpo como una situación que tiene un doble significado. Por una lado, el cuerpo es concebido como una realidad material que ha sido definida dentro de un contexto social y cultural determinado. Por otro lado, el cuerpo es una situación que debe asumir e interpretar ese conjunto de significados recibidos culturalmente. Por lo tanto, se debe entender el cuerpo como una posibilidad interpretativa; concebirlo como un *locus* (espacio) del proceso dialéctico de interpretar nuevamente un conjunto de significados dados históricamente. De esta manera, para Beauvoir, el cuerpo va a tener esta doble posibilidad: un receptáculo de determinados tipos de significados entregados por la cultura y una opción de interpretación y reinterpretación de ellos. En suma, para las mujeres, existir en el cuerpo implica una forma personal de asumir y reinterpretar las normas recibidas de acuerdo a su sexo. En conclusión, la mujer no nace, se hace o se llega a hacer. Desde este punto de vista y desde la filosofía existencialista, existir implicaría, entonces, un proyecto donde se juega entre la cultura (lo dado) y la opción (la libertad)

Un segundo hito para el desarrollo de los estudios de la mujer está dado por la obra *Sex and Temperament in three primitive societies* (1935) de Margaret Mead. Tras reflexionar sobre las causas de las diferentes conductas de hombres y mujeres, concluye que las representaciones de ellos/as son diferentes en cada sociedad. De esta manera, lo femenino y lo masculino de cada comunidad en particular tienen una base cultural y no biológica, siendo entonces construcciones culturales.

El concepto de *género* fue acuñado por primera vez por la psicología. Aunque en la década de los cincuenta, Money ya había utilizado este término en sus estudios, es Robert Stoller quien en su obra *Sex and gender* (1968) utiliza el concepto de *género*, diferenciándolo amplia y claramente del concepto de *sexo*. En Estados Unidos, Money y Stoller estudiaron patologías sexuales, teniendo como pacientes a niños/as con deformaciones genitales. Se comprobó que a la paciente con un genital femenino deformado, a quien se le había rotulado como niño y asignado roles masculinos, era imposible corregirle sus conductas masculinas que ya había socializado. El mismo caso sucedía con los niños quienes, al ser rotulados como niñas, habían adoptado roles femeninos ya muy difíciles de cambiar.

Estas investigaciones dieron lugar para que en los años ochenta se comenzara a utilizar más ampliamente el término *género*.

Ahora bien, tras presentar brevemente algunos antecedentes históricos del término en cuestión, cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿De qué hablamos cuando nos referimos al concepto de *género*? Una serie de características que a continuación presentamos puede llegar a constituir una definición explicativa y operativa del concepto. De este modo, *género* será entendido como:

1) Un cuerpo teórico: el concepto de *género* puede ser entendido como un conjunto de conocimientos construidos por las ciencias sociales y por sus correspondientes investigaciones académicas. Con respecto a esta definición, la antropóloga mexicana Marta Lamas afirma: "género es un concepto que, si bien existe desde hace cientos de años, en la década de los setenta empezó a ser utilizado en las ciencias sociales como categoría con una acepción específica" (Lamas, "La antropología feminista y la categoría de género" 97)

Este cuerpo de conocimientos ha sido utilizado por el feminismo para enfrentar el determinismo biológico y "ampliar la base teórica argumentativa a favor de la igualdad de las mujeres" (Lamas, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de "género"" 327) Es decir, *género* es el término con el cual se denomina una serie de conocimientos construidos en pro de un objetivo político: luchar por los derechos de las mujeres. En efecto, según la autora ya citada, el uso de tal concepto "llevó al reconocimiento de una variedad de formas de interpretación, simbolización y organización de las diferencias sexuales en las relaciones sociales y perfiló una crítica a una esencia femenina" (327) Estamos entonces ante la presencia de un conjunto de saberes críticos que pretenden modificar el estatuto cultural de la mujer.

El concepto de *género* también puede ser definido como un modo de análisis de las diferencias culturales entre sexos y sus implicancias en la vida individual y social de los sujetos que componen una comunidad determinada. La historiadora Joan Scott es quien

postula en su texto "El Género: una categoría útil para el análisis histórico" tal atributo al concepto en cuestión: "¿Cómo actúa el género en las relaciones sociales humanas? ¿Cómo da significado el género en las relaciones sociales humanas? ¿Cómo da significado el género a la organización y percepción del conocimiento histórico? Las respuestas dependen del género en tanto que categoría analítica" (269)

Es importante detenernos en el hecho de que desde la perspectiva de género es posible identificar, describir y analizar el "orden simbólico con que una cultura dada elabora la diferencia sexual" (Lamas, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría "género" 332) en cualquiera de sus ámbitos. De esta manera, con el uso del concepto de género es posible estudiar las artes, la historia, la política, las costumbres y los modos de vida de una cultura o una comunidad específica. Los estudios de género no se limitan a la antropología u otras ciencias sociales afines. Este fenómeno induce a definir *género* como un término interdisciplinario.

2) *Género* como la construcción cultural de la diferencia sexual: antes de aceptar esta definición de género como herramienta útil de estudio, debemos aclarar los siguientes supuestos que esta afirmación implica. En primer lugar, entenderemos por "construcción cultural" toda creación humana realizada sobre e independientemente de los fenómenos naturales. Aludiendo a un clásico y claro ejemplo, vemos el caso de las herramientas creadas por comunidades primitivas para dominar la naturaleza. De este modo, los utensilios para cazar o para ejercer labores agrícolas suponen una invención humana que, por lo tanto, no está dada directamente de los fenómenos naturales. Así, según la antropóloga Sherry Ortner, "toda cultura o la <cultura>, genéricamente hablando, está empeñada en el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblaba a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses" (114) En segundo lugar, si hablamos de "diferencia sexual" debemos considerar al menos dos elementos que, sometidos a una comparación, presenten una o más diferencias con respecto al sexo. Es así entonces como el macho y la hembra son los dos elementos comparados que presentan diferencias sexuales: los genitales y las marcas secundarias dadas por otros datos biológicos. De este modo, diferencia sexual puede llegar a ser definida como "una realidad corpórea y psíquica, presente en todas las razas, etnias, clases, culturas y épocas históricas, que nos afecta subjetiva, biológica y culturalmente" (Lamas, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría "género"" 351) Ahora bien, género "alude al orden simbólico con que una cultura dada elabora la diferencia sexual" (332) El género está constituido entonces por los roles, símbolos y características que cada cultura atribuye tanto a hombres (machos) como a mujeres (hembras) Así, la cultura manifiesta de una manera determinada, según su contexto, las diferencias entre hombres y mujeres, determinando así lo que es lo femenino y lo masculino. Debemos entonces centrar nuestra atención en los diferentes roles o funciones que cumplen hombres y mujeres. Se trata de papeles sexuales (en la medida que están basados en la diferencia biológica) que determinan los diferentes tipos y niveles participativos de los hombres y las mujeres en la vida tanto pública como privada de una comunidad. A través de estos papeles que incluyen valores, actitudes y expectativas, la sociedad conceptualiza y define lo que es masculino y femenino. Así, "mediante el proceso de constitución del orden simbólico en una sociedad se fabrican las

ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres" (340) Como consecuencia, es posible deducir que la definición de género está dictada por el orden simbólico determinado por la comunidad y que el sujeto social se constituye como hombre o mujer por medio de las representaciones simbólicas. En suma, lo que entendemos por hombres y mujeres dentro de una cultura en particular no es "el reflejo de una realidad "natural", sino el resultado de una producción histórica y cultural" (344) Por último, el concepto de género entendido como la construcción cultural de la diferencia sexual explica cómo machos y hembras se constituyen en hombres y mujeres en una cultura.

3) A partir de lo anterior, es preciso distinguir claramente *género* de sexo. Este es un dato biológico con el que cuentan diferencialmente machos y hembras en la mayoría de las especies de mamíferos. *Género*, en cambio, es la construcción cultural de lo femenino o de lo masculino que se establece sobre el sexo femenino y masculino respectivamente. El sexo es innato, ya está dado por la naturaleza en el momento del nacimiento. El género, en cambio, es adquirido e impuesto culturalmente. En este sentido, el concepto de *género* "ofrece un modo de diferenciar la práctica sexual de los roles sociales asignados a mujeres y hombres" (Scott 271)

4) Lo femenino y lo masculino entendidos como manifestaciones de la categoría de género no son lo mismo que hembra y que macho, ya que estos dos últimos términos se refieren sólo a sujetos biológicos y no socio-culturales. Si bien en las comunidades lo femenino y lo masculino está constituido por prácticas asignadas a mujeres y hombres respectivamente tras una definición por parte del orden simbólico, pueden existir ciertos cruces que establecen conexiones entre lo femenino con hombres y lo masculino con mujeres. Dicho en otras palabras, un ente de sexo masculino puede constituirse como sujeto a partir de prácticas y símbolos femeninos. Lo mismo sucede en el caso de una mujer.

5) El concepto de *género* también está muy ligado al tema de la identidad. Existe un proceso, tanto individual como social, de adquisición del género, es decir, un proceso de asimilación por parte de una mujer u hombre de las características (valores, deseos, comportamientos, etc.) "femeninas" o "masculinas" respectivamente. En la medida que el sujeto adquiere una identidad de género (masculina, femenina), irá adoptando el conjunto de normas y prescripciones que dictan la sociedad y la cultura sobre el comportamiento de lo femenino o masculino. La adquisición de identidad genérica no sólo se lleva a cabo en un ámbito social (sistema de parentesco, división sexual del trabajo, roles al interior de la familia o de la vida pública, etc.), sino también en un ámbito psíquico. Es decir la construcción de la identidad del sujeto siempre tomará en cuenta estos dos aspectos: el yo social y el yo individual. El doble proceso de adquisición de identidad de género ha llevado a sus correspondientes estudios a considerar tanto la estructura social como el ámbito psíquico. Esta consideración en los estudios de la identidad subjetiva y colectiva contiene dos supuestos. Por un lado, "el sujeto no existe previamente a las operaciones de la estructura social, sino que justamente es producido por las representaciones simbólicas dentro de las formaciones sociales dadas" (Lamas, "Género y política" 13,14) Como segundo aspecto, se ha retomado "la importancia de la teoría psicoanalítica, que ofrece el recuento más complejo y detallado, hasta el momento, de la constitución de la subjetividad y de la sexualidad, así como del proceso mediante el cual el sujeto resiste o

se somete a la imposición cultural, o sea, al género" (15)

6) Género es un concepto que también remite al poder. Dado que evidentemente lo masculino y lo femenino establecen vínculos, el concepto de *género* puede ser concebido como las relaciones sociales establecidas entre hombres y mujeres ya simbolizados y representados por la cultura. Ahora bien, según Joan W. Scott, estos vínculos son relaciones significantes de poder. En efecto, la organización de las relaciones sociales entre hombres y mujeres es el resultado de una representación social del poder. Este, a su vez, emerge de la relación entre la acción social y el significado de ésta: el lugar ocupado por un sujeto no es producto de lo que hace, sino del significado que toman sus actividades a través de una interacción social concreta. Ahí radican las relaciones desiguales que el poder implica. Esta es la razón por la cual se ha definido poder como "campos de fuerza" (288) En estos campos, los sujetos ocupan un lugar de acuerdo al significado de sus actividades, el cual a su vez es obtenido por las relaciones que establecen con otras fuerzas (es decir, con otras actividades emprendidas por otro tipo de sujetos)

Todo tipo de relación que implique desigualdad supone la presencia de poder. Sin embargo, es importante afirmar que las relaciones de género no son las únicas que suponen desigualdad y, por ende, poder. De hecho, las relaciones pertinentes a la categoría de clase social, de etnia y de generación (edad) establecen desigualdades en términos de jerarquía (dominación y subordinación) Por último, es interesante notar que la categoría de género se cruza con otras, de tipo étnico, social y generacional. En efecto, lo femenino y lo masculino no son lo mismo cuando se trata de diversos sujetos pertenecientes a diferentes clases sociales, generaciones o etnias.

7) Género es un concepto relacional en la medida que abarca y explica lo concerniente a hombres, mujeres y sus relaciones en el ámbito de la cultura. De esta manera, se torna imposible analizar lo femenino en una realidad dada sin considerar lo masculino. Recordemos que género es la construcción cultural de la diferencia sexual y, por ende, toda diferencia es posible gracias a la presencia de dos o más elementos capaces de presentar diferencias entre ellos. El uso del concepto de *género* "rechaza la utilidad interpretativa de la idea de las esferas separadas, manteniendo que el estudio de las mujeres por separado perpetúa la ficción de que una esfera, la experiencia de un sexo, tiene poco o nada que ver con la otra" (271)

8) *Género* es también el fenómeno cultural y social de las diferencias sexuales que implica y permite transformación. Dicho en otras palabras, lo femenino y lo masculino cambian según el espacio, el tiempo y la sociedad en los cuales existen las diferencias sexuales entre seres humanos. De esta manera, no es posible afirmar, desde la perspectiva de género, la existencia de lo masculino y lo femenino en términos absolutos, esenciales, más allá del tiempo histórico y del espacio social y geográfico. Dicha construcción está en permanente cambio a lo largo de los tiempos históricos, los lugares del mundo y las sociedades, grandes o pequeñas, que lo pueblan. Esta es la gran razón por la cual el concepto de género ha sido la herramienta analítica y política más útil para el feminismo: "Si lo biológico es inmutable, vayámonos a lo social que es transformable" (Lamas, "La antropología feminista y la categoría "género"" 106)

Ahora bien, al considerar sólo el término género como categoría de análisis,

abarcamos únicamente los datos culturales que definen lo masculino y lo femenino, dejando de lado el cuerpo, es decir, la realidad biológica del sujeto genérico. En otras palabras, al hablar sólo de género no incluimos la realidad corporal como parte de la identidad del sujeto.

Una de las posibles maneras de solucionar esta contradicción es utilizando el concepto de sistema sexo-género, término que incluye simultáneamente los dos conceptos en cuestión: sexo y género, naturaleza y cultura.

Gayle Rubin, en su texto "Tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", define el sistema sexo-género como "el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas" (37) En esta definición, encontramos un hecho fundamental para sostener la permeabilidad entre lo biológico y lo cultural: la transformación de la acción biológica con respecto al sexo en actividad cultural. A partir de esta idea, es posible afirmar que el cuerpo, como realidad biológica, sí entra a formar parte de las relaciones sociales y de la producción simbólica y material, es decir, el cuerpo es parte de aquella actividad humana que llamamos cultura, porque la acción llevada a cabo mediante su uso y las maneras de comprenderlo e interpretarlo no nos están completamente dadas *a priori* por la naturaleza. Es en este punto donde apreciamos la permeabilidad de las fronteras: los datos biológicos se "contrabandean" hasta llegar a instalarse en datos culturales tales como las relaciones sociales, la simbólica, los roles, las actividades, etc. De este modo, el sexo no es tan sólo un dato biológico. También es cultura, un producto social que atañe a todas las dimensiones de una sociedad. Al respecto, Gayle Rubin afirma que las necesidades humanas (y entre ellas, las sexuales) casi nunca se satisfacen de una forma "natural": "El sexo es el sexo, pero lo que califica como sexo también es determinado y obtenido culturalmente. También toda sociedad tiene un sistema de sexo-género –un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en forma convencional, por extrañas que sean algunas de las convenciones" (44)

Se trata entonces de una conceptualización del sexo que determina la práctica sexual biológica: "El sexo tal como lo conocemos –identidad de géneros, deseo y fantasías sexuales, conceptos de la infancia- es en sí un producto social" (45) A su vez, parte de tal modo de conceptualización se configura a través de los lazos de parentesco. En efecto, la autora, al leer a Lacan, afirma que "el parentesco es la conceptualización de la sexualidad biológica a nivel social; el psicoanálisis describe la transformación de la sexualidad biológica en los individuos al ser aculturados" (68) Dado lo anterior, las relaciones sociales cobrarán una gran importancia a la hora de concebir la sexualidad como fenómeno cultural, ya que es en medio de tales relaciones donde los sujetos y el sexo adquieren un valor cultural.

En suma, al hablar del sistema sexo-género como perspectiva de estudio y análisis, se considera las dimensiones biológicas y culturales de las diferencias sexuales. Este hecho evita adoptar posturas extremas tales como el esencialismo o, por el contrario, adoptar miradas estrictamente culturales, ciegas ante fenómenos biológicos que sí entran a jugar parte en los fenómenos culturales de definición de identidades genéricas. Dar su

lugar al cuerpo en el discurso cultural y revalorar lo erótico en lo simbólico son algunas de las tantas posibilidades ofrecidas por el concepto sistema sexo-género. El sexo pertenece al cuerpo y el cuerpo ha sido marcado por la historia a través de la manera en que lo hemos entendido. Es en esta comprensión donde el cuerpo es parte de un sistema cultural: el sistema sexo-género. Así, el cuerpo será concebido como actor y víctima de la historia; el cuerpo como ente activo en la creación cultural, el cuerpo como ánfora llena de significado otorgado por la cultura y el cuerpo como ánfora repleta derramada sobre la cultura. En la novela *El obsceno pájaro de la noche*, el cuerpo es un motivo recurrente a partir del cual se relatará todo un delirio. Así, la historia es la historia del cuerpo mudable del personaje, hecho que nos permite sostener la similitud entre cuerpo y texto: un cuerpo que se constituye de palabra y que se rompe con la ausencia de ésta.

La reflexión llevada a cabo por Gayle Rubin puede ser decididamente iluminada por los aportes realizados posteriormente por Judith Butler en su texto titulado *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. La pregunta que instala la autora para su reflexión es la siguiente: "¿Hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género?" (17) Según la autora, la crítica feminista, al pensar la diferencia sexual como una diferencia material, ha instalado la noción de "género" definida en tanto como construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia (cuerpo o sexo dado por la naturaleza) No obstante, según J. Butler, las diferencias materiales de los cuerpos están marcadas y formadas por las prácticas discursivas. Así, las diferencias sexuales son indisociables del discurso. Tampoco se trata que el discurso sea la causa de la diferencia sexual. Para dar con un sentido a lo anteriormente dicho, es necesario comprender el sexo como una categoría normativa, "un ideal regulatorio" (18), términos que la autora extrae de la reflexión de Foucault. Siendo el "sexo" una práctica reguladora "que produce los cuerpos que gobierna" (18), entramos al problema de la materialización a través del tiempo de los cuerpos y de la diferencia sexual. En efecto, el ese ideal regulatorio que identificamos con el "sexo" se materializa mediante prácticas sumamente reguladas. Es decir, el "sexo" actúa de una manera preformativa para construir la materialidad de los cuerpos y de la diferencia sexual. Desde luego, la performatividad, definida como la "práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (18), consolida, al menos en nuestro contexto cultural, el imperativo heterosexual.

Mi lectura de Judith Butler advierte, en una primera instancia, una diferencia entre lo material y la materialidad: "... lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como efecto del poder, como el efecto más productivo del poder" (18) Sin embargo, lo material y la materialidad terminan por conformar una unidad indisociable: la materia de los cuerpos no puede ser concebida separadamente "de las normas reguladoras que gobiernan su materialidad" (19) Lo anterior está ligado al problema de la significación. El punto es cómo la materia es significada, partiendo además del hecho que no podemos concebir la materia en un estado "puro" previamente a la significación, ya que no accedemos a ella sin estar representada ni referida por un discurso. De lo contrario, es ininteligible. Según la autora, la naturaleza adquiere valor cuando asume un carácter social, o sea, cuando renuncia a su condición natural. De esta manera, la distinción

sexo/género se anula, optando más bien por el concepto de “materia materializada” (28)

Otro punto de interés es la reelaboración del término “construcción” efectuada por Judith Butler. En primer lugar, nos previene de afirmar sin mayor rigor que el discurso produce al sujeto, ya que así situamos gramaticalmente al discurso en el lugar del sujeto, permaneciendo encerrados en su posición metafísica. De este modo, “el “yo” no está ni antes ni después del proceso de generización, sino que solo emerge dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas” (25)

Lo anterior vincula el tema del “sexo”, definido como ideal regulatorio y normativo, con el sujeto y su construcción: “La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del “sexo”...” (20) Así, el sujeto llega ser sujeto al someterse a las normas del sexo para luego asumirlas. Esta operación, a su vez, se lleva a cabo a través de la cita del poder. Mediante la cita es como el poder opera y se define así mismo, para dar lugar a la materialización del cuerpo y la diferencia sexual.

Ahora bien, la pregunta de Judith Butler más pertinente a nuestro objeto de estudio, *El obsceno pájaro de la noche*, se dirige hacia aquel cuerpo que no es materializado, que no es construido, en la media que no cita la norma del “sexo”. En definitiva, se pregunta no sólo por el cuerpo que importa (nótese que las palabras *materia* e *importar* en inglés son homónimas), sino también por aquel cuerpo que está más allá de la línea demarcada por el discurso del “sexo”, ese cuerpo no legitimado y excluido, ese cuerpo que no llega a ser cuerpo. En efecto, la autora remite a una necesaria “matriz excluyente” mediante la cual se forman los sujetos. Se requiere pues de una exterioridad vinculada con una fuerza de exclusión y abyección. De este modo, para que se construyan sujetos, es necesario excluir aquello que no lo es, estableciendo así una distancia y diferencia.

La pertinencia de lo anteriormente expuesto con *El obsceno pájaro de la noche* se sustenta en la figura del Mudito, ese cuerpo que no importa, ese cuerpo no materializado en la media que las citas al poder se dislocan. Si no podemos hablar entonces de una identidad de género sólida y definitivamente asentada es porque se nos presenta ese mundo abyecto y excluido del cual nos habla Judith Butler. Detenernos en la el cuerpo del Mudito es pensar en ese cuerpo que originalmente no es cuerpo, ya que no importa ni se materializa a través de las citas del discurso hegemónico. Incluirlo en el discurso de esta reflexión es, en cierta media, hacerlo importar, continuando así el gesto político de José Donoso. En suma, se trata de pensar la relación del Mudito con el discurso novelesco de José Donoso, dos referentes que nos ofrecen un panorama diametralmente diferente a ese cuerpo materializado, a partir del cual Judith Butler despliega la mirada hacia otros lados que no corresponden con dicho cuerpo sujeto al poder.

- Un mundo de hombres y un mundo de mujeres en el imaginario donosiano

Tal vez es ilusorio pretender establecer un recorrido marcado por la novela en el que seguiríamos las configuraciones de género, sobre todo porque la novela nos arroja finalmente a una destrucción de toda posible identidad de género y porque tan sólo nos ofrece una historia también destruida. En efecto, no hay un argumento o una trama

marcada por una línea causal, lógica. Todo lo que se afirma en el relato es posteriormente desdicho, para luego volverse a afirmar y así sucesivamente. No obstante, de haber un proceso lineal, éste es el que conduce finalmente al imbunchamiento del sujeto y de su sexo. ¿Qué sucede anteriormente a la consumación del imbunche?

Una primera pista es trazada por la conseja maulina relatada por las viejas de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Aquel relato expone las labores que configuran lo masculino y lo femenino. Se trata, por cierto, de construcciones forjadas por el poder, de aquello que un hombre y una mujer *deben hacer y ser* según lo dictaminado por la historia, por el discurso oficial, por aquellos que encarnan la voz del poder. De hecho, son ensayos de identidad que las brujas pondrán en jaque, para así forjar una feminidad otra y destruir lo masculino, cualquiera sea éste. Así, la niña de la conseja en un principio encarna todo aquello que una buena mujer representa culturalmente:

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. Cosía y bordaba con primor.. Fabricaba velas con el sebo que el fundo producía y frazadas de lana. Y en verano, cuando los abejorros zumbaban golosos sobre la fruta remadura, el aire de la arboleda se ponía azul y picante con el fuego que sus sirvientes encendían debajo de las pailas de cobre, donde revolvía moras, alcayotas, membrillos y ciruelas, transformándolos en dulces para regalar el gusto de los hombres de su casa. Aprendió estas inmemoriales artes femeninas de una vieja de manos deformadas por las verrugas que, cuando murió la madre de la niña al darla a luz, se hizo cargo de cuidarla (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 46)

Esta versión de lo femenino que al parecer nos tranquiliza a todos y no sólo al padre y hermanos de la niña, será invertida, dando a conocer el otro lado, la otra faceta que había permanecido oculta hasta los desastres agrícolas que azotaron las tierras y región del cacique, padre de la niña. En efecto, los campesinos, según la leyenda, comienzan a rumorear que la niña y la nana son brujas, culpables de las sequías y muertes innumerables de tantas cabezas del ganado: "... 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" (47) El desenlace de la conseja (quizás la única historia lineal que la novela contiene) cruza la categoría de género con la de clase, suponiendo así una diversidad de lo femenino en la cual algunas versiones de éste se legitiman y otras se condenan. Por cierto, lo femenino legitimado oficialmente descansa en la niña, hija del terrateniente, quien oculta la verdad al extender su poncho para convertir a su retoño rubio en una religiosa no profesa con olores de santidad. La segunda versión de lo femenino se arroja al mar para extirparla de la tierra: la nana resulta ser el chivo expiatorio que amarrada a un tronco es sacrificado.

Sin embargo, la novela le da cabida nuevamente a un mundo femenino luminoso que, pese a su discreción, no está exento de ciertos y sutiles poderes. Así, se esboza una identidad femenina cuyos significados conforman un ámbito distanciado de la esfera de los hombres:

Además, como por una maldición, durante el siglo que siguió a la Independencia, la familia Azcoitia produjo más que nada hembras, bellas y acaudaladas y virtuosas, que se casaban pronto y bien, emparentando a los Azcoitia con toda la sociedad de la época por la sábana de abajo, manejando el poder que emerge del corrillo junto al brasero, moviendo los hilos tenues que enredan a los hombres con sus cuchicheos y murmuraciones, con ese beso nocturno que rige el sueño de sus hijos, con la sonrisa de despedida que destruye o preserva reputaciones y tradiciones, mujeres discretas, silenciosas en su mundo de costuras y sirvientas y enfermedades y visitas y novenas, con los ojos gachos sobre las sedas multicolores del bastidor mientras las ásperas voces masculinas se enardecen discutiendo cosas que nosotras no entendemos ni debemos entender porque nosotras sólo entendemos cosas sin importancia como el calado que adorna el borde del escote, o si vale la pena encargar a Francia guantes de cabritilla, o si el cura de Santo Domingo es buen o mal predicador. (61)

Así como la conseja impone normativas en las constituciones del sujeto desde la perspectiva del género, también adelanta la inminente disolución de una identidad femenina fija. En efecto, cuando la novela retoma mucho más adelante el hilo de la leyenda maúlina a través de una aproximación lógicamente analítica (tono del discurso que nos sorprende a esas alturas), advierte la metamorfosis y desintegración del personaje femenino dado que sus manos y brazos se convierten en ramas secas y nudosas:

¿No es posible que ante las figuras de estas mujeres que se confunden como imágenes de humo, mutables y constantemente mutando y vacilando y oscilando, el cacique haya sentido el pavor de ver disolverse a su hija y por eso la encerró inmediatamente donde fuera, en su cuarto, en las Capuchinas, en esta Casa construida como una red para atrapar cualquiera encarnación, aunque fuera híbrida o ya muy difusa, de su hija tan querida (371)

Vemos de esta manera como el relato simultáneamente fundamenta y socava los discursos con los cuales se forjan las identidades de género, posibilitando simultáneamente la existencia o esfumación del sujeto. Es en este marco bipolar donde se llevará también a cabo el proceso experimentado por el Mudito, proceso que lo arrastra en un movimiento pendular que va desde el polo de la sexualidad masculina al polo de la asexualidad. En cada extremo, el personaje cobrará diferentes, múltiples y contradictorias identidades, personajes, máscaras y disfraces a tal punto de ir desplegando un verdadero collage de imágenes diversas que remiten a su identidad sexual o asexual. Sólo una característica aúna estas imágenes de los más variados colores y tonalidades: el Mudito se va constituyendo como sujeto (a)sexual en la medida que encarna la palabra del otro. Este personaje no se autodefine como ente sexual o asexual, sino que se constituye por revelación del otro-tú: las viejas, Jerónimo, la Peta Ponce, Iris, Inés. La voz de éstos se hace experiencia en el Mudito y lo vuelve sujeto o no sujeto (es decir, ente asexuado) dependiendo de la posición pendular en la que se encuentre.

- Deseo de virilidad, deseo de muerte

¿Qué sucede entonces con las masculinidades y construcciones de género al interior de la novela?

Parte de la respuesta puede ser esbozada al detener la reflexión en la carencia y deseo de Humberto Peñaloza-Mudito, motivos que no abandonarán el relato. En efecto, dado las indicaciones y proyecciones del padre, Humberto Peñaloza quiere ser alguien, tener un rostro, una voz, un nombre, un apellido; quiere ser alguien y trascender el estado de aquellos que carecen de rostro, que no son nadie, que no forman parte de la Historia. Este impulso dado por la carencia lo lleva a establecer contacto con don Jerónimo de Azcoitia, paladín del caballero, de aquellos que tienen rostro e identidad ante los ojos del padre. Ahora bien, al ser don Jerónimo de Azcoitia el objeto de deseo, la masculinidad que lo representa también conforma parte de lo deseado por Humberto. Así, desear ser Jerónimo de Azcoitia o desear ser como aquel hombre o, en definitiva, desear al caballero, implica entonces desear también su virilidad, fuerza sobre la cual se sustenta la masculinidad a lo largo de la novela. El circuito del deseo, no obstante, se torna más complejo cuando pensamos en la posibilidad de convertir y suponer el deseo como el deseo de lo que ya está muerto, es decir, desear lo espectral, lo fantasmal. Se trata pues de una proyección fantasmal del deseo, en el sentido del desear lo que ya no vive: la masculinidad de don Jerónimo. En efecto, esta virilidad no será más que una simulación cansada ya de actuar, o sea, aquello que hay tras la máscara de la potencia sexual es sólo un vacío que también desea. Al respecto, es preciso recordar el fin del señor ahogado en el estanque. Sin embargo, el sujeto en cuestión no sólo desea una masculinidad ausente, es decir, una imagen falsa del objeto del deseo. La muerte propiamente tal también existe como objeto, “pues el deseo también desea esto, es decir, la muerte, ya que el cuerpo lleno de la muerte es su motor inmóvil...” (Deleuze y Guattari 17) Lo anterior también nos induce a la suposición que el deseo no es sólo carencia, sino también creación de imágenes: la muerte o una imagen heroica del señor que él mismo reconocerá como falsa. Al respecto, es pertinente recordar los aportes de Cedomil Goic, para quien el narrador tiene una voluntad de ser, pero también una voluntad de autoaniquilamiento:

En la estructura del narrador agente, la desintegración del narrador, adopta el informe fluctuar de múltiples identidades, la sustitución y la participación en variadas personas y, a la vez, en un movimiento reductor que se hará acompañar del empequeñecimiento, de la reducción de tamaño hasta lo minúsculo y despreciable. En la ambigüedad de este doble movimiento, se cifran la voluntad de ser y la voluntad de aniquilamiento en el narrador. Dos mitos polarizan esta doble tensión: uno, el edipiano, otro, el del imbunche (115 – 116)

Mediante el deseo, el Mudito irá configurando y desconfigurando la virilidad de don Jerónimo y la propia, suponiendo aquella potencia sexual como el fundamento de la masculinidad. De este modo, la construcción del género en *El obsceno pájaro de la noche* es un ejercicio lingüístico oscilante entre los dos personajes, entre los dos miembros sexuales, entre la presencia y ausencia de dichos sexos, entre la composición y descomposición de éstos y su actividad sexual, entre la presencia o ausencia. En la novela, nunca nada es fijo e inamovible. Por lo tanto, cuando vislumbramos la constitución de masculinidad, apreciamos al poco rato, sin una causa aparente, el inicio de un camino de regreso, deshaciendo lo que hasta el primer momento se había

constituido. El movimiento oscilante irá acompañado con otros dos movimientos que nunca se detienen: el tamaño y (des)crecimiento del falo del Mudio y de don Jerónimo y la voz que se calla (porque es voz muda), pero que cobra su recepción en el oído del lector. Se trata así tal vez de una misma cosa: una voz sexual que está y no está, que se desarrolla y que se encoge, que habla y que no habla, que se silencia, pero que rompe tal silencio.

El paralelo entre sexo y voz es tan permanente que podemos suponer que el sujeto que se hace y se deshace en el relato corresponde a un sujeto sexual que, en la medida que se enmudece, se desexualiza, perdiendo su identidad en la imagen del imbunche consumido en llamas, viento y aguas. En suma, la novela toda es la oscilación del protagonista (si es que podemos encontrar esta figura definible hasta el punto de llamarla así) que oscila entre el ser y el no ser, entre la identidad y la no identidad, entre el sexo y la castración, entre la voz y el silencio, entre la apertura hacia el resto (Inés, Peta Ponce) o la cerrazón total impuesta por un saco de arpilleras con el cual se empaquetará al personaje. Hasta el momento, una conclusión a modo de adelanto: el proyecto de identidad que la novela (des)dibuja es la que corresponde al sujeto sexual. No podemos pensar, tras haber leído atentamente la novela, en una identidad desexualizada, porque cuando ésta se consume, el sujeto muere y la figura del imbunche es lo único que nuestra humanidad puede sustentar.

Lo anterior supone la relación discurso – sujeto. Este es construido por el discurso que, en términos de Judith Butler, puede ser identificado con el “sexo” en tanto ideal regulatorio. Se trata pues de un discurso/sxo que determina al sujeto. Sin esta relación, el sujeto no es tal; sólo nos enfrentamos a un cuerpo que ya no importa, un no cuerpo que reside en el ámbito de la exclusión.

- Disfrazarse de mujer para huir de la mujer

El proceso de des-masculinización que implica el (auto)exterminio del sujeto guarda relación con el miedo a la mujer. De este modo, el objeto del deseo del Mudio no es más que el mismo vacío, la misma ausencia que lo determina como sujeto deseante. El terror al sexo femenino se manifiesta en el rechazo continuamente recalado a la Peta Ponce y la persecución lujuriosa de ésta misma. Pese a que este terror será cuestionado con Inés en tanto objeto de deseo de Humberto, se recalcará nuevamente a través de las artimañas de Iris, quien intenta seducir al Mudio para que le abra la puerta de la Casa y pueda realizar sus callejeras andanzas nocturnas. Se trata pues de una inhibición del apetito sexual para no disfrazarse otra vez de Humberto Peñaloza. Optar por el contacto sexual con Iris implicaría una movilidad subjetiva que el Mudio rechaza:

... Iris, no me toques así, no, Humberto, no permitas que la Iris siga tocándote porque va a romper tus disfraces, si no huyes tendrás que volver a ser un tú mismo que ya no recuerdas dónde está ni quién es, acercas tus labios gordos a mi boca y tus muslos hurgan entre mis pobres piernas flacas que tiemblan, no le permitas que te transforme en Humberto Peñaloza con su carga de nostalgia intolerable, huye para que tu sexo no despierte con la presión de esas palmas carnosas, que no responda a su lengua que explora tu boca y tu lengua,

mantenerte yerto en el rincón donde tus tetas y sus carnes te aprietan. Humberto no existe, el Mudito no existe, existe sólo la séptima vieja. Tu mano no encuentra nada (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 156)

El lenguaje narrativo de esta cita acusa la ausencia de un sujeto unificado. En efecto, podría pensarse que el yo de la enunciación corresponde a la figura del Mudito, el personaje que confiesa su delirio a lo largo de la obra y aquel que está siendo sobornado por la Iris. Sin embargo, es posible postular lo contrario en la medida que se presenta un doble *tú* con sus respectivas conjugaciones verbales. En efecto, los destinatarios son dos: Iris, a quien se le ruegue que cese su acoso, y Humberto, a quien se le advierte de los peligros de la muchacha. Aquel *tú* identificado con Humberto Peñaloza, quien está siendo acosado sexualmente por Iris, se combina al interior de las oraciones de una manera gramaticalmente impertinente con signos que marcan la persona del emisor: “*mi boca*”, “*mis pobres piernas*”. Justamente la boca y las piernas son las partes del cuerpo de la víctima sexual violentada por Iris. Más de que un desdoblamiento, el enunciado señala que el lenguaje, el sintagma, no reclama ni implica, tal como ya lo hemos dicho, a un único y soberano sujeto. Tal vez muchos sujetos se ven dispuestos en un sólo cuerpo que tampoco es sólo uno. Toda una multiplicidad cuyas partes no alcanzan a identificarse del todo en tanto individualidades prontas a un exterminio mutuo. Lo interesante de la cita desde nuestra pregunta de investigación es su cierre. La identidad que triunfa en aquella figura verbal acosada por las manos calenturientas de la chiquilla desquiciada corresponde a la de la séptima vieja, negando toda masculinidad que quizá existió. No se es Humberto, ni tampoco el Mudito. Sólo la séptima vieja, cuya carencia de falo queda registrada con la palabra “nada”: la mano de Iris no encontró nada entre las piernas del llavero sordomudo.

El delirio de persecución feminiza al Mudito. Este negará su masculinidad para evitar ser acosado sexualmente por la mujer. Peta Ponce, Emperatriz, Iris señalan la capacidad de destruir al sujeto originalmente unificado en una masculinidad. La posibilidad de ser un sujeto aún compuesto implica la presencia aterradora de la Peta Ponce. Sólo al ser descompuesto tras un trasvasije de órganos intercambiables, la presencia del otro, del *tú* nefasto desaparece porque sin sujeto el *tú* también se descompone como el reflejo sobre la superficie de un espejo trizado. Sin embargo, esta posibilidad no siempre es un hecho consumado:

Pero entonces... tú tienes que saberlo y por eso esperas dispuesta: no me han operado, estoy entero, no han injertado en él los órganos que poseyeron a Inés ni han tirado los de Jerónimo de Azcoitia a la basura, estoy entero y tú, por eso, acechándome aquí adentro, y por eso la Peta Ponce acechándome allá afuera en ese parque que no veo donde quizás después de adormecerme con un mate mágico hizo el amor conmigo en vez de partir furiosa al no encontrar nada (311)

El *tú* se constituye como sujeto unificado, sólido, estable, dado que no hay injertos ni operaciones, cuando el yo conserva una subjetividad e identidad sexual definida, objeto de deseo de la mujer, tal como lo presenta la cita. Como el encuentro entre aquellos produce terror porque es un encuentro sexual, el Mudito delira con su castración, optando por la feminidad liberadora.

La restitución de la masculinidad extirpada se verá afectada, trunca, enferma, dado que el sexo masculino a restituir fue contaminado en los orígenes por la Peta Ponce. Es

una falla de origen porque el origen nunca estuvo. Lo anterior supone que la masculinidad, deseada o no, es tan sólo una ilusión:

... es ella junto a mi lecho, la enana libidinosa y pertinaz, enfermeras, no puedo espantar a este rostro, pónganme otra inyección para no sentir más y más dolores que van creciendo más y más, ustedes son buenas, te juro, Emperatriz, me casaré contigo si consigues que me inyecten más para matar este dolor que está matándome, te juro que me casaré aquí mismo, yo tendido en la cama y tú luciendo tu cola recamada y tu diadema si consigues que me inyecten otro poco para borrar tu rostro horrible, pero veo en tus ojos que dudas, por eso tus paseos, dudas de que soy hombre, quizás ya me hayan hecho la operación, me hayan restituido el sexo contaminado por la Peta, flácido, inútil, no alcanzaste a verlo al abrir mi piyama...” (312)

Si la virilidad del Mudito-Humberto se anula a través de la duda de Emperatriz, el deseo es atrofiado ante la insistencia de la Peta Ponce. La atrofia no es más que la costura del imbunche, el cual impide todo movimiento:

... huye, Peta, busca al otro, para qué quieres mi sexo lacio, déjame tranquilo, déjame anularme, deja que las viejas bondadosas me fajen, quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar, y de oírte rezando arrodillada frente a la crucecita de palos y tientos, verme obligado a preguntarme quién será esa mujer que conozco, quién es esa mujer, tan cambiada, tan concluida que está la pobre misía Inesita, tan buena, tan concluida que está, es una santa... (447)

Lo anterior no alude sólo al proceso de des-masculinización del sordomudo, sino también a la dislocación de Inés, ya que ésta comenzará a fusionarse con la Peta, impidiendo una individualización por parte del Mudito con respecto a las dos mujeres. Este dato no es menor, porque la transformación de Inés, elegante y sofisticada mujer, en una vieja grotesca provocará que todo el deseo de Humberto por ella quede en un vacío y rechazo a la bruja. Lo que pudo haber sido, no fue jamás. El encuentro sexual entre Inés y Humberto será desfigurado por la intervención de la Peta, quien a su vez compartirá la cama con el empleado y también con Jerónimo.

Aquel movimiento en el cual la masculinidad del personaje se aprecia como un proyecto factible de sujeto, pero que se anula en la medida que la enunciación transcurre se repite en otras ocasiones. En efecto, Inés (que a esas alturas corresponde a Peta Ponce en el discurso del Mudito), tras pasar una temporada en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, es encerrada en el manicomio, porque ha afirmado ser acosada por una fuerza masculina en la oscuridad de su celda. Tras la venganza, el Mudito decide guardar su potencia debajo de la cama, al igual que esos paquetes que las viejas arman y esconden con obsesión:

... la Peta encerrada por loca, porque nadie creerá los cuentos horribles que contarás obsesionada por esa alucinación de un hombre desnudo metido en tu cama y que fui yo, yo con mi potencia que no te quise dar, Peta, te la negué, y me vengué de ti y de Inés que me negó su boca como si yo fuera sucio, y a ti, Peta, te encerrarán disfrazada en la carne de Inés para que no busques más mi sexo, se las llevarán a las dos en el mismo cuerpo, ya no tendré que temer a la Peta ni

desear a Inés porque estarán presas en un manicomio mientras yo, con toda calma, guardaré mi potencia en el cajón debajo de mi cama, que es donde guardamos tantas cosas nosotras las viejas (484)

En suma, si la masculinidad llega a insinuarse, las fuerzas opuestas se encargan de desfigurarla.

- El polo femenino: hacia la desexualización del Mudio

Al sostener que el personaje en cuestión se sitúa tanto en una identidad masculina o femenina, se hace necesario precisar que entenderemos la feminización del Mudio no sólo como el uso de la máscara de rostro y sexo de mujer, sino también como una situación en la que se carece de sexo. Así, el carácter asexual que adoptará el tullido sordomudo equivale a un abandono de la masculinidad y una adopción, voluntario o no, de lo femenino. De este modo, lo femenino también puede pensarse como carencia o ausencia de una masculinidad: “La castración no es una verdadera “carencia”, sino un significado conferido a los genitales de la mujer” (70), afirma Gayle Rubin. Por lo tanto, se puede entender en el imaginario novelesco el ser mujer como el cuerpo desposeído del órgano sexual dueño del significado que, al interior del relato, será desdibujado.

Supongamos, por tan sólo dar un inicio, que el proceso concerniente al Mudio comienza con el polo de la desexualización. La voz que revela la ausencia de masculinidad en el Mudio es inaugurada por las viejas de la casa. Ante el hecho evidente del embarazo de la Iris Mateluna, la huérfana retardada y fogosa, el Mudio se defiende ante cualquier responsabilidad del hecho. “... capaz que después me echen la culpa a mí... -¿A tí, Mudio? -Si no eres más que un pedazo de hombre. -Quién te va a estar echando la culpa a ti...” (56) Este es el primer indicio en la secuencia narrativa del despojamiento de la masculinidad, definida tan sólo por el apetito sexual capaz de engendrar. La presencia amenazante de las viejas aterra al Mudio. Ante la posibilidad de que éste las acuse a la Madre Benita sobre el ocultamiento del embarazo de la Iris, ellas lo arrinconan, provocando el pavor delirante, la persecución imaginada, el despojamiento del sexo y de la voz, el enmudecimiento, el adormecimiento mortuorio de la virilidad:

Lloraban de risa a pesar de que el Mudio seguía blandiendo su amenaza: la fueron inutilizando con la risa que anegaba sus ojos, con el insulto de sus índices retorcidos, señalándolo, hasta que sus burlas pisotearon y aniquilaron la amenaza, no, Mudio lindo, por favor no nos acuses, no seas malo mira que estamos enamoradas de tí, tan precioso que eres, quédate aquí con nosotras, te conviene, te vamos a hacer cariñitos ricos que te van a gustar porque eres tan macho, tan hombre sobre todo, cómo serás de hombre que ni te atreves a salir a la calle, si no te quedas callado Mudio de mierda te vamos a echar a la calle... (56)

Y luego la voz de la narración se representa en la calle, bajo los puentes, a la fuga de los perros y de los carabineros, “huyendo por debajo de los puentes, entre los matorrales raquíticos de este tajo de piedra donde el viento traga mi voz y me deja mudo, no puedo más, ayúdenme, les imploro que me ayuden, les juro que no las voy a delatar, no te creemos, acusete, maricón, Mudio de mierda, eres una porquería, basura, basura...” (57) Pero, a pesar de sus reconsideraciones con las viejas, los perros lo persiguen todavía para anunciar la descuartizamiento de su cuerpo en manos del doctor Azula, inaugurando

la ausencia de rostro, de identidad, de imagen, del otro con el cual la imagen del yo es construida; en definitiva, la desconfiguración del ser:

... me están destrozando, estos animales de hocicos fosforescentes, me descuartizan, colmillos, lenguas humeantes, ojos que agujerean la noche, bestias que me despedazan y gruñen arrancándole al doctor Azula los trozos de mis vísceras calientes que él se está apropiando, que chapotean en el charco de mi sangre disputándose tripas y cartílagos, orejas y glándulas, pelo, uñas, rótulas, cada miembro mío que ya no es mío porque ya no soy yo sino esas piltrafas sanguinolentas (57)

El insulto de las viejas cobra un valor semántico para nuestra reflexión. Ellas lo transforman en un “maricón”: por su miedo, por su falta de coraje para afrontar la calle, por ser un acusador y porque culparlo del embarazo de la Iris es un absurdo imposible. De este modo, la “hombría” o masculinidad del Mudito comienza a mermar con la voz de las viejas, es decir, la voz del *tú* que crea al sujeto en descomposición. Las ancianas son entonces el motor clave en el proceso de desexualización de Humberto Peñaloza o del Mudito, hecho no de menor importancia si pensamos que la Peta Ponce es otra vieja, otra bruja que, por el contrario, lo acecha sexualmente, exigiéndole, según la versión del delirio, una conducta viril como respuesta. De este modo, así como las viejas de la Casa le chupan la hombría al sujeto hasta hacerlo desaparecer, hasta imbuncharlo, la Peta Ponce lo masculiniza en el terror. En este sentido, la nana de Inés se presenta como una fuerza que se distingue de las otras viejas. La relación con la Peta Ponce, vínculo en el cual se configurará una nueva identidad del Mudito, es igualmente angustiante. Al parecer, ser hombre no se presenta como una vía sosegada de existencia. En efecto, la masculinidad viril será rechazada por el Mudito, de ahí su insistencia majadera en declararse la séptima bruja, porque implica asimilarse con cuerpo de la mujer en su versión degradada, una vieja desdentada y verrugosa, escapando así del acecho de la Peta Ponce. La única situación de lo relatado en que el Mudito aceptaría una virilidad de por sí deseada es en su contacto con Inés, escena en la que nuevamente un proyecto de masculinidad fracasa, ya que la mujer le niega sus labios y su nombre al querer éste besarla y llamarla.

La asexualización del Mudo llega a punto tal que el lenguaje se verá afectado. Gramaticalmente, el género se modifica, se invierte para luego volver a su posición original y dar nuevamente con una inversión que continuará una cadena abismal conducente a la nada. “Soy codiciosa”: el personaje se relata como mujer sin mayor explicación como si su origen, es decir, su sexo y la carga cultural masculina que se impone en éste, nunca hubiera existido. Al interior del mismo párrafo donde la cita recién expuesta tiene lugar, encontramos una alusión a una melodía titulada *El carnaval de Venecia*. Se trata de una cajita de música, un chalet suizo de madera que el Mudo ha encontrado entre los cachureos de una vieja ya muerta. En tal objeto, el Mudito desea encerrar a Iris y su futuro niño, el retoño que será obsequiado a don Jerónimo de Azcoitia para que así continúe su estirpe. El Mudito la quiere encerrar en el chalet para no compartirla con nadie, con ninguna otra vieja. De ahí su afirmación acerca de la codicia que cobra lugar en el sujeto femenino en construcción. Lo interesante de este dato es la alusión al carnaval, instancia festiva y verbal que la crítica donosiana ha advertido en la obra.³³ La alusión al carnaval y su melodía que será escuchada una y otra vez arroja

luces sobre el carácter del proceso de des-masculinización sufrida por el personaje. En efecto, su abandono y negación del género que hasta ese entonces lo definía como sujeto no es el resultado de un acto de poder donde se es la víctima, sino una fiesta subversiva y contestataria, un desacato a significados previos al discurso. En el carnaval, el cambio de sexo corresponde a una afrenta contra los discursos oficiales que marcan al sujeto con una masculinidad y una feminidad, según sea el caso. La doble dimensión del avatar subjetivo, opresión y juego liberador, estará presente a lo largo de toda la obra, dotándola de una ambigüedad total. En cuanto a la dimensión del poder, es preciso recordar la compleja relación establecida entre don Jerónimo y Humberto durante los momentos en los cuales el primero mantiene relaciones sexuales con prostitutas. El patrón necesita entonces de la mirada de su secretario para montar una actuación convincente ante las mujeres. Su virilidad y fuerza sexual sólo se sostiene en la mirada de Humberto, que luego el Mudito no querrá compartir. Sin embargo, es ese mismo acto de poder donde el súbdito, aquel sujeto que carece de rostro y de nombre y que por lo tanto nunca ha sido sujeto, cobrará su libertad e invertirá las relaciones jerárquicas de poder entre patrón y sirviente. En efecto, el Mudo-Humberto confesará que a través de esa mirada penetraba a don Jerónimo, haciéndolo “el maricón de mi mirada”. Así, es en el acto homosexual (y no heterosexual, inclinación e imperativo que define lo masculino al interior de la novela) donde el sirviente se arroja a otros ensayos de identidad, diferentes, por cierto, a las modelos ofrecidos por el discurso oficial. Preciso es entonces recordar las relaciones entre poder y mirada del testigo, descritas pertinentemente por el profesor Leonidas Morales en su ensayo titulado “La mirada del testigo”:

Pero, en Donoso, no se trata de una mirada como mera percepción de algo, no involucrada en lo que percibe, sin efectos en su objeto, atenta sólo a un simple registro de lo que ve. No: la mirada aquí es un modo de significar donde quien mira y quien es mirado entran en sutiles relaciones que de algún modo los compromete porque los afecta. Podría decirse más exactamente: la mirada es un canal por donde circulan, y no en una sola dirección, las relaciones de poder (59) (Las cursivas son mías)

La mirada construye y destruye identidades y sujetos. Y es en esa mirada, la del sirviente, donde se da paso a una homosexualidad que en su interior el empleado desempeña el papel de macho y Jerónimo el de hembra, puesto que será penetrado/a por la mirada del otro. Se trata de traspasos, transfusiones y negaciones posteriores de la virilidad que comprometen la configuración de sujetos alienados y dependientes en tal alienación:

Porque cuando él hacía el amor con la Violeta o con la Rosa o con la Hortensia o con la Lila bajo el beneplácito de mi mirada, yo no sólo estaba animándolo y poseyendo a través de él a la mujer que él poseía, sino que mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón, obligándolo a aullar de placer en el abrazo de mi mirada aunque él creyera que su placer era otro, castigaba a mi patrón transformándolo en humillado, mi desprecio crecía y

³³ Hugo Achugar, en Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950 – 1970), hablará de un tiempo lúdico presente en El obsceno pájaro de la noche y definirá la novela misma como “un juego cuya meta principal consiste en hacer aceptar la invalidación de toda referencia a la realidad mediocre en que vive el hombre” (295) Sin embargo, es Ricardo Gutiérrez Mouat, en José Donoso: impostura e impostación, quien ha insistido explícitamente en la presencia del discurso carnavalesco en la novela de José Donoso.

lo desfiguraba, don Jerónimo yo no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada que lo iba envileciendo hasta que nada salvo mi penetración lo dejaba satisfecho, lo que quieras, Humberto, lo que se te antoje con tal de que nunca te vayas de mi lado” (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 237, 238)

- - La séptima bruja.

El Mudo, en tanto sujeto dessexualizado, cobra presencia a través de la figura de la séptima vieja, imagen que perpetúa y refleja a los otros con los que dialoga, juega, crea: las viejas. Su fusión con ellas llega a tal punto que pierde el pudor, anulándose toda diferencia dada por marcas sexuales:

La Iris abre las piernas de la Damiana. No me ofenda 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 Mudo la parte del cuerpo más celosamente guardada, significa que pertenecer al círculo de las siete viejas ha anulado mi sexo. Voy disminuyendo poco a poco. Puedo guardar mi sexo. Como he guardado mi voz. Y mi nombre, repetido nueve mil trescientas veces en los cien ejemplares de mi libro que conserva don Jerónimo en su biblioteca... (137)

De esta cita, pueden desprenderse dos observaciones de interés. La primera refiere al modo de narración. Podemos suponer, en un principio, que la voz de la enunciación corresponde a la de la Damiana. En efecto, es ella quien se desnuda sin pudor, pese a confesarse casta, para jugar a ser la guagua de una Iris desilusionada tras ver cómo la cabeza del Gigante era destrozada por los muchachos del barrio. No obstante, en las líneas siguientes, el Mudo se apropia de la primera persona singular enunciada en el relato. El sexo anulado es el del Mudo, no el de la Damiana. Así, es posible suponer que el relato, el enunciado, no corresponde a un sujeto único, diferenciado del resto. Este hecho no se debe solamente a la identidad colectiva que cobra el grupo de viejas en el que está incluido el mudo en tanto séptima bruja, sino también a que el lenguaje comienza a debilitarse en tanto sustento, fundamento y recurso de una identidad centrada y delimitada. Por lo tanto, la palabra no acusa a un sujeto, sino a algo que fue una identidad, una estructura. La palabra sólo cobra su origen en un borrón desdibujado. La segunda observación vuelve a formular la hipótesis ya expuesta: sin sexo, no hay nombre, no hay voz, no hay sujeto. Al ser anulado el sexo, el Mudo va disminuyendo poco a poco, guardando su voz y su nombre. “Puedo guardar mi sexo. Como he guardado mi voz”: capacidad voluntaria de negarse la identidad, decisión que establece un contrapunto con la acción descuartizadora del doctor Azula, quien lo despoja de todo, menos de la mirada.

Anular el sexo se presenta como el mayor desafío, la mayor dificultad a enfrentar para cumplir con el deseo de no ser, de esconderse del peligro, de la dependencia de don Jerónimo; anulando su propia sexualidad, el Mudo llega a ser la séptima vieja: “... barrer, limpiar, a veces encender las velas del altar y golpearme el pecho y hacer tintinear las campanillas ayudando en la misa, no oigo, no sé hablar, qué más quieren, el sexo era lo más difícil, pero soy la séptima vieja, mi miembro es un trozo de carne y pellejo inútil que se ha ido encogiéndose, no muy distinto a la vulva de la Damiana” (138)

El movimiento subversivo de la des-masculinización del Mudo tiene que ver también con el caos y la anarquía de las viejas, quienes se oponen al orden, es decir, al mundo

luminoso, al medallón compuesto por la pareja dorada: “no sabes el otro lado de las cosas, las docenas de padres que escondió la máscara del gigante, lo que yo tramé antes que tú comenzaras con tu pobre historia realista: familia, madre, padre, hijo, casa, mantener, dar alimentos, sufrir... esas cosas, sigue creyéndolas, Damiana, urde tu historia de felicidad vulgar, de tristeza cotidiana mientras yo, con el vapor que se concentra y se hace sólido, voy urdiendo algo nacido de la libertad anárquica con que funcionan las mentes de las ancianas de las cuales yo soy una” (148) El contexto de esta cita guarda relación con la Damiana, vieja que no cree en el carácter milagroso del embarazo de la Iris, proponiéndole a la joven buscar al padre de la guagua, para así formar una familia de corte tradicional. Ante esta propuesta, el Mudito saca a relucir una versión de los hechos que no permiten ningún tipo de estabilidad ni de certeza, desacreditando el proyecto de la Damiana. Hay también en la réplica del Mudito una propuesta estética al desechar la “historia realista” y, por ende, tradicional de la Damiana, rechazo que provoca ecos en lo que la obra es. En efecto, el relato del Mudito ha deportado toda inteligibilidad lógica, toda linealidad, toda causa y todo efecto. Ya no se trata de una madre y un padre, sino de muchos padres, espectros que develan el otro lado de las cosas. Si la historia o el relato con el cual se configuran las identidades presenta una estructura que no tiene nada que ver con la original, la subjetividad construida y propuesta por el Mudito desarmará los cánones y referentes con los cuales hasta ese momento la identidad había sido pensada, tal como la concebía la Damiana.

La séptima bruja es un punto con el cual culmina y se asienta definitivamente la figura del Mudito feminizado. La consolidación tan sólo momentánea y fugaz del sujeto en la imagen de la séptima bruja exige la presencia de las otras viejas de la Casa de la Chimba con las cuales se identifica y se refleja y cuyas fantasías, relatos y juegos las convierten en brujas: “... ustedes no saben que son sólo seis viejas y necesitan ser siete, siete es un número mágico, seis no, déjenme ser la séptima bruja, no se vayan, quiero ayudarlas y puedo... Sólo cuando les dije que había encontrado el lugar justo, un sótano, quedé aceptado y me permitieron ser la séptima bruja” (58) No obstante, la identificación del Mudito con la bruja no permite necesariamente la unificación del sujeto: “el sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, es aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro o también de su propia imagen especular” (Lacan *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II* 88) De hecho, la voluble identidad del personaje no se fija en su rol de la séptima bruja, ya que luego será una guagua. De este modo, la séptima vieja es sólo un relato más, una identidad más que puede desaparecer, impidiendo la localización exacta y fija del sujeto.

Cuando el Mudito logra pertenecer al grupo de las siete viejas vigilantes del vientre hinchado de la Iris, se inventa el despojamiento del sexo, el poder otro que nace en los sótanos oscuros habitados por los sirvientes, el hijo que perpetuará la estirpe de los Azcoitia, la perpetuación de la Casa amenazada por la demolición y el destino irrefutable del sirviente que no puede dejar de serlo:

... las viejas, nosotras siete ahora que me han despojado de mi sexo y me han aceptado dentro de su número, estamos cuidando a su hijo en el útero de la Iris, yo se lo restituiré a don Jerónimo para que herede esta Casa a pesar de los

papeles firmados, para que no la destruyan jamás y yo pueda permanecer refugiado aquí donde don Jerónimo jamás vendrá a buscarme porque le tiene terror a los callos que las viejas cortaron y guardaron, a los pelos que taparon el desagüe del lavatorio y que ellas conservan envueltos en trapos y papelitos. Sí, don Jerónimo, no las desprecie, no son tontas como parecen, o su estupidez constituye una especie de sabiduría. Por eso guardan esos amuletos, para mantenerlo a usted a raya. ¡No se venga a meter aquí! Yo fui su fiel servidor, don Jerónimo. Aunque quisiera dejar de serlo, no puedo. Usted me marcó en la oreja como a un carnero. Yo sigo sirviéndolo” (Donoso, *El obscuro pájaro de la noche* 77)

El apego a las viejas puede explicarse en la medida que ellas confirman la ausencia de sexo del personaje. Se trata de una confirmación complaciente y acogedora, diferente por cierto al acoso de la Peta Ponce. Las voces puestas en boca de las viejas insisten así en la pertenencia del Mudito a este grupo que va más allá de la sexualidad, de las marcas genitales, de las identidades de género hasta ese entonces conocidas y permitidas. Así, sólo existen las viejas sin sexo, el Mudo sin sexo, la disolución del deseo, el debilitamiento del sexo, del miedo y de la identidad. La ausencia de sexo es la escapatoria a la imposición de una subjetividad atrofiante, fosilizada y el sexo fugaz que desaparece no alcanza siquiera a insinuar una voz, un nombre:

Ven, ven, Mudito porque se olvidaron de reemplazar tu garganta por otra y has quedado mudo, tus oídos por otros y has quedado sordo, ven, te estamos esperando para acogerte, nosotras no te exigiremos nada, sólo queremos cuidarte, ser buenas contigo, envolverte, mira los sacos que hemos traído para llevarte sin que nadie se dé cuenta de que te llevamos, entre nosotras ya no importa que no tengas sexo porque nosotras somos tan viejas y decrepitas que es como si jamás hubiéramos tenido sexo, tenemos otros entretenimiento, ya verás, cosas más complejas que suceden en el reverso de lo que estás viendo, biseles que refractan el tiempo y las imágenes, ya te enseñaremos a usarlos porque tú, como nosotras, has sido despojado de todo y tienes el poder de los desposeídos y los miserables y los viejos y los olvidados... (306)

El motivo del imbunche ya se insinúa en esta cita, imagen que indudablemente guardará relación con la des-masculinización del Mudito y, por ende, con la disolución de su identidad. Recordemos entonces que el cuerpo del imbunche tiene todos sus orificios cerrados y, al estar envuelto como un paquete, se ve imposibilitado de todo contacto con el mundo, con lo otro, con algún tú cualquiera sea éste. Se trata así también de la anulación de todo contacto sexual, del impedimento de un diálogo con un tú sexual; una ausencia de lo otro, del otro sexo, y, por ende, la inexistencia del sujeto: el imbunche.

· - La niñera.

Otra imagen de identidad muy ligada a la de la séptima vieja con la cual el Mudito también se vestirá es la de niñera. Al igual que las viejas, antiguas empleadas de familias acomodadas, el Mudito cuidará del niño milagroso, ejerciendo así una serie de tareas propias ligadas al mundo femenino esbozado en la novela: “Hace dos meses que las vidas de nosotras las siete viejas gira alrededor de completar los preparativos para recibir al niño. Le estamos cosiendo ropita, pañales finos con una sábana de hilo que regaló la

Brígida...” (81) La labor de la costura forja entonces la identificación del Mudito con las viejas niñeras y brujas, perpetuando así la imagen de la nana de la conseja maulina: mujer anciana que cuidaba a la única hija del cacique y a quien le enseñó las labores propias de toda mujer, tales como tejer, coser, cocinar, dominar el mundo por medio de conjuros y saberes vedados para el orden patriarcal. Además, la labor de la costura volverá a tener un valor crucial, puesto que las viejas coserán y coserán sacos de arpillera alrededor del cuerpo del Mudito que a esas alturas es significado como el niño milagroso. La costura no cesará al punto que aquel cuerpo de significado tráfugo no será más que un paquete, un imbunche al fin carente de toda palabra enunciada o imaginada, de todo sexo útil o inútil, de rostro, de nombre.

El grupo de las siete niñeras ancianas cuenta con la capacidad de poder deportar toda presencia masculina del mundo escabrosamente lúdico que ellas han creado para sí:

La Iris duerme en la cama, con el pulgar en la boca, chupando, mientras nosotras nos ocupamos de las milenarias tareas femeninas de preparar el cuarto donde un niño va a nacer, regodeándonos con esos ritos que encandilan nuestros instintos adormecidos junto al vacío en que cayó la Brígida hace tan poco, y entonces, para esa ocasión, también solemne, nuestros instintos también revivieron con 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, y es bueno llorar y lamentarse en los funerales, así como es bueno regocijarse con un nacimiento. Se quiebran nuestras voces añosas, ese ovillo interminable de comentarios, shshshshsh, más despacito, no lo vayan a despertar, ese rumor adornado ahora con una tibieza nueva, con un rubor, como si nuestras voces hubieran resucitado con los ritos previos al nacimiento, una liturgia en que ningún hombre puede participar. (83)

El Mudito es entonces la séptima vieja, así como es niñera, llorona, bruja y guagua. Lo que importa es que él ha abolido todo contacto con un tú sexual. De este modo, siendo mujer, no permite el ingreso del hombre a aquel mundo imaginado y forjado por viejas hacendosas, escapando de la Peta Ponce sedienta de aquella hombría deportada. Masculinidad negada y autonegada, el Mudito en su proceso de sujeto sin sexo adelanta la muerte del sujeto, vaticinio dado por las mismas viejas, brujas expertas en nacimientos, abortos y entierros, porteras de la existencia y de la muerte, llaveras del inicio y término de la vida.

El germen del proyecto del imbunche cerrado al contacto exterior y a toda posibilidad de sexualidad surge de la imaginación de las viejas que deliran con los quehaceres de cuidados infantiles. Para que el niño sea una santo milagroso y las acarree al cielo sin pasar por el trámite doloroso de la muerte, las viejas deciden criarlo como un imbunche, encerrado siempre en una pieza, sin enseñarle a hablar ni a caminar. Así no hará “cochinadas” con las mujeres y su santidad quedará asegurada:

Hay que buscar una pieza en el fondo de la casa para guardarla escondida, que nadie vaya a saber que el niño nació, y así va a crecer lindo y santo, sin salir jamás en toda su vida de esa pieza en que lo escondimos de los males del mundo. Y cuidarlo bien cuidadito, al niño. Tan lindo que es cuidar una guagua... arroparla con chales para que no vaya a tener frío... darle de comer... lavarla...

amarrarla bien amarrada en sus pañales... vestirla. Y cuando vaya creciendo lo más importante de todo es no enseñarle a hacer nada él mismo, ni a hablar siquiera, ni a caminar, así siempre nos va a necesitar a nosotras para hacer cualquier cosa. Ojalá que ni vea ni oiga. Nosotras seremos sus mamás buenas que le vamos a adivinar cualquier señal que nosotras no más comprenderemos y tendrá que depender para todo de lo que nosotras hagamos. Así es la única manera de criar a un niño para que sea santo, criarlo sin que jamás, ni cuando crezca y sea hombre, salga de su pieza, ni nadie sepa que existe, cuidándolo siempre, siendo sus manos y sus pies (73, 74)

El encierro permanente en la pieza proyecta también una asexualidad en el esperado niño milagroso, así como también adelanta la descripción del imbunche con la que la novela será finalmente clausurada:

El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas. Desde el fondo de su origen rural en otra región y en otro siglo, cuando alguna abuela medio india amenazó a la niña asustada que la Brígida sería entonces con transformarla en imbunche para que se portara bien, la tentación de serlo, o de hacerlo, quedó sepultada en su mente y surgía ahora convertida en explicación y futuro del hijo de la Iris. Todo cosido (74, 75)

Coser el sexo: uno de los mecanismo con el cual se construye al imbunche. La cerrazón total hacia un *tú* que es sexuado.

- - Infantilización del sexo: el Mudito como guagua de la Iris.

La identidad tráfuga del Mudito también lo lleva a ser la guagua de la Iris. Al parecer, el embarazo de la Iris nunca resultó ser tal, pero la fantasía de las viejas continúa hasta el punto que el Mudito será relatado como el niño milagroso redentor, hijo milagroso de la Iris. Esta nueva identidad guarda relación con la des-masculinización del personaje en cuanto éste se infantiliza:

Ante sus ojos queda descubierto mi sexo aterido. Ellas creen que es el sexo del Mudito, pero no, está sólo disfrazado del sexo sumiso del Mudito, aunque me lo afeitaron por orden de la Iris para que quedara como el sexo de un niño, es el suyo, don Jerónimo, el que la tocó a ella, porque logré huir antes que el doctor Azula hiciera la transferencia. Me toman el sexo para lavarlo con la esponja, comentan qué cosa más fea, no sé cómo algunas mujeres pueden ser tan asquerosas y me lo espolvorean con talco como si fuera una golosina que se preparan a devorar y hacerlo desaparecer como desapareció el sexo contaminado que lleva don Jerónimo, que no toca a Inés desde años y años y años y años porque yo no quiero que la toque, para eso disfrazo mi sexo potente de sexo de niño, por Dios, señor, cuándo nacerá el niño de veras para no tener que hacerle estas cochinas al Mudito (345)

Nuevamente la potencia viril es disfrazada, ocultada, transformada en otra cosa para evitar una amenaza, un encuentro con algún otro que acecha y aterriza. En este caso, su sexo ha sido afeitado para funcionar como la guagua de la Iris y para así refugiarse de la persecución de don Jerónimo, puesto que el patrón no sólo necesita de la mirada de su secretario, sino también del sexo no contaminado por la Peta Ponce. Se trata pues de huir. Huida de una sexualidad exigente de identidad esencial y huida de aquel que busca

un sexo vigoroso para ser sujeto masculino. Pero sólo se encuentra la descomposición, ya que se trate del sexo de Jerónimo o de Humberto, la novela sólo conduce a la putrefacción de la sexualidad, a la ausencia de reproducción, al exterminio del sujeto y de la novela como género. Tal como veremos más adelante, la des-masculinización propuesta en la novela es una asexualidad en el sujeto, condenándose al exterminio, a la imposibilidad de la trascendencia, de la perpetuidad. La asexualidad tiene que ver con el incesto, con lo endogámico, con la infertilidad, con la quietud de los muertos, con la mudez, con la muerte, con la ausencia que invade y contamina la existencia hasta dejarla sin un rasgo de vitalidad.

- El nudo ciego.

El imbunche es la negación de todo sujeto. Sin lenguaje, sin contacto con el exterior a través del cual establecer un puente comunicacional con el otro, el imbunche se encierra en sí para señalar un ámbito más cercano al de la muerte que al de la existencia, más cercano al de la monstruosidad que al de la humanidad. Esta figura mítica establece una diametral oposición con el sujeto pensado como artificio cultural, que al desamparo de una esencia ilusoria se gesta por medio de una cadena creativa de identidades diversas, contradictorias, fugaces, transitorias, dispersas, inmunes frente a la atracción imanadora de un centro estructurante, pero inexistente. En este sentido, el imbunche funciona como oposición no sólo al sujeto pensado por la teoría crítica que se remonta a Nietzsche, sino también al sujeto concebido por un humanismo, para el cual la humanidad no es tan sólo una actuación o construcción artificial, sino que es definida por modelos previos que trascienden la existencia.

Dado lo anterior, la imagen del sexo amarrado se repetirá una y otra vez en el discurso delirante del personaje. Al amarrar el sexo, órgano reproductivo, manifestación del deseo y del placer, el sujeto deviene un nudo ciego tal que toda transformación posterior se torna imposible. De este modo, el sexo en tanto nudo ciego anticipa al imbunche y proyecta el término del lenguaje, del sujeto y de la novela misma:

Comienzan a envolverme, fajándome con vendas hechas de tiras de trapo. Los pies amarrados. Luego me amarran las piernas para que no pueda moverlas. Cuando llegan a mi sexo lo amarran como a un animal dañino, como si adivinaran a pesar de su disfraz infantil que yo lo controlo, no se vaya a saber lo que oculto, y me fajan el sexo amarrándomelo a un muslo para anularlo. Luego me meten en una especie de saco, con los brazos fajados a las costillas, y me amarran en una humita que sólo deja mi cabeza afuera” (348, 349)

¿Qué es lo que se oculta tras ese sexo infantil? Tal vez la potencia viril de Humberto que él mismo ha negado deliberadamente, su masculinidad que no logra proyectar por miedo a la persecución emitida desde los personajes que sustentan los poderes de diferentes ídoles: don Jerónimo, el doctor Azula, Emperatriz, la Peta Ponce. Lo anterior fundamenta una vez más que el proceso de des-masculinización experimentado por el Mudito no responde sólo a fuerzas enajenantes, sino también a movimientos subversivos por parte de quienes habitan el mundo lúgubre y oscuro, opuesto al ámbito de los señores representados en un medallón heráldico. La des-masculinización participa, por lo tanto, con el caos que remueve los estatutos aparentemente inamovibles y con el

movimiento subversivo. Podría incluso pensarse aquel proceso como un elemento más de un discurso polifónico, carnavalesco y festivo que parte de la crítica ha advertido en *El obsceno pájaro de la noche*. No obstante, creo que no necesariamente el movimiento subversivo con el cual se configuran nuevas y otras identidades corresponda a un discurso del carnaval. Al respecto, es necesario recordar que para Bajtin la fiesta carnavalesca está ligada a la abundancia, a la reproducción en términos de regeneración, aspecto que la novela niega desde un comienzo. Las viejas de la casa de la encarnación de la Chimba no son aquellas viejas embarazadas que Bajtin advierte en el imaginario visual y verbal de la Edad Media y del Renacimiento.³⁴ La muerte es aquello con lo cual la novela se inaugura y finaliza; se trata así de una muerte total que no proyecta hacia un futuro un renacimiento desde la tierra fértil. En efecto, la composición de esta novela en estudio no admite una infinitud. Su término irrevocable es anunciado desde el inicio con la muerte de la Brígida y consumada con el paquete de la vieja friolenta que prende fuego con el imbunche bajo el puente nocturno. Pese a las ambigüedades de la trama y a la incapacidad de todo lector no iluso en comprobar empíricamente la acción del relato, la novela no ofrece posibilidades infinitas. Todo se dirige a la descomposición del sujeto. En este sentido, es interesante contrastar la novela de José Donoso con un cuento de Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, puesto que si en la primera el silencio es profetizado como la única alternativa, la composición borgiana, por el contrario, expone metaliterariamente la posibilidad de un relato interminable y la construcción infinita y jamás repetitiva a través de una acción que se forja en el disparo de todas las alternativas:

- Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con el riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta el infinito... En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras, en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (Borges 111, 112)

En *El obsceno pájaro de la noche* hay muchas posibilidades. Por ejemplo, pensemos inútilmente en el origen de Boy. Sin embargo, todas esas posibilidades no nos remiten a más que a la monstruosidad pronta a desaparecer junto al lenguaje que la inventa.

· - La amenaza de castración.

Si la des-masculinización del Mudito se relata como un proceso volitivo, también lo será como un proceso que caracteriza al personaje como víctima de los poderes. En la novela, nada es tan sólo una misma cosa. La figura de la víctima feminizada se vislumbra con el motivo de la amenaza de castración³⁵ o de extirpación del órgano sexual. La primera

³⁴ Ver Mijaíl Bajtin, “Introducción. Planteamiento del problema.”, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcart y César Conroy. Madrid: Alianza, 1990.

amenaza, que según una versión de los hechos será consumada, corresponde a la efectuada por el doctor Azula. Ahora bien, más que una castración es un intercambio de sexos. El Mudo recibe el sexo contaminado de su antiguo patrón y éste el genital viril y fogoso del empleado. Pareciera que la relación de dominación patrón-servientese lleva a cabo también en los cuerpos. Así, el poder determina la sustracción de atributos del cuerpo, violentándolo y privándolo de marcas simbólicamente valoradas. Nótese, por lo tanto, que no sólo don Jerónimo extrae el sexo del cuerpo del sirviente, sino también una herida heroica, robo a través del cual Humberto es deportado definitivamente de la historia: “La crónica no registra mi grito porque mi voz no se oye. Mis palabras no entraron en la historia” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 215) En este sentido, la ausencia de sexo, voz y herida robada durante la campaña electoral equivalen a un mismo despojamiento.

Iris también se constituye como fuerza castradora, fortaleciendo así el carácter feroz de las mujeres al interior de la novela:

... mire, señora Rita, le diré mañana, es malo este niño, este muñeco es cochino le diré porque en la noche se le lleva parando el pirulín, por qué no se lo cortamos mejor para que no se le pare, yo no sé para qué sirve el pirulín, señora rita, así que mejor se lo cortamos para que no se le pare porque me molesta y no me deja dormir, y entonces, si esta noche no cumples con tu promesa, Mudo de mierda, te juro que voy a conseguir que estas viejas te corten la pichula (359)

Según las amenazas de Iris, la castración será ejecutada por las viejas, hecho que indica la fuerza de estos sujetos opuestos al orden patriarcal, el cual ordena el mundo según las identidades impuestas como rótulos naturales. Casi al final del relato, en el penúltimo capítulo, la castración se consuma como acto en el discurso del Mudo. La sangre que brota incesantemente de la herida, de lo ausente, será asimilada con la sangre menstrual de la Iris, lo que induce a fusionar la figura castrada con la sexualidad de la chiquilla:

... y obligo a tus dedos a que toquen mi sexo, lo agarras, lo aprietas como sólo se puede apretar un trozo de carne potente y hundes en él tus uñas y con un tirón rabioso me lo arrancas de raíz, nervios, arterias, venas, testículos, tejidos, mi cuerpo vaciándose de sangre a borbotones que te salpica. Mira tus manos ensangrentadas, mira cómo corre tu sangre por tus piernas formando el charco en que te paras chillando, histérica pálida, descompuesta, los ojos cerrados, no quieres ver la sangre que te empapa y gimes porque no entiendes, no me rechazarás si yo me acercara ahora porque te apoderaste de mi instrumento peligroso dejándome una llaga incurable entre las piernas, yo no grito, yo quedo anulado por las sombras, tú gritas, llamas, convocas, embrujada en ese charco de sangre, pidiendo auxilio... (527)

El sujeto de la amenaza de castración puede ser identificado con Iris, la muchacha que comienza a sangrar, descubriéndose así la falsedad de su embarazo. No obstante, aquel

³⁵ Aunque entenderemos la amenaza de castración en un sentido literal dada la acción de la novela, es posible profundizar en el término desde una perspectiva psicoanalítica. En este sentido, debe comprenderse como el modo con el que se resuelve el complejo de Edipo. Ante la competencia por el apego con la madre, el padre amenaza al niño con la castración del falo, permitiendo la constitución del sujeto (niño) y rompiendo la unidad niño-madre. Ver S. Freud, La disolución del complejo de Edipo (1924) Obras Completas. Trad. Luis López Ballesteros. Ed. Jacobo Numhauser. Madrid: Btca. Nueva, 1973.

mismo sujeto también puede ser identificado con Inés. No hay marca textual que indique el traslado de identidad de un personaje a otro, fusión, por lo demás, que ya había sido mencionada para inaugurar el juego y la cadena de inversiones concernientes a ambas mujeres. Algo similar presenciamos con la identificación del flujo de sangre. En el comienzo de la cadena enunciativa aquella sangre no es más que el resultado de la extirpación sexual del Mudo, luego o simultáneamente ese mismo flujo proviene del sexo de Iris. De este modo, es posible sostener que el Mudo no sólo perderá su masculinidad con la castración, sino que también será feminizado: su sangre es la sangre que sólo la mujer secreta. La identidad del Mudo será también encerrada en la imagen de Iris. El sordomudo queda así cubierto por las sombras de Iris para ser anulado. Su potencia desaparece y con ello su origen, toda estrategia para solventar una identidad pronunciable.

La castración del Mudo también puede comprenderse como un resultado. En efecto, aquello que resta tras la extirpación sexual corresponde a un cuerpo sin órganos, término utilizado por Deleuze y Guattari en el ensayo titulado *El Anti Edipo*. Para dar con la noción de tal término es preciso, tal como lo aconseja el texto crítico, desligar al sujeto del Edipo, es decir, liberarlo de la tríada padre - madre- yo. Se trata entonces de escapar de tal abusada fórmula trinitaria, a través de la cual se ha encarcelado al sujeto y la comprensión que de éste nos compete. De ahí, creo yo, que el texto en estudio detenga su mirada en el paseo del esquizofrénico, dejando a un lado al neurótico tendido en el diván. En el primer caso, el esquizofrénico estará al aire libre, libre del padre, de la madre. Escapando del yo, se abren nuevos horizontes de comprensión sobre el sujeto: “Incluso Freud no escapa a este limitado punto de vista del yo. Y lo que se lo impedía era su propia fórmula trinitaria –la edípica, la neurótica: papá-mamá-yo” (31) Creo que los aportes de Deleuze y Guattari se tornan interesantes para la reflexión sobre Donoso, porque nos permiten sostener teóricamente al Mudo y su devenir imbunche no como los crepúsculos de un sujeto (por muy artificial que haya sido su existencia), sino más bien como un sujeto aún más dislocado y descentrado que los demás personajes que pueblan la novela, salvo, claro está, la madre Benita, siempre esclava de un sólo rostro, tal como lo afirma el narrador. ¿Qué es entonces un cuerpo sin órganos? En primer lugar, el texto afirma la presencia de máquinas, algunas de ellas precisadas con el término máquina-órgano, por ejemplo, la boca, máquina acoplada a otra máquina como podría ser el seno. Se trata sí de acoplamiento de máquinas productoras o deseantes omnipresentes que impiden distinguir a la naturaleza del hombre, el exterior del interior, el yo del no yo. Así, sólo existe “el proceso que los produce (al hombre y a la naturaleza) a uno dentro del otro y acopla las máquinas” (12) El acoplamiento de flujos y objetos es efectuado por el deseo. Al mismo tiempo, tal acoplamiento toma forma en la relación producto-producir: “el producir siempre está injertado en el producto, por ello, la producción deseante es producción de producción, como toda máquina, máquina de máquina” (15) Dado lo anterior, podemos concluir que el panorama expuesto en el primer capítulo de *El Anti Edipo* consiste en acoplamientos de máquinas, relación en la que participa el deseo, el flujo que fragmenta al objeto y la producción inserta en el producto. Ahora bien, ¿qué pasa con el cuerpo sin órganos? ¿En qué punto de tal panorama puede ser encontrado? Existe un tercer término que se agrega a la identidad producto-producir: “precisamente es esta identidad la que forma un tercer término en la serie lineal: un

enorme objeto no indiferenciado. Todo se detiene un momento, todo se paraliza (luego todo volverá a empezar). En cierta manera, sería mejor que nada marchase, que nada funcionase. No haber nacido, salir de la rueda de los nacimientos, ni boca para mamar, ni ano para cagar. ¿Estarán las máquinas suficientemente estropeadas, sus piezas suficientemente sueltas como para entregarse y entregarnos a la nada” (16, 17) ¿No podrían corresponder estas afirmaciones a las que emergen de la boca muda del personaje de *El obsceno pájaro de la noche*? Que nada marche, que nada funcione; ausencia de nacimiento y cuerpo sin orificio bucal ni anal: el imbunche, la imagen rematada por la novela, la imagen en la que el Mudito se proyecta y en la que a su vez es condenado. Aquel tercer término aparece ligado entonces al deseo, al producto y al producir, ya que está, en efecto, formado por las máquinas deseantes: “Las máquinas deseantes nos forman un organismo; pero en el seno de esta producción, en su producción misma, el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización, o por no tener ninguna organización... *Ni boca. Ni lengua. Ni dientes. Ni laringe. Ni esófago. Ni vientre. Ni ano*” (17) Se trata pues del cuerpo lleno sin órganos: el Mudito sin las cuerdas vocales, sin el sexo, sin los brazos, sin las piernas, sin los pulmones que respiran. El Mudito amarrado como un paquete, como un imbunche. El Mudito, que no produce ni se reproduce (el hijo de la Iris nunca nace como tal), pero que es producido, en cuanto todo sujeto es construcción provisoria y discursiva que da luego lugar a otras construcciones: “El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible. Antonin Artaud lo descubrió, allí donde estaba, sin forma y sin rostro. Instinto de muerte, éste es su nombre, y la muerte no carece de modelo. Pues el deseo *también* desea esto, es decir, la muerte, ya que el cuerpo lleno de la muerte es su motor inmóvil, del mismo modo como desea la vida, ya que los órganos de la vida son la *working machine*” (17) ¿No está acaso el Mudito entre la vida y la muerte? ¿No se inclina a ambas simultáneamente a lo largo de la novela? En efecto, es posible inferir del texto el dilema que consiste en tener o tener el sexo que lo dota de una masculinidad o de una feminidad. Existir o no existir. Pero incluso en el abismo de la muerte o en la salvación de una máscara femenina redentora, el Mudito puede ser concebido como un sujeto otro, incluso en su destino final de imbunche: “El cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes. El, lo improductivo, existe allí donde es producido...” (17) Desde esta perspectiva, la noción de cuerpo sin órganos funcionaría como una contra-hipótesis a lo sostenido hasta el momento: el Mudito fosilizado en la imagen del imbunche también remitirá a una subjetividad que, por cierto, establece diferencias.

La carencia del órgano reproductor marca en la novela el carácter improductivo del cuerpo sin órganos. En efecto, el Mudito no se reproduce y jamás le hará entrega a don Jerónimo del hijo para perpetuar la estirpe de la familia y la existencia de la casa. Y así como no se reproduce sexualmente, no produce discurso en la medida que es mudo. Carencia de sexo y de voz: “El cuerpo lleno sin órganos pertenece a la antiproducción, no obstante, una característica de la síntesis conectiva o productiva consiste también en acoplar la producción a la antiproducción, a un elemento de antiproducción” (17) El Mudito en tanto cuerpo sin órganos corta el flujo y cuestiona el acoplamiento de las

máquinas. Es producido por la máquina deseante de la Iris, de la Peta Ponce, de Inés, de don Jerónimo, de emperatriz, del mismo Humberto, pero el Mudito detiene el flujo. Este se corta en él, en la fogata bajo el puente que no logra calentar los huesos de una vieja. En efecto, “entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente.” (18) El Mudito finalmente niega el contacto con el otro, con otros *tú* correspondientes a máquinas-órganos deseantes. Por eso, niega de la calle, de la Rinconada monstruosa, de las viejas que no lo dejan respirar porque el niño milagroso no debe aprender a moverse ni hacer “cochinadas”. En definitiva, esa puede ser una explicación por la cual se imbuncha: “Cada conexión de máquina, cada producción de máquina, cada ruido de máquina se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos” (18) Con tal reacción el cuerpo sin órganos también será denominado, en *El Anti Edipo*, como máquina paranoica, es decir, “la acción de efracción de las máquinas deseantes sobre el cuerpo sin órganos, y la reacción repulsiva del cuerpo sin órganos que las siente globalmente como aparato de persecución” (18) Se trata pues de la oposición establecida entre la producción de las máquinas deseantes y la detención improductiva del cuerpo sin órganos: “A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados.” (18) Sin embargo, la paranoia se resuelve en repulsión del cuerpo sin órganos ante las máquinas deseantes. Máquina paranoica, máquina repulsiva. Se recalca así la idea del acoplamiento: la máquina se configura en su propio terreno, en el contacto que establece con otra máquina o con el cuerpo sin órganos. La máquina es el contacto más el objeto deseado que a su vez se contacta con otra cosa: “La génesis de la máquina tiene lugar sobre el propio terreno” (18) El cuerpo sin órganos también guarda relación con la atracción: “El cuerpo sin órganos se vuelca sobre la producción deseante, y la atrae, y se la apropia. Las máquinas-órganos se le enganchan como sobre un chaleco de floretista, o como medallas sobre el jersey de un luchador que avanza balanceándolas. Una máquina de atracción sucede, puede suceder, a la máquina repulsiva: una máquina milagrosa después de la máquina paranoica.” (20) ¿En qué sentido podemos entender esta atracción? La producción guarda la respuesta, en la medida que la producción del deseo queda registrada en la superficie resbaladiza del cuerpo sin órgano: “El cuerpo sin órganos, lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él en el movimiento objetivo que les relaciona” (20) Así, el cuerpo sin órganos también será comprendido como una *máquina milagrosa*, puesto que da lugar a la atracción, y funciona como fetiche. En la medida que las máquinas se enganchan al cuerpo sin órganos, todo ocurre en él: “... todo ocurre y se registra sobre el cuerpo sin órganos, incluso las cópulas de los agentes...” (24) ¿No funcionan la presencia del Mudito y su mirada como un fetiche para el patrón durante sus experiencias sexuales con diversas prostitutas? Junto a ello, el Mudito puede ser igualmente concebido como fetiche en tanto objeto de la amenaza de la Peta Ponce. Además, la máquina milagrosa funciona de hecho literalmente al interior de la novela, puesto que el Mudito también cobrará una identidad en el esperado niño milagroso que redime a las ancianas de la muerte.

El Mudito se vislumbra así como el cuerpo sin órganos. Sin boca, sin orificios, sin extremidades, sin voz, sin sexo, nos convida a pensarlo como un sujeto otro, más allá o más acá del neurótico encerrado en la tríada familiar. El Mudito, al abandonar la identidad

de Humberto Peñaloza, abandona también su origen jamás aprehendido, las voces del padre profesor, del abuelo empleado en los ferrocarriles, de la madre visionaria: “El cuerpo lleno sin órganos es producido por la antiproducción, es decir, no interviene como tal más que para recusar toda tentativa de triangulación que implique una producción parental” (23) Dado lo anterior, el Muditto debe ser situado en otro código, en aquel que no coincide con el social, logrando así entender el uso fluido de diversos y contradictorios códigos:

El esquizo dispone de modos de señalización propios, ya que dispone en primer lugar de un código de registro particular que no coincide con el código social o que sólo coincide para parodiarlo. El código delirante, o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que mezcla todos los códigos, en un deslizamiento rápido, siguiendo las preguntas que le son planteadas, variando la explicación de un día para otro, no invocando la misma genealogía, no registrando de la misma manera el mismo acontecimiento, incluso aceptando, cuando se le impone y no está irritado, el código banal edípico, con el riesgo de atiborrarlo con todas las disyunciones que este código estaba destinado a excluir (23)

Cabe preguntarse, no obstante, cómo la noción de un cuerpo sin órganos ilumina nuestra reflexión sobre el sujeto. Al igual que Lacan, Deleuze y Guattari piensan en un sujeto que no calza necesariamente con el yo ni con el cuerpo sin órganos. Más bien se está pensando “un extraño sujeto, sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre al lado de las máquinas deseantes, definido por la parte que toma en el producto, que recoge en todo lugar la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y renace en cada estado.” (24) Humberto Peñaloza, Muditto, el perro de la Iris, la séptima bruja, la guagua milagrosa de la Iris, la cabeza de catón piedra, la nariz de la máscara de cartón piedra, el falo de la misma máscara, la potencia sexual de don Jerónimo, son algunos de los muchos estados que nacen y se consumen a lo largo de la novela.

Si recogemos incluso azarosamente el término “cuerpo sin órganos”, pensamos también sin mayor esfuerzo en la figura del Muditto carente de sexo, en la medida que éste último es el órgano cuya ausencia se marca textualmente con mayor insistencia. El Muditto: un cuerpo que no toca a la mujer ni a ningún otro cuerpo; una *máquina célibe*, nos dirían los autores citados. En efecto, la descripción de la máquina célibe al interior de *El Anti Edipo* cobra resonancias directas con el mundo de *El obsceno pájaro de la noche*: “tomemos el nombre de “máquina célibe” para designar esta máquina que sucede a la máquina paranoica y a la máquina milagrosa, y que forma una nueva alianza entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos, para el nacimiento de una nueva humanidad o de un organismo glorioso” (25) La máquina célibe produce (o se producen a través de ella) alucinaciones y delirios, llamadas por los autores como “cantidades intensivas” y presuponen la emoción primaria que “no siente más que intensidades, devenires, pasos” (26) Esta es una de las razones por la cual se torna imposible pensar en un sujeto de identidad única y fija. En efecto, “las proporciones de repulsión y de atracción sobre el cuerpo sin órganos producen en la máquina célibe una serie de estados a partir de 0, y el sujeto nace de cada estado de la serie, renace siempre del estado siguiente que le determina en un momento, consumiendo y consumando todos

estos estados que le hacen nacer y renacer...” (28) De este modo, la identidad carece de centro porque las fuerzas de repulsión o de atracción, también denominadas oscilaciones, responden a una serie de individualidades y no a una sola que actúe como centro: “... una identidad es esencialmente fortuita.” (28) El sujeto pasa entonces por diversos estados que él mismo identifica con nombres: “No existe el yo-Nietzsche, profesor de filología, que pierde de golpe la razón, y que podría identificarse con extraños personajes, existe el sujeto nietzscheano que pasa por una serie de estados y que identifica los nombres de la historia con estos estados. *Yo soy todos los nombres de la historia...*” (29) En suma, algunas de las reflexiones expuestas en *El Anti Edipo* emiten ecos en el relato de José Donoso, permitiéndonos así comprender las transmutaciones de género atribuidas al Mudito, personaje que la crítica ha descrito como el más grande de los alucinados, concibiendo de este modo toda la novela como el discurso del delirio.

36

- Voz y sexo: hilos que sujetan la marioneta.

Hemos dicho que el cuestionamiento al mito de la identidad entendida como esencia se realiza a través del debilitamiento simultáneo de la voz y el sexo. Al enmudecer, el sexo se desvanece, se encoge hasta desaparecer. Al perder la virilidad, se enmudece. Si recordamos el marco teórico de esta investigación, podemos retomar los aportes de Goolishian y Andersen, en “Narrativa y *Self*. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia”, en torno a una reflexión sobre el sujeto; éste se sostiene en el lenguaje y es lenguaje en la medida que es el conjunto de relatos significadores entre un *yo* y un *tú*: “Muchos científicos sociales empezaron a explorar las consecuencias de definir al *self* como narrador, como resultado del proceso humano de producción de significado por medio de la acción del lenguaje” (296) La categoría de género, por otro lado, insiste en la construcción cultural de la diferencia sexual como factor constituyente del sujeto. ¿Será la sexualidad, al interior de la novela, una relato más, una forma de ser narrado por los demás y contarse así mismo, de contarse una propia e inventada historia? Gracias a los aportes de J. Butler ya mencionados, la sexualidad se vislumbra entonces como discurso citado que materializa nuestros cuerpos, nuestros impulsos, de constituirnos en determinados sujetos. La sexualidad es así una construcción, un artificio más que participa en la configuración de las subjetividades que interactúan hasta la aparición final del imbunche. La figura del Mudito, aquel que ha extraviado su sexo, aquel de sexo dislocado, confiesa que el hilo de su voz se cortó y se perdió, así como su sexo también fue cortado. Me imagino entonces una gran y pesada tijera que corta las cuerdas vocales y, de pasada, el sexo. Esta tijera cortante inventada en el acto de la lectura cobra forma en el bisturí del doctor Azula. La voz y el sexo equivalen entonces a canales de lenguajes que establecen una comunicación fracasada: “... mi voz la perdí hace mucho tiempo, ya no tengo sexo porque puedo ser una vieja más entre tantas viejas de la casa, y mis papeles incoherentes de garabatos que intentaron implorar que se me concediera una máscara definida y perpetua, los quemo...” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 165,

³⁶ Por ejemplo, José Promis, en “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”, describe *El obsceno pájaro de la noche* como “alucinación afebrada” y como “el relato fantástico de la imaginación de un personaje que altera los límites de lo real cotidiano, transformándolo en un mundo de pesadillas y monstruos” (35)

166)

- Un deseo parpadeante.

¿Está puesto en duda el deseo en el cuerpo sin órganos? Al menos, en el Mudito, el deseo vacila entre la manifestación y el ocultamiento, entre su aceptación o su negación, entre presencia y ausencia. De ahí el deseo de la muerte. O tal vez todo procede de la oposición entre repulsión - atracción, dos fuerzas que según Deleuze y Guattari, dan lugar a las alucinaciones y al delirio. Cualquiera sean las alternativas de comprensión, el deseo no puede ser concebido al interior de la obra como una búsqueda de significantes concatenados o como una serie compuesta de eslabones. Más bien el deseo puede ser descrito como el aletear de un colibrí desquiciado.

- La muerte, la salvación y la ausencia.

La desaparición del Mudito es recalcada como su salvación, aunque su último grito es el socorro, la exigencia de ser salvado. Tal contradicción insiste por última vez en la doble faceta de la des-masculinización en tanto acto voluntario y, por otro lado, como acto de dominio. Bajo el puente, el signo ya está por callar, por desaparecer. Vaciado de significado, sólo queda el significante, el paquete vacío, que luego será combustión débil y pasajera. El sujeto ha muerto (ni siquiera está el imbunche) y en el último estertor sólo queda advertir por vez última la huella del sexo ausente que ya no está: "... sálvame, no quiero morir, terror, estoy débil, tullido, inutilizado, sin sexo, sin nada, rasado, pero no gritaré porque no hay otras formas de existencia..." (555) El dato sexual y la identidad implicada en el sujeto quedan saturadas: no podemos existir con un rostro y un nombre sin la marca del sexo tatuada en los cuerpos. Fuera de ello, fuera del artificio, la única existencia posible corresponde al estado de la carencia total que ni deseo desencadena. Oscilación entre el ser y no ser, el deseo del Mudo se columpia entre la castración y la autocastración, entre lo masculino y lo femenino, construcciones que liberan o tullen, dependiendo de la posición con respecto a los demás.

- Hacia la masculinización

El movimiento oscilante del Mudo va de la des-masculinización a la masculinización. Se trata de un complejo vaivén presente a lo largo de toda la obra, fenómeno que no sólo nos arroja un sujeto móvil, sino también nos permite apreciar los circuitos de un deseo jamás unidireccional.

- La mirada: fuente de potencia sexual

Uno de los hechos narrados que nos permiten sostener con un mayor grado de seguridad la masculinización del Mudo remite al poder de su mirada, fuente de virilidad y de potencia social que don Jerónimo necesita para realizar su *performance* con las prostitutas. Esta mirada deseada y necesitada por el señor será una constante a lo largo de la obra, explicando muchas de las conductas del Mudito, por ejemplo, sus miedos al andar por las calles oscuras, ya que don Jerónimo siempre estaría al acecho para

obtener nuevamente esa mirada. Es ésta lo único que el doctor Azula no pudo extirpar del cuerpo del Mudito, lo que nos hace suponer que corresponde al veinte por ciento restante, aquello que quedó tras una operación en la que se extrajo el ochenta por ciento:

¿Y si don Jerónimo llegara a saber que la Iris me anda arrastrando por las calles? Lo más probable sería que no me reconociera, transformado en el perro de la Iris, despojado de todo lo de Humberto salvo del principio activo de mi mirada, que el doctor Azula no pudo extirpar. ¿Y si sus secuaces sorprendieran eso, mis ojos, en la cara del perro de la Iris? Entonces se apoderarían de mí, esta vez para siempre, no puedo esperar más, Humberto, estoy envejeciendo, el doctor Azula con sus cuchillos y sus ayudantes de mascarilla y vestidos de blanco estarán listos, todavía a mi servicio, esperando el momento de encontrarte, ahora sí que tienes que devolverme eso mío que guardas (93)

El principio activo de la mirada permanece incluso en la figura del perro. Cabe así la posibilidad que sus ojos, los de Humberto, sean reconocidos en la cabeza del animal. De este modo, la mirada se constituye como el único rasgo fijo en la identidad del personaje. Se trata pues de rasgo original que no se modifica y que ancla al sujeto en una identidad y rol inamovible. Lo interesante es que este rol equivale al del sirviente, máscara que se encarna en la mirada testimonial tras el ejercicio del poder y la dominación:

... soy otra vieja más, don Jerónimo, soy el perro de la Iris, déjeme descansar, no me acose, yo ya lo he servido, ser testigo también es ser sirviente, usted sabe que los sirvientes se quedan con una parte de sus patrones, sí sabe, cómo no lo va a saber si yo me quedé con lo principal suyo cuando usted me tuvo a sueldo como testigo de su dicha. La perfección de la pareja feliz se desarrollaba allá lejos, remota como un panorama de montañas soberbias pero intocables que mantenían mis ojos encadenados por esa admiración y esa codicia que Jerónimo y que Inés conocían y necesitaban. No eran capaces de vivir sin la presencia de mi mirada envidiosa creando su felicidad, el dolor de mis ojos que los contemplaba iba suministrando la dicha que ellos consumían (94)

Dado lo anterior, la mirada es vinculada no sólo con la masculinidad, sino también con el rol testimonial del sirviente. La mirada suministra y acapara, otorga y quita, permite o impide. En este sentido, es poder, dadora de significados en el escenario de las relaciones entre los personajes: “Pero yo me quedé con la mirada cargada de poder, eso es mío, no se la doy, no voy a permitir que me la quiten, por eso la escondo aquí en la casa, para que usted no me la quite don Jerónimo, para que jamás vuelva a acercarse a la dicha, y por eso nunca más voy a salir a la calle con la Iris...” (94, 95) El sirviente tiene poder, su poder, y en este sentido se constituye como sujeto masculino, entendiendo así que su mirada es la fuente que nutre a don Jerónimo en su actividad sexual. La liberación del estado de servidumbre, es decir, el refugio y ocultamiento en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, sitúa al personaje fuera del rol del sirviente, fomentándose así el proceso de des-masculinización que hemos expuesto. El imbunche, que es la imagen del sujeto asexual, es decir, del no sujeto, es concebido por el Mudito justamente como una protección ante la amenaza de don Jerónimo, aquel que necesita de la mirada del sirviente para ser lo que es, o sea, el patrón y el prototipo del macho:

... porque mi mirada es lo único que le interesa... envuélvanme, viejas, arrópenme bien para que no tiriten de fiebre, para no poder mover los brazos ni las manos ni

las piernas ni los pies, apúrense, viejas, cósanme entero, no sólo la boca ardiente, también y sobre todo mis ojos para sepultar su potencia en la profundidad de mis párpados, para que no vean, para que él no los vea nunca, que mis ojos consuman su propio poder en las tinieblas, en la nada, sí, cósanmelos, viejas, así dejaré a don Jerónimo impotente para siempre (97)

No compartir la mirada es el acto de poder que despoja a don Jerónimo de su virilidad. Y coser los párpados implica también que aquella virilidad del patrón es guardada para siempre como un tesoro preciado. De este modo, la petición del Mudito a las viejas no sólo puede comprenderse como venganza, sino también como el deseo cuyo objeto no compartido es la virilidad del patrón. En este sentido, podríamos vincularlo con un deseo homosexual cuyas imágenes producidas dan cuenta de un rol activo desempeñado por Humberto-Mudito; es él quien penetra, hecho que permite concebir tal acto delirado como parte de la masculinidad del personaje. En otras palabras, el deseo homosexual lo vincula al polo de lo des-masculinizado, pero ya al interior de éste cobra nuevamente una rol viril al desempeñar el rol de penetrador.

- La cabeza de cartón: una corona que masculiniza.

La cabeza de cartón piedra utilizada por Romualdo para repartir volantes publicitarios funciona, entre muchas otras cosas, como un recurso que virilizará al Mudo. En efecto, al ponerse esa máscara, el tullido personaje logra relacionarse sexualmente con la engañada Iris: “La cabeza del gigante. Eso es lo que quiero. Arrendártela, Romualdo, para ponérmela y con ella cubriéndome formar parte de la pareja feliz” (98) El uso de la máscara anulará todas las identidades previas del sordomudo. Tal anulación es el escenario que se necesita para la actuación sexual del personaje con la Iris:

Me la pones por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenues páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en los jardines de glicinias, la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara (100)

Tras la investidura, el Mudito, que ya es ningún mudo, acomete. Su vínculo sexual con la Iris tiene el objetivo de concebir un hijo, el hijo de don Jerónimo que jamás tuvo, el retoño que será entregado y depositado en los brazos del señor: “Nada en mí titubea. Ni mis manos encendidas ni mi sexo entusiasmado mientras ella acaricia mi mejilla de cartonpiedra, ni mi peso que la aplasta obligándola a contornearse con los ojos bajos, eres mi amor, quiero casarme contigo porque eres tan lindo, porque es tan rico el nanay que me estás haciendo, no me dejes, más nanay, más y yo le doy más y más amor porque puedo darle todo el amor hasta hartarla...” (102) La consumación de la relación sexual es marcada con el término *nanay*, palabra utilizada por la chiquilla para referirse al coito, solo concebido con la presencia de la cabeza de cartón piedra del gigante que oculta el rostro de cualquier hombre.

- La paternidad.

La paternidad aparece también como otro motivo a través del cual el Mudo asume una masculinidad o la perpetúa,³⁷ si pensamos que su mirada, fuente de masculinidad, es una marca que se simula en el texto como original. El mudo asumirá y negará de la paternidad una y otra vez a lo largo de la novela. En el primer caso, apreciamos una forma de auto-relatarse en la que se asume un rol con el que la cultura define al hombre. Por lo tanto, cuando el Mudo es masculinizado a través de una paternidad, don Jerónimo es feminizado en su incapacidad de engendrar a un hijo capaz de perpetuar la sangre Azcoitía. Indudablemente, Boy, al ser un monstruo, pone en dudas esa capacidad del señor: “Yo soy el padre del hijo de la Iris. No hay milagro. Tengo algo que don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener: esta capacidad simple, animal, de engendrar un hijo” (104) Sin embargo, en el caso del Mudo, la paternidad asumida es sólo un asomo o un ensayo de una masculinidad que finalmente le será negada: “... ni es hijo mío porque soy la séptima vieja y no tengo sexo” (152) En efecto, el embarazo de la Iris nunca es tal, pese a su gordura que tanto preocupaba a las viejas, y el esperado hijo milagroso será el mismo Mudo, estado de infantilización que, tal como dijimos, lo des-masculiniza.

Tras estas negaciones, no obstante, vuelven a enunciarse reafirmaciones. El Mudo, intentando dejar de serlo, pretende recuperar la existencia de Humberto y con ello la identidad del padre del hijo de la huérfana: “... Iris, te felicito, tu razonamiento me acorralla y me desnuda, exponiéndome a todo porque voy a tener que sacarlo todo de debajo de mi cama, mi voz, mi facultad de oír, mi nombre olvidado, mi sexo aterido, mis manuscritos inconclusos, todo voy a tener que usarlo y desplegarlo, qué haré con mi humildad, cómo no, señora, dice mi venia, para servirla está mi carrito, no soy vieja, soy Humberto Peñaloza, el padre de tu hijo, los embarazos milagrosos son cuentos de viejas...” (154) La tríada Humberto, padre y escritor conforman un conglomerado, una identidad cuajada de diversas materias que se opone a la existencia de esa voz llamada Mudo. Si la tríada aparece vinculada con una esfera masculina, el Mudo lo está en el círculo de lo femenino, un círculo compuesto por viejas alrededor de un caldero, de un fuego o de un imbunche. Con respecto a las identidades masculinas, la palabra, específicamente la palabra de la escritura y de aquel prosista, dota de subjetividad masculina al personaje, así como lo hace el atributo paternal. Esta idea sostiene lo dicho primeramente en esta reflexión: el sujeto existe por la palabra enunciada y por el sexo. Se trata de un sujeto verbal y sexuado. Sin palabra y sin sexo, no hay sujeto. Dada esta relación, es posible sostener que la palabra que constituye al sujeto es una palabra sexuada, una palabra cargada de género. Esta palabra escrita, por cierto, es un signo masculino que muere en el intento, ya que, según Emperatriz, Humberto jamás logró escribir ni una sola palabra. Cabe destacar como la escritura intenta garantizar una masculinidad, en la medida que se opone a la palabra oral, recurso propio de las viejas contadoras de la leyenda maquina, relato tremendamente voluble, dadas las múltiples versiones que brotan de la boca de cada mujer en particular.³⁸

³⁷ Sobre la relación paternidad, masculinidad y género desde una perspectiva antropológica, ver Sonia Montecino, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana, 1996. La autora definirá en parte, la masculinidad en Chile y en el resto de América Latina como paternidad ausente, cuestión que podría iluminar el carácter huidizo del Mudo en tanto sujeto masculino.

· La masculinidad de los otros.

Otra manera en que el Mudio asume una masculinidad es a través de los otros: el Mudio encumbra una virilidad por medio del coito de los demás. “La determinación del propio ser por el Otro” (117), nos explicaría Cedomil Goic. Se trata otra vez más de una participación testimonial a través de la cual se ejerce un control de lo que sucede al interior del auto, el Ford donde Iris recibe a los múltiples clientes siempre disfrazados con la misma máscara: la cabeza de cartón piedra. Es una mirada que no carece de poder ni de placer, una acción *voyerista* tan comprometida que el Mudio llega a ser el tercer integrante de tales relaciones sexuales:³⁹

Como yo la dejaba salir con mucha frecuencia, la Iris pronto se hizo una clientela estupenda en el barrio. Yo me escondía adentro del Ford para verla hacer el amor conmigo, chillando de placer, revolviendo los ojos, riéndose, acariciándome la mejilla, revolcándome en mi mirada. La reputación de la Iris no tardó en extenderse por toda la ciudad. Acudían de barrios lejanos para hacer el amor con ella. Al principio llegaban artesanos y colegiales, después pijes en autos. Más tarde vi a caballeros en coches manejados por choferes de uniforme, diplomáticos de chaquet, generales con charreteras brillantes, académicos de la lengua con el pecho cubierto de condecoraciones y entorchados, canónigos panzudos y calvos como bolas de grasa sobada, terratenientes, abogados, senadores que peroraban sobre la lamentable situación del país mientras hacían el amor, artistas de cines maquillados como putas, comentaristas de radio que sabían la verdad absoluta. Trocaban sus lujos por mis galas, sus rostros por el mío que los revitalizaba, para refregarse con la Iris y hundir sus manos en esa blanca carne enamorada de mí, que yo veía ceder a mis presiones y caricias desde la ventanilla de atrás del Ford (106)

La cita remite así al acto de cobrar una identidad masculina en los demás, en el desempeño sexual de los demás, usufructuar de una virilidad ajena, ser en los demás, en los muchos otros que permiten la cadena de identidades del personaje. Abogado, terrateniente, actor: el ser del Mudio no existe en sí mismo, sino en los muchos “clientes” de Iris. Más bien es un accidente que se desencadena con el relato del otro en la medida que equivale al objeto de la mirada.

· Tendiéndose con la Iris.

En reiteradas ocasiones, la Iris actúa como la aparente causa del movimiento oscilante del Mundo entre lo masculino y lo femenino. Así como al interior del auto el Mudio adopta una masculinidad al mirar a la muchacha en compañía de hombres, en la cama, por el contrario, se negará la posibilidad de poseerla sexualmente como si él mismo fuera un hombre dotado:

Las manos de la Iris me han ido soltando a medida que escucha, arrobada, mi

³⁸ Acerca de la relación entre lo femenino y la oralidad, revisar el texto de Sonia Montecino Madres y huachos, en especial, “2. Discurso de agradecimiento”.

³⁹ En “El narrador en el laberinto”, Cedomil Goic ha descrito el narrador testigo de la novela como *voyerista*.

historia que deforma su ilusión y me deja en libertad: desnudo, con el sexo rapado, pero libre junto a ella, tendido como un hombre junto a una mujer. Podría violarte, Iris, aquí mismo, sin que esta vieja se dé cuenta, casi sin que tú misma te des cuenta, pero no, no lo voy a hacer porque no tengo sexo y quiero que todas las viejas sepan que no tengo sexo para que le transmitan la noticia a la Peta Ponce y se calme y quizá decida, por fin, morirse, yo no soy más que otra vieja de turno para vigilarte y estar atenta por si esta noche, por fin, fuera la noche del alumbramiento. (358)

La violación y la seguridad de hacerlo garantizan al personaje una masculinidad indiscutida, pero que será evitada, escapando así del deseo de la Peta Ponce. “Como un hombre” afirma la voz: desde su feminidad recuerda el origen negado, sepultado y extirpado de su masculinidad.

· El patrón como fuente de virilidad.

Hemos visto que la fuente de masculinidad aparece ligada a Humberto, cuya mirada el patrón necesita para ejercitar su hombría. Sin embargo, en el caso del Muditto, a veces, la fuente de aquella virilidad que sustenta lo masculino según el imaginario novelesco yace en el potente don Jerónimo. Así lo confiesa el Muditto ante Inés convertida ya en la Peta Ponce: ambos empleados han hurtado el ardor de sus patrones y el deseo de la vieja es repetir aquella noche de placer que ocurrió en la Rinconada ya hace muchos años atrás:

... porque eso es lo que la Peta quería, Inés, ésa era la causa de su saña y su codicia: desentrañarme de mi refugio donde vivía disfrazado de Muditto o de otra vieja más, adueñarse de mí para cobrarme mi amor, y disfrazándose ella, esta vez, con la carne de su señora, repetir la noche de la Rinconada porque has conservado el sexo ardiente de Inés como yo conservado la potencia de don Jerónimo, y vienes a buscar esa potencia, a unirte otra vez con ella, a cobrarme el placer que te he negado durante años y años. (444)

La virilidad es novelada como un recurso limitado y transaccional. Así, la potencia sexual circula entre los personajes como un bien económico que se produce, se traspa, se roba, se arrebat, se vende o se compra: “... toda la sexualidad es asunto de economía.” (Deleuze y Guattari 20) Tener o tener la potencia sexual equivale a la utilización o inutilización de la máscara, del cambio de identidad. La posesión del recurso o el despojamiento de tal sitúa al sujeto en diferentes ámbitos del género, ensayando posturas de existencia que permiten ser mujer u hombre, ser sujeto sexual o no ser sujeto. En definitiva, la potencia sexual es productora de sujetos:

Déjame decirte la verdad. Yo no estuve en el lecho contigo esa noche en la Rinconada, Peta, fue don Jerónimo, sí, él, y él busca tu ardor, Inés le habló a misiá Raquel de la potencia insaciable de su marido que tu avidez busca, yo no tengo nada, Peta, te lo juro, mira mi sexo, lo estás mirando: sobre la cama de la Iris las viejas me están cambiando los pañales porque me hice pipí para darles gusto, mira cómo agarran ese trozo de carne inerte para jugar con él, algo sucio, que no sirve más que para producir meados hediondos, asqueroso, yerto, ya ves, ni vello público tengo, soy una guagua, soy impotente, déjame, no sirvo para nada” (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 445)

La potencia sexual también es el recurso limitado que circula, que transita y que va

habitando diferentes cuerpos, uno tras otro. Como una economía libidinal que circula, la masculinidad va de Jerónimo a Humberto y viceversa, dependiendo de la situación narrativa: “Cuando se comprobó por fin el embarazo de Inés, logré durante un tiempo olvidar mi terror: quedé deslumbrado al darme cuenta de que, si bien don Jerónimo me había robado mi fertilidad, yo me robé su potencia. Su miembro gozador pareció agotarse, quedó convertido en un apéndice vergonzoso, en cambio mi propio sexo creció, rojo como un tizón” (235) Fertilidad y potencia aparecen como valores disociados, pero ambos conformadores de la masculinidad. Tal vez la novela presenta una masculinidad en tensión y, por lo tanto, fragmentada como construcción cultural. Esto logra explicar el hecho que todos aquellos sujetos que la rozan o intentan participar de ella, mueren en el intento de un vano acercamiento. La muerte del sujeto se consuma al desvalidar lo masculino en tanto destructor final del sujeto que paradójicamente pretendió concebir en un origen. La desaparición de un sujeto masculino emerge como una de las pocas certezas de la novela, ya que no sólo el Mudito remite a un Humberto desvirilizado tras acometer sexualmente a la Peta Ponce, sino también don Jerónimo, aquel personaje necesitado de la mirada del sirviente para ser potente sexualmente hablando: “... tú eres dueño de mi potencia, Humberto, te quedaste con ella como yo me quedé con tu herida en el brazo, no puedes abandonarme jamás, necesito tu mirada envidiosa a mi lado para seguir siendo hombre, si no, me quedará esto lacio entre las piernas, apenas tibio, mírame y yo lo miraba...” (237) Las palabras del narrador puestas en boca de don Jerónimo intensifican la movilidad de Humberto-Mudito. Éste es y no es hombre, tiene y carece de fuerza; presencia y ausencia, luz y sombra, un perpetuo contraste donde cada uno de los opuestos apaga al otro para presenciarse. Sin embargo, la masculinidad será completamente apagada, desarticulando un patriarcado y con ello los poderes que lo habitan. En efecto, la última *performance* sexual de don Jerónimo es un fracaso, ya que no logra excitarse con una de las mujeres más gordas del mundo, un tipo de monstruo femenino que habita la casa de la Rinconada dispuesta para Boy. Así, el último Azcoitia se mofa ante la ridícula exhibición sexual de su padre convertido ya en el único monstruo de la casa de campo: “... mira Melisa cómo este monstruo se revuelca con la gorda, no puede hacer nada con ella, miren eso recogido y arrugado como un guante viejo que tiene donde yo tengo mi estupendo miembro que se endurece con el menor estímulo.” (512)

La negada belleza femenina.

La virilidad que Humberto-Mudito tiene y niega guarda también relación con el factor de la clase social. Género y clase se cruzan, ligando el ámbito de la sexualidad al poder oficial. Si bien la feminización del personaje es el resultado de un enajenamiento dado por las relaciones sociales de poder, (lo que equivale a decir que el sirviente se feminiza), Humberto-Mudito niega también deliberadamente su potencia sexual por no poder acceder a la belleza femenina, valor que sólo encuentra en una Inés joven, figura del mundo luminoso. Es sólo eso lo que lo puede convertir en un señor, pero el beso de Inés le fue negado. Este hecho permite a su vez comprender el abandono de Rosita, aquella muchacha enamorada que trabajaba en el frío bar donde el estudiante Humberto escribía y se juntaba con sus amigos, escritores fracasados al igual que él. Humberto desechará a Rosita, así como el Mudito rechazará a una Inés de carnes ajadas:

Si sólo pudiera rejuvenecerte un poco, derribar el trabajo de Azula, entonces, estoy seguro, podría no quedar fuera de ti, podría desearte con mi cuerpo con la misma ansiedad que te desea mi imaginación, si tuvieras la suavidad de la piel de la Iris, sus pechos levantados, sus piernas lisas, sí, don Jerónimo, si Inés tuviera estas cosas usted se daría cuenta de que mi virilidad es más verdadera que la suya, pero así no, no quiero humillarme otra vez, quiero salir del encierro, quiero tocar la belleza como belleza, no disfrazada de carne ajada y manchada de mugre, de estas greñas grises, de este cuerpo olisco bajo su camisa de dormir sin lavar. Pero eres tú. Eso tiene que bastar. No quiero tocarte. Tócame tú a mí primero. Solicítame. (478, 479)

Se trata de un nuevo repunte de la virilidad del Mudito que nos lleva a sostener la ambigüedad y parcialidad de su feminización. No obstante, la fuerza que brota será negada, ya que sólo está dispuesto actuar como sujeto sexual en tanto señor, una especie de don Jerónimo (por eso apela a él) con derecho a lo bello.

- La figura en tránsito

Hemos analizado los dos polos en medio de los de los cuales el Mudito oscila entre sujeto masculino y sujeto femenino, entre sujeto sexual e imbunche asexuado. Sin embargo, la novela relata también instancias en las cuales el personaje en cuestión se encuentra en una situación indefinible, en la medida que yace por ciertos momentos en la mitad del camino que distancia los dos polos del género. No se trata precisamente de una ambigüedad ligada al sujeto bisexual, sino más bien al tiempo de tránsito que construye un sujeto móvil y fugaz, jamás quieto. Se trata, por cierto, de locaciones opuestas al imbunche.

Al respecto, la entrega del hijo fecundado en el vientre de la Iris a don Jerónimo es concebido como un plan para permanecer refugiado en la casa, negando y ocultando así la identidad de Humberto Peñalosa, secretario del señor. La "lógica" del Mudito consiste, por lo tanto, en ser hombre a través de la paternidad para luego despojarse de ella y asumir la identidad de una séptima bruja. En efecto, si la estirpe Azcoitia continúa, la Casa permanecerá en el tiempo y su refugio quedará asegurado: "Don Jerónimo lo reconocerá. Le dará su nombre y sus tierras. Será dueño de esta Casa. La salvará de la destrucción, y seguirá igual, un laberinto de murallones carcomidos y solitarios donde yo podré permanecer para siempre" (108) La paternidad del Mudito también se desdibuja al unirse a la creencia de las viejas: el niño que espera la Iris es un milagro. Por ende, la muchacha ha quedado embarazada sin intervención de un hombre. Ante la imaginación senil, el embarazo es un símil de la Encarnación de Dios en el vientre de la Virgen María por obra y gracia del Espíritu Santo, tal como lo expone el relato cristiano. De este modo, el Mudito no reconoce su intervención sexual: "... nuestro hijo milagroso que nos llevará a todas al cielo sin pasar por el trance de la muerte que es preferible evitar, mi hijo, el hijo de don Jerónimo de Azcoitia que prolongará nuestra estirpe" (138) Nótese que la voz relatora se incluye en una primera persona plural, cuyo género femenino queda marcado con el término "todas". El niño es propiedad del Mudito en tanto vieja y no como padre.

La máscara de Romualdo, aquel chiquillo que tira volantes disfrazado de gigante, también participa en las instancias en que el Mudito transita de identidad en identidad. En

efecto, el sordomudo se identificará con la imagen de la máscara cuando ésta está siendo destruida, pateada, por los muchachos del barrio que quieren vengarse de Romualdo. Cuando la máscara está siendo destruida, el Mudito va perdiendo su rostro. Se trata de una aproximación a la inexistencia que será consumada con el paquete imbunchado: "... Aniceto me da una patada en medio de a cara, su pie se incrusta en mi carne desgarrada que apresa ese pie que me está deshaciendo, ya no tengo rostro otra vez, mis facciones han comenzado a disolverse, van a desaparecer, apenas veo con mis ojos trizados, voy a quedar ciego, pero no ciego, porque nada de mí va a quedar" (123) Lo pertinente para nuestro problema de estudio radica en el hecho que de aquella máscara destruida, quedará sólo una nariz que pierde su significado para transformarse en un falo descontextualizado e inútil, imagen restante del artificial rostro de cartón con el cual el Mudito seguirá identificándose: "... mira a Andrés cómo baila con la nariz transformada en falo, soy un falo lacio, hueco, de cartonpiedra, nada más, yo entero flácido sin sangre ni nervios, alguien me agarra, ya, suéltame la pichula, para dónde se habrá ido la tonta lesa de la Iris que por arrancarse se está perdiendo lo mejor..." (124) Identificarse con aquel débil falo implica situarse en una ambigua zona de identidad: se es hombre porque se tiene el falo, pero hombre acabado; hombre que deja de serlo; hombre vacío de sangre y de nervios. Interesante resulta pensar en el valor del término "falo". En efecto, según Gayle Rubin, al revisar desde el feminismo la teoría psicanalítica, afirma que "el falo es un conjunto de significados conferido al pene" (69) De este modo, falo y pene no son sinónimos del todo. Si bien el texto donosiano ocupa indistintamente el término falo y "pichula" (palabra con la que popularmente se designa al pene en Chile), una segunda lectura podría encontrar mayor significado a la utilización de la palabra falo, más allá de una mera y aparente casualidad. Así, el Mudito se identificaría con significados otorgados al sexo masculino, pero que, en este caso, son la deformación de un referente ajeno, es decir, la nariz de cartón que componía el rostro de la máscara abusada.

La zona de tránsito también queda registrada en el relato cuando dos identidades coexisten en un mismo cuerpo. No obstante, el cuerpo está dividido en zonas que permiten diferenciar tales identidades. Se trata, entre otros casos, de la proyección de Humberto en la imagen potentemente sexuada de su patrón, identificación que surge cuando el sirviente sufre en carne propia una herida valorada públicamente como valentía del político y que, finalmente, aborta con la conducta de una Inés carente de erotismo:

Sí, sí, soy Jerónimo de Azcoítía, tengo mi herida sangrando para demostrártelo: la tomé en mis brazos. La llevé a la cama de la Peta. Inés lloraba repitiendo y repitiendo el nombre de Jerónimo para anular lo que pudiera quedar de Humberto, y mientras más lo repetía más iba creciendo Jerónimo, sí, sí, has anulado a Humberto que se deja anular con tal de tocarte, soy Jerónimo, tócame, conoces mi carne, no tengas miedo, soy Jerónimo y lo seré para siempre si me lo permites. Intenté besarla pero ella me hurtó su boca, Madre Benita, entiende, mantuvo mis labios lejos de su cara como si fueran labios inmundos. A pesar de todo yo no era Jerónimo. Sólo mi sexo enorme era Jerónimo. Lo reconoció. Por eso me estaba permitiendo subirle el vestido, y abrió sus piernas, y me ofreció su sexo, manteniendo mi cara y mi cuerpo lejos de ella para que nada mío salvo mi miembro que era Jerónimo la pudiera tocar, para que mis manos no gozaran de

su belleza, para que persistiera la nostalgia del servidor que la estaba sirviendo y sin embargo ella decía Jerónimo, Jerónimo, y Jerónimo la penetró, Madre Benita, dejando a Humberto afuera, mudo desde ese momento porque no quiso oír mi voz reclamándole que me reconociera” (Donoso, El obscuro pájaro de la noche 226, 227)

En efecto, la figura sexual en contacto con Inés corresponde a un Humberto que va anulándose, enmudeciendo, tras no ser oído ni reconocido por la mujer en cuanto tal. Sin embargo, el miembro viril y útil del sirviente funciona retóricamente como metonimia del patrón. El cuerpo equivale a Humberto des-corporeizado y el miembro, al patrón. Cuerpo fragmentado, heterogéneo, dividido en identidades adversas y contradictorias: un sujeto carente de unidad. En suma, Humberto aúpa una masculinidad sólo en la medida que es Jerónimo, aprisionándose en una enajenación perjudicial para constituirse como sujeto masculino.

Humberto, durante la relación sexual, al ser apelado por Inés como Jerónimo y no con su propio nombre, queda deportado del placer. El orgasmo y el nombre construyen a un sujeto ajeno a Humberto, quedando limitado éste sólo a la fecundación del hijo monstruoso: “En el momento del orgasmo ella gritó: -Jerónimo. Y yo grité: -Inés. La Peta y yo quedamos excluidos del placer. Ella y yo, la pareja sombría, concebimos el hijo que la pareja luminosa era incapaz de concebir” (234) El ejercicio sexual de los sirvientes queda reducido, tras un acto de dominación, a un servicio más dirigido al bienestar de los patrones. Así, el encuentro sexual se mecaniza, despojándose del deseo y del placer, hecho que explica también el horror del Mudito ante la presencia inminente de la bruja grotesca y lasciva.

Las cirugías del doctor Azula pueden representar el mayor momento de tránsito experimentado por Humberto-Mudito. En efecto, a petición de don Jerónimo, el médico español despojará al sirviente de su genital para injertarlo en el señor, ya que el miembro patronal está podrido, gran señal que la novela nos arroja: la desarticulación del patriarcado. Así, el relato se torna incapaz de construir un sujeto lógico y estable que lo sustente. En este sentido, el carácter subversivo de la novela es indiscutible, ya que dialoga de manera contestataria con discursos sociales previos al de la ficción. La transmutación de sexos realizadas por el doctor expresa también el despojo, lo inservible, una basura similar a la que guardan las viejas en paquetes bajo sus camas:

-Con tal de que yo quede bien. Con mis órganos genitales puede hacer lo que quiera, hasta tirarlos a la basura. Me quedaron inservibles después que este roto envidioso y traidor logró emborracharme con su intriga para que hiciera el amor... yo... con una vieja asquerosa de sexo podrido, que contaminó mi sexo y lo inutilizó para siempre. Mientras tanto él, que parecía tan sumiso, con Inés. ¡No, cuernos, no! ¡Inés tampoco sabía que era Humberto el que estaba haciendo el amor con ella, creía que era yo! No le puedo perdonar a este roto de porquería que haya tocado a mi mujer, que haya tenido el atrevimiento de acercarse a lo que para gente como él es y tendrá siempre que ser, prohibido, a lo que él nació sin derecho a tocar (304, 305)

La castración del sirviente por el patrón, en tanto acto de dominación, es el producto de una dislocación social de Humberto. El lenguaje coloquial chileno utiliza el término *no es puesto en su lugar* para designar a aquel que pretende salir de su posición social original

e intentar establecer un contacto “de mayor confianza” con las personas que yacen en las esferas tradicionales del poder. Creo que si se analiza la experiencia de Humberto desde la perspectiva de don Jerónimo, que es por lo demás lo que nos ofrece el texto pertinente a la cita, el castigado contacto del empleado con la señora corresponde justamente a no guardar el lugar o la posición que el poder ya le había asignado. En otras palabras, el castigo de la castración encuentra su causa en haberse salido de su lugar que lo constituía como sujeto estable, no cambiante y definible a través de una identidad y existencia convenientes para el mundo señorial y su permanencia jamás interrumpida. En definitiva, el ensayar otra identidad es acto condenable y la sentencia es la muerte, es decir, la imposibilidad de constituirse como sujeto. Por eso, Humberto-Mudo es despojado del sexo.

El motivo del deseo también sitúa al lector en la reflexión acerca de esta zona de tránsito en la que podemos apreciar al personaje en estudio. En efecto, la oposición polarizante configurada por el deseo y la ausencia del deseo establece una analogía con aquel otro contraste dado por el polo de lo masculino y la identidad inteligible y, por el otro lado, el sitio asexuado que remite a la inexistencia de un sujeto que ha dejado de serlo al imbuncharse. Al respecto, la mujer funciona, por una parte, como aquel objeto que despierta el deseo, el movimiento vital de un sujeto carente que no cesa pues el deseo jamás será saciado. La mujer, por lo tanto, implica necesariamente un sujeto deseante. No obstante, el olvido de Inés y su ausencia parcial permiten precariamente al Mudo extirpar su deseo, transformándose así en cualquier cosa, menos en sujeto, en identidad, en existencia y experiencia: “... Inés, porque desde mi limbo me estás haciendo descender al infierno de la existencia obligado a desear, y no me dejas olvidarme de que respiro y he respirado pero jamás he respirado suficiente, que quiero y he querido pero jamás he saciado ningún deseo...” (526)

Si el deseo es determinado en parte por lo femenino, el primero se verá afectado en su continuidad en la medida que la mujer abandone el significado monolítico que hasta entonces la definía al interior de los ámbitos discursivos previos a la obra donosiana. En efecto, las fragmentaciones de lo masculino relatadas a lo largo de la novela conllevan también una destrucción del ámbito femenino tradicional esbozado inicialmente por la joven Inés, modelo de muchacha con cuyo matrimonio dejó conforme a todos. Por ejemplo, la vejez artificial con la cual Inés se disfraza conlleva un deliberado abandono de deberes y roles atribuidos a las mujeres y con los cuales se ha construido esa carga cultural que entendemos como lo femenino. Uno de los deberes abandonados es satisfacer el deseo de su marido quien, según la versión de la misma Inés, insiste majaderamente todas las noches. Así, la vejez será concebida como la modalidad de existencia cuya identidad aniquila todo orden, incluso aquel que gesta los estatutos de género. Así, Inés, tras su llegada de Europa, le confiesa a Raquel que “las viejas tienen poderes y prerrogativas que las jóvenes no conocen, una anarquía que todo lo permite, una falta de obligaciones que cumplir porque si las cumplen o no las cumplen no le importa a nadie.” (413)

Dado lo anterior, no podemos pensar la desconfiguración de una identidad masculina fosilizada en términos de género sin apreciar el mismo fenómeno en el ámbito de los personajes femeninos, lo que indica el carácter relacional de la noción teórica de género.

Así, la mujer se convierte en un factor de tremenda importancia para comprender los procesos y devenires sufridos a lo largo del discurso de un Mudito. El miedo, experiencia que recorre el cuerpo y la enunciación del personaje, puede vincularse con la presencia amenazante de las mujeres: la Peta Ponce, Inés, Iris, las viejas brujas: "... soy libre frente a esta mujer libre: el infierno." (527) La representación verbal del cuerpo femenino en la imaginación discursiva del Mudito podría llegar a explicar la dislocación del deseo y, con ello, el estertor de un lenguaje narrativo incapaz de dar cuenta a un sujeto "como Dios manda". Porque aquel lenguaje donosiano no alcanza a constituir una novela, tal como fue pensada por una larga tradición. En esta obra, la novela, por darle un nombre, no logra contar una historia argumental, sino tan sólo los balbuceos de un sujeto derretido.

Las conclusiones que podemos extraer de esta reflexión remiten a la monstruosidad definida como el resultado obtenido tras dislocar al sujeto con respecto a una única y fija identidad de género. Así, el Mudito insiste en una configuración monstruosa al presentarse como un cuerpo de dos sexos, un hermafrodita sexual y genérico que diside con los cuerpos y manifestaciones de género partícipes de la cultura monodiscursiva. También es presentado como figura carente de sexo, alejándose así de una sexualidad que constituye determinados sujetos con los cuales el Mudito no se identifica. De este modo, el sentido del personaje se articula en una crisis que es sexual y genérica, pero que se sitúa en la histórica relación patrón-sirviente. Por lo tanto, es también dicha estructura relacional la que entra en crisis. El Mudito nos expresa, desde su posición de sirviente, esta crisis: la dislocación del sujeto. Por último, en la medida que la novela es la confesión por la cual el Mudito se construye como tal, el texto literario también se presenta como una obra monstruosa que revoluciona los estatutos de un arte narrativo tradicional. En suma, el lector participa de una confesión que no refleja secretamente lo que el sujeto fue desde un pensamiento tradicional, sino que reinventa a su cuerpo emisor por extrañas sendas de la imaginación.

4. Las brujas en El obscuro pájaro de la noche

Pareciera que el Hombre pensado, definido y descrito durante la Modernidad no incluye a la mujer en sus discursos.⁴⁰ Este sujeto otro no forma parte de aquella cosmovisión que situó al hombre en la razón y en su capacidad irrefutable de dominio de sí mismo y del mundo entero: "... la mujer no es nunca algo que haya logrado formularse, sino lo que queda más allá y más acá de la formulación en los sistemas de significación." (Valdés, "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile" 188, 189) En este sentido, toda

⁴⁰ Me parece interesante comprender, dentro de este contexto, el término modernidad a partir del ensayo de B. Anderson *Comunidades imaginadas*. Si bien el objeto de su ensayo no es el tema de la modernidad, propiamente tal, sino el de nación, creo que es posible desprender del ensayo una noción de modernidad que guarda relación con la oposición diacrónica a grandes sistemas culturales, tales como la comunidad religiosa y el reino dinástico. Es en este panorama de oposición donde B. Anderson explicará la nación y el nacionalismo. Ver B. Anderson, *Comunidades imaginadas*. Trad. Eduardo L. Suárez. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.

representación de la mujer ha sido excluida por la historia. “De lo que tiene palabra, ya estamos fuera”: es el recuerdo efectuado por la autora en calidad de mujer de aquella afirmación de Nietzsche.

Dado lo anterior, cabe la posibilidad de intuir en el arte de José Donoso la intención estética de sumergirse en este otro sujeto que nunca fue moderno y que debe ser descubierto en imágenes que nos hablan de un mundo de antaño, ajeno a las vorágines tecnológicas, a las economías complejas e impertinentes, a las ciudades desatadas. La mujer será narrativamente construida en espacios y situaciones que un transeúnte jamás encontrará en las sendas del progreso. A lo más, la mujer donosiana debe ser encontrada en los desperdicios de una modernidad avasalladora, al igual que muchos de sus otros personajes que remiten a lo lúgubre, a lo grotesco, a lo oscuro. Pienso entonces en una moribunda anciana de imaginación desbordada que será coronada en una vieja y deteriorada casa aristocrática, en la mujer cubierta de martas atraída por un preso de músculos tensos, en la muchacha asidua a perros de fina raza...⁴¹ Se vislumbran, por lo tanto, mujeres extrañas ante una mirada convencional y cómoda sólo en la medida que se enfrenta a un mundo homogéneo, aunque estratificado. El corolario de esta mujer otra, de la otra mujer, lo encontramos justamente en la última obra de José Donoso, *El Mocho* (1997) Aquella póstuma novela nos devela una mujer araña, sujeto circense incapaz de retener vida en su vientre. En efecto, Bambina perderá al hijo de cuatro meses que lleva en sus entrañas por antojársele realizar el espectáculo arácnido, pese a las advertencias de la *meica*.

Las mujeres de José Donoso son sujetos que no pueden ser definidos con aquellas características que la tradición le ha atribuido a lo femenino. En efecto, aquellas mujeres carecen de tales recursos. No son inventadas a través de la maternidad. La capacidad de dar y gestar vida está repetidas veces abolida. Inés, en *El obsceno pájaro de la noche*, sólo dará a luz un monstruo, según una versión de los hechos, porque en otras ocasiones la maternidad le es negada por completo. La Brígida dará a luz dos guaguas muertas. Con Bambina, en *El Mocho*, sucede algo similar. Son mujeres ligadas muchas veces a la muerte, al exterminio, a la interrupción de toda perpetuación vital. Es como si aquellas mujeres supusieran un mundo preñado de incesto. De este modo, la novela de José Donoso puede ser concebida como un monumento funerario: un cuerpo verbal que proclama la muerte del sujeto. El roce del lector con la palabra se traduciría en la experiencia de la sensualidad de la muerte. Pienso entonces a la vez en un caminante que recorre el cementerio de Génova y en un lector de *El obsceno pájaro de la noche*. No obstante, no se trata tan solo de la constatación de la muerte de un sujeto que hasta entonces vivió. La muerte podría estar verbalizando un vacío, una inexistencia, una ausencia antecesora al sujeto que luego morirá. En efecto, si todo ensayo de subjetividad, si toda identidad esbozada, en definitiva, si todo sujeto es simulación y no la copia de un modelo inexistente, el origen es sólo vacuidad. El significado, al ser desplazado continuamente, desvanecería un modelo a partir del cual la copia es efectuada. “Inscripción, en lo vivo, de lo inerte” (1291), nos dirá Severo Sarduy en su ensayo “Simulación”, afirmación que explicaría la infecundidad de la palabra donosiana

⁴¹ Me estoy refiriendo a las novelas de José Donoso: *Coronación* (1956), *Este domingo* (1966) y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980)

con respecto a sus personajes, soportes del sujeto. Es que el simulacro del sujeto exige lo inexistente: “A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros” (Sarduy, “Simulación” 1272)

¿Cómo dar cuenta narrativamente acerca de estos sujetos no enunciados salvo en discursos marginales? En primer lugar, podemos suponer que el autor opta por un lenguaje también otro para plasmar a aquellos personajes femeninos que suponen una subjetividad diferente y foránea para el mundo contemporáneo al autor y a nosotros, los lectores de hoy. El sujeto mujer será construido a través de un discurso narrativo no sujeto a una única voz narradora. El lenguaje que da cuenta de la historia no es dominado por un narrador fijo, identificado con una sola voz omnisciente: “... este narrador de Donoso narra desde una identidad inestable, cambiante, tráfuga” (Morales, “Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea” 41)

Junto al modo narrativo, la composición de la novela se presenta como otro aspecto a través del cual se narra y se construye al sujeto mujer. Es posible pensar *El obsceno pájaro de la noche* como una novela descentrada y no sólo por el tipo de sujeto que insinúa. La novela narra la historia o las historias básicamente con dos diferentes formatos: la conseja maulina y la fábula propiamente tal. Son dos discursos diferenciados por marcas textuales precisas, según Adriana Valdés,⁴² aunque finalmente funcionen como vasos comunicantes. Sin embargo, lo importante radica en la presencia de dos elementos textuales que implican dos discursos, dos centros, o sea, un desdoblamiento y, por ende, una carencia de centro único a modo de referente. Construir a aquel sujeto mujer desde un relato centrado sería una tarea destinada al fracaso. El lenguaje no puede girar alrededor de un centro unificador, autoritario, original y dictador de un significado total. Así, la novela se desformaliza, porque su organización narrativa es bipolar. La novela: un monstruo de dos cabezas. Si tomamos como referencia explicativa el ensayo “Barroco” de Severo Sarduy, la novela de José Donoso indica, al modo de la *retombée*,⁴³ el paso del círculo de Copérnico a la elipse de Kepler, el paso “de lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural, paso de lo clásico a lo barroco” (Sarduy, “Barroco” 1201) De ser así, el espacio verbal de José Donoso carecería de referente único y sólido, en definitiva, carecería de centro y, por ende, sufriría de una pérdida de significado consolidativo. Al mismo tiempo, el espacio descentrado es tatuado de repetición: un elemento no deja de asomar sobre la superficie, cubriéndola toda. Tal vez con este dato podríamos explicarnos la insistencia, actitud enunciativa que caracteriza a la voz narradora en *El obsceno pájaro de la noche*. En efecto, la conseja se relata tantas veces como la cantidad de viejas que habitan la Casa y además es retomada en continuas ocasiones. El delirio de persecución del Mudito vuelve

⁴² Ver Adriana Valdés, “El ‘imbunche’. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”. José Donoso. La destrucción de un mundo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.

⁴³ La *Retombée* es definida por el mismo Severo Sarduy como “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (“Barroco” 1196)

a ser formulado hasta el cansancio. Por esta razón también la novela ofrece tantas versiones de todo lo que acaso tal vez jamás ocurrió: “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” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 54)

El reverso del relato también acusa un desdoblamiento y, por ende, inexistencia de un único referente. Así, por ejemplo, la otra cara de la leyenda maulina señala la historia acerca de una niña santa que, generaciones después, Inés pretende, fracasadamente, impulsar su canonización:

En su mente aterrada separó, y seguramente olvidó, la conseja de la niña-bruja de la otra cara de la misma leyenda: esa orgullosa tradición familiar que conservan los Azcoitía, de una niña-beata que murió en olor de santidad encerrada en esta Casa a comienzos del siglo pasado y cuya beatificación ha sido un fracaso tan estruendoso que hasta los comentaristas de la radio y de los periódicos se han reído de ella (54, 55)

Dado lo anterior, este lenguaje cobra su diferencia al no identificarse con la novela realista y mimética, pero también al sumergirnos en un relato de mentalidades ilógicas (como las de las viejas de la Casa de los Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba en *El obsceno pájaro de la noche*), en la aparente ausencia de explicaciones convincentes con respecto a hechos también absurdos, en la proliferación de versiones contradictorias. Pienso también en otras obras y en otros personajes del autor. Por ejemplo, en Judith Torre, aquella mujer que rara vez se encuentra con su hija y que dispara a una perra callejera en celo para que no sea cubierta por los muchos animales y para luego dormir abrazada a aquel cadáver ensangrentado. *La desesperanza* (1986) se negará a darnos una explicación evidente del hecho desquiciado. Muy por el contrario, nos exigirá buscarla en los recovecos de una ciudad vigilada y en la experiencia de esta mujer que también lo es y lo está. Se trata de un lenguaje alegórico, como nos lo dirá Carlos Cerda al encontrarse con *Casa de campo*, pero también de un lenguaje que recuperará su función referencial, aunque evite caer en las redes de un estricto realismo. De este modo, la mención de calles, objetos de marca, explícitas referencias culturales, entre otros recursos, poblarán las páginas del autor, para descontextualizar parte de la realidad original y así crear una nueva y paralela realidad.

Ahora bien, pensar en la plasmación donosiana del personaje femenino es una meta tal vez demasiado amplia que requiere de otro contexto reflexivo. No obstante, proponemos detenernos en la bruja, ese sujeto hallado en *El obsceno pájaro de la noche*. La bruja no puede ser identificada únicamente con un solo personaje al interior de la novela, ya que tanto la Peta Ponce, como las viejas y el Mudito también serán narrados como brujas. De esta manera, remitirnos a la bruja supone destacar una serie de personajes que se aúnan en una fuerza que logra modificar finalmente el lenguaje excluyente.⁴⁴ Junto al sirviente, la bruja sujeta un discurso contra-hegemónico que desmoronará y desestabilizará los discursos históricos, verdaderos fundadores de las identidades. Por lo tanto, a modo de hipótesis, sostenemos que la bruja no se representa

⁴⁴ Sobre la exclusión efectuada por el discurso históricamente imperante, ver Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Argentina: Piados, 2002.

narrativamente como un objeto de interés exótico digno de atención, sino más bien como el surgimiento de la voz que da lugar a una novela que, pese a sus ambigüedades, no puede ser clasificada ni estética ni políticamente como una obra reaccionaria.

Ahora bien, ¿cómo podemos definir literariamente y en relación con la novela la figura de la bruja? Para dar con la respuesta, creo que la figura de la bruja debe ser vinculada con el problema del significado y, por ende, con el de la imagen y el del poder. En primer lugar, es necesario escapar de una noción sexista de la bruja, puesto que históricamente es la construcción de un sujeto otro por discursos que detentan el poder. Para lograr trascender el estereotipo histórico, debemos pensar la bruja al interior de la novela como un signo vaciado, un residuo de significado, un signo “sin vínculo asignable con su referente” (Sarduy, “Barroco” 1203) ¿Es posible comunicar lo que es al fin y al cabo la nana bruja de la conseja? Tal vez la bruja es algo jamás formulado, una disolución de la nada que tanto aterrera al cacique de la conseja:

¿No es posible que ante las figuras de estas mujeres que se confunden como imágenes de humo, mutables y constantemente mutando y vacilando y oscilando, el cacique haya sentido el pavor de ver disolverse a su hija y por eso la encerró inmediatamente donde fuera, en su cuarto, en las capuchinas, en esta Casa construida como una red para atrapar cualquiera encarnación, aunque fuera híbrida o ya muy difusa, de su hija tan querida? (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 371)

Las preguntas sólo encuentran negación, ya que la leyenda más bien esconde que devela. Algo similar podemos responder ante una interrogante que explora en personaje de la Peta Ponce. Esta rara vez se apropia de un lenguaje mimético. Dado lo anterior, la palabra no funciona como un signo pleno que designa al sujeto histórico *bruja*, “sino en un sistema formalizado de oposiciones binarias” (Sarduy, “Barroco” 1203) Al respecto, la bruja debe ser comprendida al interior de la novela en yuxtaposición con los personajes constituyentes del mundo luminoso y del poder oficial. En definitiva, la bruja como un significado elidido y como una figura que convida a una reconstrucción de un significado siempre parcial, evitando caer en una ideología patriarcal sexista.

Si el significado que emerge de la bruja es un valor perdido, una invención sin origen incapaz de sustentar una esencia que fundamente la presencia de un sujeto fijo, centrado y unificado, entonces esta figura femenina debilitará las esencias delimitadas de los sujetos para multiplicarlos y refractarlos en miles de figuras vagas. La corrupción semántica del sujeto femenino *bruja* contaminará la unicidad de sí misma y de los demás. En este sentido, la bruja donosiana establecerá semejanzas con la bruja de Carlos Fuentes plasmada en su novela *Aura*, coincidiendo además la plasmación literaria de tal figura femenina con ciertos antecedentes históricos que la han caracterizado como sujeto histórico y marginal. Así, en *Aura*, el tema del doble cuestionará la identidad única de un sujeto, suponiendo así el descentramiento, la multiplicidad, lo heterogéneo y lo contradictorio. En efecto, una de las peculiaridades de la bruja consiste en crear otros seres; se trata del “sublime poder de la *concepción solitaria*, la partenogénesis que nuestros fisiólogos reconocen ahora en las hembras de numerosas especies para la fecundidad del cuerpo, y que no es menos segura para las concepciones del espíritu... sola, la bruja concibió y creó. ¿A quién? A otra como ella, que se le parece hasta engañarnos” (Michelet 13) Dado lo anterior, *Aura*, la bella muchacha, no es más que

Consuelo, la anciana, pero en su versión juvenil. En *El obsceno pájaro de la noche*, la perra amarilla llevará a cabo una función similar: su presencia equivale a la de la mujer subversiva. La presencia del animal se inaugura con el relato de la conseja maulina: los campesinos afirman que la nana bruja se ha convertido en una perra amarilla que el patrón ha mandado matar sin mayor éxito, según una de las versiones. Luego este mismo animal salta la valla del relato mítico para instalarse en el relato del mundo de Inés, de la Peta Ponce, de Humberto, de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba y de la casa de la Rinconada señorial. En efecto, es posible suponer que la perra mítica es la misma perra hambrienta que pulula por el parque de la casa de la Rinconada, esa perra que roba carne a los otros perros de don Jerónimo, porque su hambre es insaciable, estableciéndose así una analogía con el furor de la Peta Ponce. Más adelante, la perra amarilla volverá a aparecer en los juegos de mesa que Inés instala en la Casa. Junto a las otras viejas, Inés participará de los juegos representándose en la perra amarilla de plástico que la hace obtener la victoria una y otra vez, ganando las apuestas y despojando consecuentemente a sus compañeras de las pocas prendas y objetos que poseen. El hecho de que la perra amarilla sea identificada con mujeres ligadas a la brujería nos remite a la simulación, metamorfosis mediante la cual el sujeto puede ser construido o volver a construirse. De este modo, la mujer bruja lleva a cabo el simulacro: figurar en forma de animal para así intimidar a las otras voces. Recordemos tan solo el grito de Inés al estar tendida en el corredor de la casa de la Rinconada. Es el grito del orgasmo al estar siendo penetrada por Jerónimo, pero también es un grito de horror, puesto que descubre los ojos de la perra amarilla fijos en ella. Lo interesante, sin embargo, para una reflexión en torno al sujeto, es que, a la luz de Severo Sarduy, la simulación de la bruja en perra amarilla no consiste en copiar o imitar el modelo canino, sin en producirlo. En efecto, el modelo es en sí un origen perdido que poco importa. Aquello que cobra relevancia consiste en la capacidad del cuerpo en producir en sí mismo nuevos sujetos. El cuerpo de la bruja: máquina productora de identidades evanescentes. El disfrazamiento mediante el cual se ejecuta la metamorfosis y el simulacro no debe ser concebido tan sólo como un camuflaje, un artificio con el cual escondo mi identidad, sino más bien con una “pulsión letal”, que Severo Sarduy descubre o inventa en el travesti. En efecto, con la nueva producción de identidad, desaparece la individualidad primera, aunque ésta puede volver a ser recuperada. Se trata así de una producción de sujeto que mata al que lo antecede sobre el mismo espacio corporal. Este hecho insiste en la vinculación ya establecida entre el sujeto femenino donosiano y la muerte: la bruja, al convertirse en perra amarilla, muere.⁴⁵

Lo anterior cobra un eco en la historia de la bruja en Occidente. Según Jules Michetel, las brujas también desempeñaron el papel de parteras, hecho que las relacionaba con la vida y con el poder de impulsarla. Al manejar el poder de la vida, también podían manejar el de la muerte, a través de la de ejecución de abortos. Este dato es retomado en la novela. De este modo, apreciamos como las viejas organizan el nacimiento del niño milagroso de la Iris, alumbramiento que nunca se llevará a cabo. La vinculación de la bruja con la vida también se manifiesta en su rol de *meicas*. En efecto, la Peta Ponce sana a Inés cuando, siendo niño, la aqueja un terrible dolor estomacal. Por otro lado, su vinculación con la muerte puede explicarse no sólo a la luz de las citas expuestas de Severo Sarduy sobre la simulación,⁴⁶ sino también en relación con el

imbunche. Este motivo no sólo se inaugura en la novela a través de los datos expuestos en la conseja maulina, sino también por la imaginación desbordante de la Brígida, la antigua empleada de Misiá Raquel Ruiz. Si el imbunche es la metáfora de la muerte de un sujeto y a su vez es producto imaginativo de las brujas, cuestión por lo demás confirmada por el mismo mito chilote,⁴⁷ la bruja debería ser entendida en y desde la muerte.

Una segunda estrategia de definición del objeto en estudio: la bruja, en posición al señor (y en este sentido el sujeto femenino en cuestión establece empatía con el sirviente que al interior de la novela son mujeres, salvo en el caso de Humberto Peñaloza), corresponde a un sujeto que otorga significados opuestos a los rotulados por los discursos patriarcales y oficiales que cobran lugar en las voces de algunos de los personajes, tales como don Jerónimo de Azcoitía, el cacique de la conseja maulina, el Tío Clemente, etc. Dado lo anterior, la bruja se mantiene al interior de la novela como voz poderosa, una fuerza que surge de los mundos subterráneos y se enfrenta, aunque no directamente, con la voz señorial, dueña y amparadora del orden custodiado por la Historia. La figura de bruja vieja investida de poder, de un contra-poder, queda explicitada en la novela desde prácticamente el comienzo. Recordemos, por ejemplo, como la Madre Benita descubre a una *otra* Brígida, al revisar los artículos personales de la anciana ya difunta:

No se quede así, con las manos caídas. ¿Desconoce usted a esta Brígida que domó el polvo y la inutilidad? ¿La desconcierta esta Brígida? Ah, Madre, usted no lo sabe, pero esa vieja tenía más vericuetos que esta Casa: el alfiletero, la tijerita, el polissoir, el hilo blanco, sí, todo 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

⁴⁵ Según Severo Sarduy, en su ensayo "La simulación", "El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades de mimetismo: el travestismo propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del "juego" aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable –ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer, "folie douce" que denunciaba un ex travesti del Carrousel-; pero también el camuflaje, pues nada asegura que la conversión cosmética –o quirúrgica- del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, de'effacement y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos y, en la medida de su desaparición, de su diferencia, de su deficiencia o su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal del travesti y su fascinación por la fijeza a su vez fascinante; finalmente la intimidación, pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran..." (1267, 1268)

⁴⁶ "Si he referido el travestismo humano a una pulsión letal, desde el punto de vista de la teatralidad animal esta pulsión emana más bien del camuflaje, que es "una desaparición, una pérdida ficticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible" y que supone "inmovilidad e inercia" (Caillois, op. Cit., pp. 81 y 82)" (Sarduy, "La simulación" 1269) La cita a Caillois realizada por Sarduy corresponde al texto Méduse et Cie. París: Gallimard, 1960.

⁴⁷ Ver Sonia Montecino, Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos. Colab: Luz Philippi, Diego Artigas, Alexandra Obach. Santiago: Sudamericana, 2004.

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 sólo insinuar, ordenaba con un quejido o un suspiro, cambiaba el rumbo de vidas con el movimiento de un dedo, no, usted no la conocía ni la hubiera podido conocer, la mirada de la Madre Benita no penetra debajo de las camas ni en los escondrijos... (Donoso, El obsceno pájaro de la noche 39)

Paralelamente, la bruja es el espejo sobre el cual el sujeto se verá reflejado, cobrando un significado que lo distancia de aquel mundo habitado por otros sujetos que creen gozar y vanagloriarse de una identidad anclada en un sólo rostro desprovisto de ambiguas máscaras simuladoras y engañosas. La bruja es entonces el espejo de una Inés a punto de despojarse de su traje de señora convencional y tradicional, como también lo será del Mudito cuando éste se identifique como la séptima bruja. Algo similar ocurre con el monstruo en cuanto se presenta como una imagen correspondiente al reflejo de una figura original pronta al extravío. Así como don Jerónimo pierde su distinguida figura caballeresca para verse reflejado en las aguas del estanque como un monstruo, Inés abandona su belleza para cobrar una última identidad en la imagen de las viejas y brujas que habitan la Casa. Desde ahí, sólo hay un paso hacia la locura.

¿De qué manera la bruja, al ser constituida como un personaje otro, logra desestabilizar el discurso oficial, posibilitando otras identidades? La presencia de la bruja en la novela se inaugura con el relato de la conseja maulina. No es de menor importancia el hecho de que las viejas son quines recuerdan y cuentan la leyenda para luego interiorizarla en el mundo “real” ofrecido por la novela⁴⁸: “Esa noche, no me acuerdo cuál de ellas repetía más o menos este cuento: ... Erase una vez, hace muchos años, muchos años, un señorón muy rico y piadoso, propietario de grandes extensiones de tierra en todo el país... “ (45) El mundo de la conseja se cuela en el mundo de la historia para desestabilizarlo y confundirlo. La niña de la leyenda se refleja en la antepasada de Inés, en Inés, en Iris cuando ésta sea declarada santa por la misma Inés. Al mismo tiempo, la bruja nana del relato legendario tiene su correspondiente en la historia actual en el personaje de la Peta Ponce. Adriana Valdés, en su texto titulado “El “imbunche”. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”, afirma que la primera persona gramatical y el tiempo pretérito de la narración mítica (el imbunche y la conseja maulina) serán encarnados, actualizados, diría yo, en el yo gramatical y en el presente de la narración de las historias: “La tercera persona del mito no reconoce límites. Es una figura “ejemplar”, en cuanto es imagen de un destino común a muchos personajes” (134) A su vez, el pasado del mito “va siempre encarnándose en el presente narrativo, un pasado que nace y renace en cada momento en el presente de la narración” (134) La novela estaría compuesta por una narración (la mítica) dentro de otra narración (la de los personajes que giran en torno al Mudito) No obstante, no se trata de una composición similar a las cajas chinas, donde una está dentro de la otra, ya que en la obra de José Donoso las supuestas paredes de las cajas no son impermeables. El mito se asienta en la historia, debilitándola. El mito, esa explicación no racional del mundo que la modernidad deportó, cobra su presencia, pero esta vez no para explicar, sino más bien para confundir e

⁴⁸ El término “mundo real” ha sido utilizado por Héctor Areyuna en su ensayo titulado Encierro y sustitución en *El obsceno pájaro de la noche*.

implantar el caos y la destrucción: “en esta historia aterradora, el mito es depositario del germen del terror” (135)

Si aceptamos las afirmaciones de Adriana Valdés, la novela estaría compuesta de desbordes: historias diferentes, mítica y no mítica, que se desbordan, contaminándose entre sí, chorreándose, ensuciándose. A. Valdés se refiere al “terror de una palabra sin límites” (135) Este aspecto formal, a su vez, repercutiría en las ideologías contenidas por la obra, afectando así la construcción del sujeto. La bruja, recordada a través del mito, ingresa a la fábula, no para dar respuesta, sino para oponerse a la Historia, desdibujando la linealidad lógica de la fábula. Mito e historia se presentan de este modo como discursos antagónicos. Según Hugo Achugar, la constitución de una realidad atemporal es posible con el mito: “El tiempo de la ilusión, de la brujería, del mito, de la leyenda y el de las viejas no transcurre, y como el tiempo no pasa ni se puede medir, se hechiza el presente y se anulan las formas del pasado y del presente” (260) Al no haber una evolución lineal, se acepta la simultaneidad, la reiteración y la contradicción. El tiempo histórico es indeterminado por el mito. Esta es la razón por la cual, si vinculamos la Historia con la fábula, ambas se presentan debilitadamente. En suma, el sujeto construido por el relato histórico que cobra además un lugar de importancia no tan solo en el devenir de Humberto Peñaloza y el Mudito, sino en la crónica de los Azcoitía escrita y no escrita por el secretario, es bombardeado por la bruja y su creación: el imbunche. Por último, la indeterminación temporal afecta la identidad del sujeto. “Aquel que no logra la fijeza, lo perdurable, lo perpetuo, queda sometido a la fluctuación” (263) En suma, la desestabilización del sujeto a nivel de la fábula sólo es posible si la novela contiene el terror del mito narrado por las viejas. El mito corrompe la historia. La novela y el sujeto no son más que materia degradada.

Otra desestabilización efectuada por la vieja bruja la encontramos en las interpretaciones efectuadas por las ancianas de la Casa acerca de los relatos cristianos. Tales interpretaciones podrían concebirse como herejías desde una perspectiva ortodoxa. Así, el niño milagroso de la Iris, su espera, su veneración y las esperanzas depositadas en él son fantasías que pueden explicarse como desvirtuaciones de la encarnación de Dios en el vientre mariano, hecho de la fe cristiana con cuyo nombre se denomina la casa que habitan. Las viejas provocan el significado original de los relatos cristianos. Amplían, modifican, reducen o invierten el significado oficial para jugar con otros significados, dando lugar a sentidos. Las composiciones de nuevas imágenes de santos de yeso no sólo son explicadas en la medida que remiten al tema de la identidad desplazable, sino también a las creaciones de nuevas identidades trascendentes ligadas al ámbito religioso. Así como la composición de nuevas identidades de yeso santo, las oraciones de las viejas se presentan como otro recurso simbólico de desestabilización. Según el Mudito, se trata de oraciones desquiciadas que dislocan el significado de la oración oficial:

... las viejas se encierran en sus rucas a rezar rosario tras rosario, avemarías y padrenuestros y salves, he oído el murmullo de las viejas enloquecidas, irracionales, reiterativas, rezando más y más rosarios porque aseguran que con sus rosarios conseguirán vestir el ánima del pobre don Clemente, a quien Dios tiene condenado a rondar por la casa desnudo en castigo por haberlas escandalizado con la exhibición de sus vergüenzas... (Donoso, El obsceno pájaro

de la noche 69)

Las viejas de la casa en su rol de brujas también participan en la descomposición de una noción tradicional de familia. Ellas son los desechos de familias burguesas en la medida que fueron antiguas empleadas ya inservibles por la vejez y la demencia. Corresponden al reverso de la familia luminosa, al lado oscuro y escondido. Las viejas brujas desvisten a aquella organización social, dejando traslucir sus impurezas, sus fisuras. Señalan el lado sucio de aquella gente, guardando sus residuos y desechos en paquetes dispuestos bajo los catres. En este sentido, sirviente y bruja se aúnan en una sola fuerza descomponedora de imágenes luminosas, claras y precisas.

Lo anterior confirma el valor de la bruja. Su contenido sólo se esboza y se lee cuando este sujeto participa en un sistema binario. ¿En qué consiste, en definitiva, este sistema? Una posible respuesta podría utilizar la idea del descentramiento, una novela de dos centros, de dos elementos: el mundo luminoso, señorial, histórico y, por otro lado, el mundo lúgubre y deteriorado de los sirvientes, de las brujas, del imbunche, del mito. La yuxtaposición de ambos centros (que al ser dos pierden su naturaleza) propone estéticamente un claro-oscuro ligado al barroco. Se trata de un contraste tajante e inmediato entre lo claro y lo oscuro. No hay degradaciones ni transición entre la luz y la sombra. Sin embargo, al reutilizar la nomenclatura dispuesta por Severo Sarduy en su ensayo "Barroco", el mayor interés del asunto radica en que al constatar dos centros la novela traza una un recorrido no circular, sino elíptico. La elipse es la anamorfosis del círculo y su símil retórico es la elipsis. Ahora bien, la elipsis "opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro" (Sarduy, "El Barroco" 1231) El trazado astronómico ejerce una doble focalización: se ilumina un elemento (uno de los centros) y se oscurece el otro. Se privilegia, en efecto, uno de los dos polos: "La elipsis, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado / el Sol) que esplendece en la frase barroca; otro obturado (el significante oculto / el centro virtual de la elipse de los planetas), elidido, excluido, el oscuro" (1232) El significante que se destina a las sombras corresponde al repudiado por el sistema simbólico vigente. Se hace desaparecer lo incómodo y desagradable. Ahora bien, según S. Sarduy, todo discurso tiene su reverso que sólo el desplazamiento del lector puede permitir conocer. El reverso corresponde, por lo tanto, a elemento repudiado y oscurecido de la elipsis, ámbito trasero de los sistemas simbólicos que el autor, apelando al psicoanálisis lacaniano, relaciona con lo no consciente. Retornemos a José Donoso para proponer parte de su novela en estudio como el reverso del sistema simbólico oficial. Para ello, debemos vincular en primer lugar el texto donosiano con su contexto. Si éste último viene a ser finalmente la Historia de Chile,⁴⁹ ese relato oficial que homogeniza el pasado acallando las voces disidentes, la novela, en cambio, correspondería al reverso de la Historia, al elemento que ésta último ha deportado en la oscuridad. Si Historia y las voces otras y ausentes componen el trazado elíptico y la elipsis, el relato de José Donoso es el intento de explorar el ámbito silenciado. En

⁴⁹ Ver Pablo Catalán, Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites. Chile: Frasis, 2004. El autor trabaja las relaciones que vinculan el Orden con la novela donosiana. Entiéndase por Orden el discurso político e histórico que, a través de un imperativo de homogeneización cultural a lo largo del territorio, ha construido la nación chilena. En tales discursos descansaría aquel determinado Orden.

definitiva, el proyecto estético y político de José Donoso puede pensarse como la iluminación de aquello que hasta entonces permanecía oculto: el patio trasero de la Historia, de la sociedad, de los sistemas de representación, del sujeto que oficialmente dispone del poder. El resultado no deja de ser asombroso, ya que si la narración ilumina al sujeto otro (por ejemplo, la bruja, el sirviente y el monstruo), el mundo luminoso de los señores queda en sombras, apocándose, diluyéndose, degradándose. Sólo pensemos en una Inés loca con manos descuidadas, impropias de una señora. Elipsis. Supresión; se suprime al sujeto naturalizado, el habitante del mundo señorial. Suprimir: hacer desaparecer, hacer cesar, omitir, callar; así el Diccionario de la Real Academia Española define el término en cuestión.

Si en el sistema histórico el elemento elidido es el mundo de los sirvientes, en el de la novela, es el mundo señorial. Pero el ejercicio donosiano no se limita al juego de la disposición de una nueva visión social, sino también a una búsqueda del sujeto en ámbitos hasta entonces inexplorados, desconocidos y sombríos: "... allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente, se encuentra el sujeto" (Sarduy, "Barroco" 1224) Si se considera, a la luz de Lacan, que el sujeto no se sitúa "donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que se enuncia, sino-, allí donde no se le sabe buscar -bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado" (1237), José Donoso lo encontraría en el elemento elidido por la Historia. De este modo, su plasmación por personajes femeninos que muchas veces son brujas no debe ser entendida únicamente desde la categoría de lo grotesco, sino también como un intento de iluminar a través del arte narrativo lo que ha permanecido oscuro para dar con el sujeto. En conclusión, el autor invertiría la doble focalización de la elipsis original.⁵⁰

El poder no oficial de la bruja surge al ser portadoras de un lenguaje situado en la oralidad. A diferencia de la palabra fijada y tatuada en el registro de una crónica burguesa, la voz narrativa de las brujas se sustenta en el "dicen", verbo que acusa una enunciación de vagos e inciertos orígenes, incapaz de apelar a un sujeto unitario que se responsabilice de la enunciación: "... se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde..." (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 47) La oralidad de la bruja implica entonces un enunciado susceptible a cambios, inversiones, traslados, amputaciones o prótesis sintagmáticas. El enunciado de las brujas, es decir, el conjuro, la leyenda de miles de versiones, es el sujeto que la novela quiere señalar: aquel de identidad accidental que se logra sólo al hablar, esa que "no existe sino en el momento de asumirla" (Valdés, "El "imbunche". Motivo en "El obsceno pájaro de la noche" 135) ese acto tan arbitrario como elegir o rechazar una u otra máscara que nos hace persona, ya que ésta no puede fundarse en un rostro inexistente.

Es posible sostener que el lenguaje oral atribuido a la bruja modifica la perspectiva dictaminada por la tradición, modificando así al objeto observado o al sujeto con el cual me enfrento a través de mi mirada. Esta modificación de perspectiva, a la cual Donoso y la bruja nos convidan, puede comprenderse desde la noción de anamorfosis utilizada por

⁵⁰ Pienso entonces en la posibilidad de apreciar la narrativa donosiana como una manifestación que parte del barroco para luego ir más allá del barroco, es decir, al neobarroco, ese "arte del destronamiento y la discusión" (Sarduy, "El Barroco y el Neobarroco" 1403)

S. Sarduy. La anamorfosis es definida por el diccionario de la R.A.E. como “aquella pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire”. Podríamos también vincular el contenido de dicha definición con mecanismos de poder. Así, la perspectiva que permite ver una imagen regular y acabada del dibujo equivale al punto de vista propuesto y legitimado por el poder oficial. Por el contrario, la perspectiva otra que deforma el objeto representado es un mirador alternativo y subversivo con respecto a las imágenes originales. Severo Sarduy en su ensayo titulado “La simulación” identificará a este segundo punto de vista con la anamorfosis, práctica ligada históricamente a lo maléfico:

Si la perspectiva se presenta, desde Alberti, como una racionalización de la mirada, como la “costruzione legittima” de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamorfosis, “perspectiva secreta” (Durer), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia (1277)

Dado lo anterior, en *El obsceno pájaro de la noche*, las brujas con Donoso son esta nueva perspectiva otra que altera el objeto observado que no es más que el mundo luminoso. Desde esta visión, la Rinconada señorial la vemos como una casa campestre de monstruos asiduos al jaleo, al elegantemente vestido don Jerónimo como un padre desnudo en patios de adobe, a la bellísima Inés como una vieja espantosa, al secretario Humberto Peñalosa como un sordomudo imbunchado... La anamorfosis permite, por lo tanto, comprender estos cambios de imágenes relativos a un mismo espacio o a un mismo personaje no diacrónicamente, sino en una doble visión casi simultánea. De hecho, nada cuesta al observador afinar su ojo para sí cambiar de perspectiva y no ver ya lo que hasta entonces se veía sobre la tela manchada al óleo. El referente original y su representación más próxima serán pervertidos por la anamorfosis y, de hecho, es eso lo que sucede en *El obsceno pájaro de la noche*: nada más lejano a un *caballero* (pensemos en su referente literario, es decir, las novelas de caballería) que aquel terrateniente candidato a senador, ése que se ve necesitado de robar una herida para constituir y exponer su valentía. Se ha pervertido así la perspectiva: ya no miramos y relatamos al sujeto patrón-caballero-héroe desde el sitio acorde al objeto, sino desde el punto disonante que lo transforma en otra cosa. Si el término “pervertir” se define como “perturbar el orden o estado de las cosas” (def. R.A.E.), las brujas expondrían otra versión (per-versión) de los sujetos, transgrediendo prohibiciones y límites de miradas impuestas. La bruja no sólo cambia la perspectiva con la que habíamos concebido al *señor*, sino también aquella con la que veíamos a la familia tradicional. Así, por ejemplo, la Peta Ponce no indica el salón, lugar privilegiado por la novela decimonónica para situar al sujeto unificado por lazos sanguíneos. Por el contrario, la pareja de novios luminosos, Inés y Jerónimo, se encuentran con la vieja en los patios traseros, en una bodega con olor a comida recalentada. Sabemos posteriormente la reacción del joven, pese a que la anciana le había regalado un par de blancos pañuelos finamente bordados, con monograma incluido. En este sentido, la Peta Ponce de *El obsceno pájaro de la noche* y la Manuela de *El lugar sin límites* señalan metonímicamente el anti-salón.⁵¹ La anciana, la bodega trasera; la Manuela, el prostíbulo: “Los ojos de Jerónimo, a medida que Inés lo hizo sortear cajones, sacos, fardos, fueron desprendiendo de la oscuridad la altura del

techo envigado de donde colgaban arneses y riendas. Pero al acercarse a un murallón de fardos, un olor distinto desplazó a los armoniosos olores naturales: olor a ropa vieja, a brasero, a comida recalentada, a cosa ennegrecidas por el humo, ajenas al espacio noble de la bodega” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 191, 192)

Las brujas conjuran, por ende, una perversión de un orden que se creía hasta entonces natural y, por ende, inamovible. Por ende, el lenguaje que relata a la bruja constituyéndola en sujeto es extravagancia pura, puesto que “dice fuera del orden o común modo de obrar” (def. R.A.E.) Este orden original no solamente se asienta en la novela en la voz correspondiente a aquellos personajes del mundo luminoso, sino también en una sexualidad cooperadora con los discursos oficiales. Así, la bruja provocará un desorden en dicho aspecto que juega un rol crucial a la hora de construir una identidad, tal como lo apreciamos en el capítulo anterior. Al controlar la sexualidad del sujeto, la bruja lo debilitaría, aproximándolo hacia la muerte. Recordemos entonces que la Peta Ponce desdibuja las relaciones duales a nivel del ejercicio sexual. Su relato, que paradójicamente surge de la boca del Mudito, confunde y deforma el círculo cerrado y perfecto compuesto por Inés y don Jerónimo. Durante la noche en la Rinconada, aquel momento siniestro identificado con el engendramiento de Boy, las parejas Inés-Jerónimo y Peta-Humberto darán lugar a intercambios y confusiones, posibilitando nuevas parejas sexuales (Peta-Jerónimo, Inés-Humberto) y aumentando las incertidumbres acerca del origen del niño monstruoso.

El control de la sexualidad de los otros por parte de las brujas desborda los límites y reglas. Así, por ejemplo, Iris será convertida en prostituta y arrojada a la calle por las mismas viejas, aunque éstas luego lloren por su ausencia y por la preocupación que les genera. Nuevamente, una característica con la que históricamente se ha descrito a la bruja, el control de la sexualidad masculina, vuelve a repetirse en la plasmación donosiana de tales personajes.

A modo de conclusión, podemos afirmar que los personajes femeninos creados por José Donoso resultan ser un tipo de sujeto más complejos de lo que aparentan ser. Aquellas viejas brujas guardan un poder en su imaginación, un poder otro, con el cual desmoronan identidades. En definitiva, la bruja tiene el poder de desenmascarnos, o sea, de despojarnos de toda posible identidad. La mujer donosiana nos arroja a un sitio carente de máscaras y, por lo tanto, vulnerable a las amenazas de la ausencia y del no ser, despojándonos de la defensa dispuesta por el enmascaramiento. Terminó entonces recordando algunas palabras del autor dichas en una conversación sostenida con Carlos Cerda acerca de las máscaras:

Lo que hay detrás de la máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara... La máscara eres tú, y la máscara que detrás de la máscara también eres tú, y así sucesivamente y con todas las otras. Y esas máscaras resultan de lo que te enseñaron a querer y a rechazar, y de lo que tú realmente quieres o rechazas, y

⁵¹ Ver Mario Rodríguez Fernández, “El lugar sin límites: historia de un cronotopo y la crucifixión de un dios”. *Revista Chilena de Literatura* 48 (1996): 97 – 100. El autor de este artículo ha estudiado el espacio del prostíbulo en *El lugar sin límites*, proponiéndolo como un anti-salón, es decir, la inversión total del espacio privilegiado por la novela chilena, el salón. Esta, a modo de premisa, es una novela de familia o genealógica, ya que en ella actúan fuerzas que integran un linaje familiar.

de aquello que te sirve para defenderte, y de aquello que te sirve para agredir. Y mucho más. Las distintas máscaras son funcionales, las usas porque te sirven para vivir. Yo no sé qué es eso de la autenticidad. Nunca lo he entendido. Lo que sí creo es que la vida humana consiste en un refinado y complejísimo sistema de enmascaramientos y simulaciones. Tienes que defenderte. Esto es a muerte (Cerdeira, "Donoso sin límites" 14)

5. Revisiones en torno a los monstruos y al imbunche en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso

No es de poco interés suponer, a modo de hipótesis general, que la figura correspondiente a lo otro no está tan distanciada de su opuesto, es decir, del sujeto que detenta los poderes en un contexto determinado. Más interesante resulta si invertimos ambas figuras con respecto a los lugares que han ocupado en la reciente enunciación: el sujeto privilegiado puede estar más cerca del otro de lo que él mismo creer estar, pese a procurar una distancia vasta que marque la diferencia y, por ende, asiente la legitimación del dominio y la exclusión de lo otro.

Pensar lo anterior con respecto a la novela no es una aventura impertinente. Si acudimos a las reflexiones de Bajtin en torno al discurso polifónico de Dostoievski,⁵² recordaremos que la novela requiere del lenguaje del otro, porque el origen del propio lenguaje del sujeto no radica sino en el mismo lenguaje del otro: "Lo principal en la polifonía de Dostoievski consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia" (Bajtin, "La novela polifónica" 59) De este modo, no sólo el sujeto del poder construye al otro a través del lenguaje, de un discurso, de una serie de relatos cruzados por miradas y relaciones de poder, sino también el otro construye a dicho sujeto. Este fenómeno no encuentra tan sólo su explicación en el hecho de que el otro también es un sujeto, lo que equivaldría a postular un intercambio en los roles relatores de identidades, sino también en que el sujeto asimila los enunciados ajenos para perpetuarlos o invertirlos, para acercarse a ellos en un proceso de identificación o para alejarse de éstos mismos: "La expresividad de un enunciado siempre, en mayor o menor medida, *contesta*, es decir, expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado" (Bajtin, "El problema de los géneros discursivos" 282) El término "ajeno" se vuelve significativo para otorgar al otro un valor de no menor importancia con respecto al lenguaje: "Sin tomar en cuenta la actitud del hablante hacia el otro y sus enunciados (existentes y prefigurados), no puede ser comprendido el género ni el estilo del discurso" (288)

No se trata de postular la obra de José Donoso *El obsceno pájaro de la noche* como una novela polifónica, cuestión que merece una reflexión independiente a ésta y que

⁵² Me refiero al Texto de M. Bajtin, Problemas de la poética de Dostoievski. Tatiana Bubnova, trad. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1993.

además tal vez es difícil de sobrellevar, ya que el texto donosiano en cuestión corresponde a un relato confesional, es decir, se ubica sólo al interior de los límites de una única voz: "... aquí la forma es la del discurso de la "confesión": el narrador le habla constantemente, como si lo tuviera delante, o en su pensamiento, a un interlocutor al que llama "madre Benita", la monja superiora de la Casa de Ejercicios a donde ha llegado el narrador-personaje" (Morales, "Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea" 41) Sin embargo, veremos que las voces correspondientes a diferentes sujetos situados en distintas posiciones de poder están más cercanas unas de otras que lo que a primera vista podemos observar. Así, el mundo luminoso de los señores y el mundo oscuro de los otros están entrelazados por el lenguaje y sus relaciones son especulares. En definitiva, el patrón y el otro no sólo son identidades cooperativas (no hay sirviente sin patrón y viceversa), sino también se asemejan y finalmente se fusionan en una misma identidad cuyo origen y cuyo destino es el vacío del silencio, porque lo que se percibe de lo ajeno, de lo otro, guarda relación con lo propio, con lo propio del sujeto que mira y define al otro. Por lo tanto, el otro no es más que una construcción, una imagen que surge del sujeto mismo y ese surgimiento, en el caso de la narrativa de José Donoso, es producción desechable y servil.

¿Quiénes son los otros? Repetir la pregunta no es una manía inútilmente insistente, ya que el lugar de los otros es móvil, sujeto a desplazamientos en la medida que el poder y la valoración son ejercicios cambiantes y, por ende, culturales. El director Alejandro Amenábar en su filme *Los Otros* (2001) nos enseña y recuerda esta ambigüedad. Los otros no resultan ser finalmente los muertos que cobran una presencia terrorífica para los habitantes de la casa, sino esos mismos habitantes, quienes habían olvidado ya su calidad mortal. La película señala explícitamente un giro que disloca al espectador. Tal vez ese mismo giro depara la novela para un nuevo lector sensible a lo implícito.

Ahora bien, los otros deben diferenciarse de aquellos sujetos luminosos de acuerdo al contexto con el cual José Donoso dialoga, ya sea en términos armónicos o disonantes. La Historia de Chile marca, por lo tanto, el orden y la separación de clase que *El obscuro pájaro de la noche* representará para luego llevar a cabo las transformaciones subversivas analizadas en capítulos anteriores. Es la diferenciación de clase lo que en definitiva dará lugar al mundo luminoso, el mundo de los sujetos que detentan el poder, y, por otro lado, al mundo de los otros: brujas, sirvientes, monstruos e imbunche. Este esquema constituido por diferentes posiciones sociales, ya señalado por gran parte de la crítica,⁵³ es lo que tal vez la novela no perpetuará. De ser así, lo incluye para luego desconfigurarlo y junto a ello desconfigurar las identidades sociales que, al interior de la novela, corresponden también a identidades estéticas.

Brujas, sirvientes, monstruos e imbunche se aúnan en la medida que ocupan un mismo lugar en la jerarquía social representada en la novela. Estas identidades no son

⁵³ Se puede afirmar con seguridad que prácticamente la totalidad de la crítica sobre la obra de José Donoso no ha pasado por alto la presencia del esquema social de Chile. Sin embargo, me parece pertinente rescatar el trabajo de Hernán Vidal. José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos. Barcelona: Aubi, 1972. Con respecto a la reflexión en torno a El lugar sin límites, uno de los objetivos del autor consiste en captar efectos de la experiencia histórica chilena heredada por personajes típicos, a manera de órganos arquetípicos de su psiquis.

del todo incompatibles. En efecto, una misma figura podrá ser definida simultáneamente con estas identidades. Por ejemplo, los monstruos de la Rinconada son sirvientes de don Jerónimo, así como las viejas brujas han sido empleadas actualmente inservibles. El imbunche, por otro lado, puede ser leído como la consumación de un proceso de enajenación experimentado por el secretario que carece de nombre y de rostro desde un punto de vista social. De todos los habitantes del mundo grotesco, esta reflexión limitará su objeto al monstruo y al imbunche.

Los monstruos y el imbunche pueden ser definidos de muchas maneras. En primera instancia, corresponden a personajes: Emperatriz, el doctor Azula, todas aquellas denominadas *mujer más gorda del mundo*, Boy, etc. Al mismo tiempo, el imbunche puede ser vinculado con la metamorfosis experimentada por Humberto Peñaloza, quien de secretario pasa a ser un sordomudo enclenque para luego terminar siendo un paquete pronto a desaparecer. En la medida en que el monstruo y el imbunche sean identificados como personajes, la reflexión sobre el sujeto puede ser intensificada. En la plasmación del personaje, el autor redefine una humanidad al dar lugar a voces disidentes de discursos previos al texto y que no siempre forman parte del ámbito de la ficción.

En segundo lugar, estos personajes también corresponden a imágenes que cobran un alto grado de visualidad para el lector. La plasmación física de tales personajes da lugar finalmente a un escenario ornamentado escabrosamente. Es así como la categoría de lo grotesco, definida ampliamente por Wolfgang Kayser en su ensayo *Lo Grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, resulta útil para dar cuenta de la composición formal de la novela así como también de sus espacios, acciones y tiempos. Según Kayser, al explorar acerca de un documento temprano en lengua francesa, “lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado aparecen como características del grotesco” (24) Ahora bien, ¿cómo la novela *El obsceno pájaro de la noche* da cabida a una confusión de dominios y, por ende, al caos? ¿Cómo se atenta contra aquel orden que, según Pablo Catalán, ha marcado la Historia de Chile y que la obra de José Donoso intenta cuestionar?⁵⁴ Las múltiples acepciones expuestas por el Diccionario de la Real Academia Española vinculan el término *dominio* con poder, territorio, lengua, ámbito propio de una actividad o conocimiento y orden (de ideas o materias) La revisión semántica del término arroja resultados que no son fortuitos para un lector donosiano. En efecto, la desproporción

⁵⁴ Para Pablo Catalán, en Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites, es fundamental la estructura bipolar orden/desorden en la obra de José Donoso. Su obra, al presentar el orden dado por la historia, da lugar también al desorden, obsesivamente: “El orden se convierte de este modo en una verdadera obsesión, tanto más inquietante cuanto que evocará cada vez su contrario, la obsesión de desorden. La ley misma de la composición de los relatos, del orden de los relatos, es dada por la presencia de esta doble obsesión. Todo orden tiene la obsesión del desorden; toda institución que simboliza el orden está sitiada, asediada por fuerzas desconocidas, el desorden. Mostraré más adelante cómo la composición de los relatos está sometida a esta ley” (35) Sin embargo, en relación con la cita del texto de Pablo Catalán, no sólo es posible comprender al monstruo como el resultado de un discurso anti-hegemónico que atenta contra el orden o lo asedia, sino también como lo expulsado por ese mismo orden. Al respecto, Fernando Blanco, entendiendo aquel orden como nación, afirma en el ensayo “Monstruos e intelectuales: una lectura para el “álbum de familia y nación” en *El obsceno pájaro de la noche*: “Qué es lo que se oculta, lo que se expulsa, del proyecto de nación que se desea, no es otra cosa que lo bárbaro, aquello que sólo de un modo remoto y lejano pertenece a la Nación: el pueblo, los monstruos” (6)

narrada en la novela puede ser explicada justamente al detenernos críticamente en la confusión y fusión de poderes y territorios que hasta entonces habían permanecido estrictamente delimitados pese a sus ambiguas e intensas relaciones. En primer lugar, en un mismo texto se confunden un relato mítico –propio de un contexto premoderno– y un relato novelesco propiamente tal, aunque su extrema composición vanguardista se aleje de los orígenes de la novela asentados en la modernidad, en el sentido que la novela la pone en crisis.⁵⁵ Pese a las marcas textuales diferenciadoras de ambos discursos, la novela permite la instalación grotesca del mito en el relato de la fábula hasta el punto que el lector ya no diferencia del todo, por sólo dar un ejemplo, a la nana bruja de la conseja maulina con la Peta Ponce. El injerto textual permite, por lo tanto, la sustitución, término definido por Héctor Areyuna como isotopía y ampliamente analizado en su texto *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*:

La isotopía de la sustitución como un recurso generador del texto nos lleva a profundizar en el aspecto de la narración. Nos interesa, sobre todo, el relato del narrador principal, en tanto que su narración presenta las características de un texto escrito opuesto a un tipo de narración “móvil” que se expresa “oralmente” y que se empeña por sustituir la versión del texto escrito, negando su plausibilidad contradiciéndolo. (18)⁵⁶

Con lo anterior, se desprende que no sólo los motivos y personajes, sino también la forma misma de la novela deviene monstruosidad. El texto se vuelve monstruoso. Su cuerpo aterradoramente voluble nos sitúa en el laberinto de una novela monstruo:

La literatura está llena de monstruos. Y no podría ser de otra manera, puesto que constituyen su misma materia, esto es, siguiendo nuestra reflexión, las posibilidades que el lenguaje tiene para constituir mundos posibles que no se funden en el principio de verosimilitud, sino en el principio de posibilidad imaginaria. El monstruo es el ser en quien leemos la ruptura del pacto, de cualquier pacto y al que la ortopedia no puede recuperar; digo monstruo y no lisiado... En El obsceno pájaro de la noche LA MONSTRUOSIDAD hace su Reino. Un reino que sólo puede disponerse como él ha sido decidido en la novela: fuera de cuadro. Sí, tal como la operación que en la vanguardia artística precede al ready made y al arte objetual, el rompimiento con el espacio (mundo) de narración que ilustra tiempo, espacio y personaje gracias a lo que Kandinsky llamó punto (perspectiva) y la línea (horizonte) sobre el plano. Quiero decir con esto que la novela de Donoso es exactamente el revés de “la tela” presentada de la anécdota del último de los Azcoitía, si podemos hablar de una historia. (Blanco 5)

Otra confusión de planos guarda relación con los dominios sociales. Así, el concebimiento de Boy explicaría también su monstruosidad. Por qué no preguntarnos por el origen

⁵⁵ Sobre las relaciones entre novela y modernidad ver texto de René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Guillermo Sucre. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963. Según Leonidas Morales, en *Novela chilena contemporánea*, Girard sitúa a la novela en la modernidad en la medida que la primera expone el concepto de “mediatización”.

⁵⁶ Héctor Areyuna entiende el término isotopía, en parte, desde los aportes de Greimas. Así, isotopía se define como la repetición o reiteración de un elemento que hace posible la lectura uniforme de un discurso como resultado de “las lecturas parciales de los enunciados que lo constituyen” (qtd. en Areyuna 13)

parental de ese niño. Aunque la pregunta sea propia de un espectador asiduo a los melodramas, la ausencia de una explicación lógica del nacimiento de Boy remite a confusos y prohibidos enlaces entre patrones y sirvientes. Boy puede ser hijo tanto de Inés y Jerónimo como de la Peta Ponce y Humberto. Puede ser también hijo de aquellos cuatro personajes. Tal vez determinar un estricto origen parental carezca de importancia. Lo que sí la tiene es el hecho de que Boy es la metáfora del orden establecido y del mundo luminoso sustentado en el dominio de los sirvientes. Metáfora de la enajenación residual, Boy es el cuerpo y la locación de un orden monstruoso, un orden que, en la medida que se reproduce, da lugar al monstruo. Según Diamela Eltit, en su artículo titulado “Clases de cuerpo y cuerpos de clase”, Boy “Es el monstruo que porta la misma clase dominante para contener, precisamente, sus reales efectos monstruosos y correlacionarlos con la anormalidad de la periferia y, de esa manera, redimirse” (16) Se trata pues de la reproducción de la propia monstruosidad, de esa monstruosidad ligada al anclaje de las identidades para transformarlas en rótulos inamovibles. Por lo tanto, los señores que habitan el mundo de la luz llevan el germen de lo monstruoso, ese discurso con el cual han definido y relatado paradójicamente al otro: “Acordarse de él hubiera sido reconocer que un hombre tan dotado de armonía como Jerónimo, que representaba con tanta altura lo mejor de todos ellos, puede contener la semilla de lo monstruoso, y entonces la convivencia amistosa con el senador resultaría no sólo inquietante sino terrible” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 172)

Sin embargo, este mismo fenómeno puede ser visto desde otro ángulo que corresponde al de la ideología señorial: el monstruo surge cuando los límites de los señores y de los sirvientes se diluyen temporalmente, aunque sea tan sólo por una noche que envuelve la casa de campo. Se trata entonces de una permeabilidad de clase y, por ende, de “contaminación” social. El desmoronamiento de límites, ese lugar sin límites, es impulsado por la fuerza oscura de la Peta Ponce, la vieja bruja que derrumbará los órdenes para plantear otros órdenes o el caos. Recordemos entonces que don Jerónimo se ve con su sexo contaminado porque ha establecido contacto con la sirvienta, demandando el sexo de Humberto, quien, por su parte, estableció un contacto sexual con Inés. La confusión de dominios y su consecuente desorden descomponen el relato cuando el lenguaje con el cual es construido un sujeto en oposición a otro se comunica y se une con el del contrincante. Los vínculos que unen, aunque sea fugazmente, personajes de diferentes orígenes sociales desforman al sujeto que había sido construido por un rígido orden social, para el cual era inadmisibles la apertura de un sector hacia otro, ya que tal contacto equivale a la muerte de ese mismo orden. Según Diamela Eltit, se trata de una impureza de sangre producida tras una contaminación social y discursiva:

El obsceno pájaro de la noche va a generar el cuerpo monstruoso de Boy, producto de una contaminada y compleja ambigüedad sexual, social, histórica, cultural y discursiva. Boy, el hijo de la privilegiada burguesía, porta en su gestación la impureza tanto de Peta Ponce, la bruja indígena encargada de la crianza de Inés, la acomodada madre de Boy, como la cercanía de Humberto Peñaloza, exponente de una clase media amorfa, deseante de estatus, de poder, de un linaje que no le pertenece (13)

Aquella impureza del sujeto advertida por la autora puede remitir también a la “impureza” textual de la obra ya mencionada. Así, la copresencia de novela y de mito “manchan” el

discurso con el cual Boy será construido: “Leyenda, mito e historiografía local, convergen para señalar la impureza (social) de la sangre” (14)

Finalmente lo grotesco se ve plasmado en la novela con la irrupción del caos y la destrucción de un antiguo orden que determinaba un tipo de sujeto y un ejercicio del lenguaje. El caos puede ser observado incluso en la trama y no sólo por el hecho de verse ésta debilitada. De este modo, todos los espacios que en un principio se estructuraban desde una función específica emitida desde los poderes, van desvirtuando ese orden original. La casa de la Rinconada deja de ser una casa de patrones terratenientes para convertirse en un mundo cerrado de monstruos cuyos administradores, Humberto, el doctor Azula y Emperatriz, huirán.⁵⁷ La casa de Ejercicios de la Chimba que en un principio era el lugar de retiro espiritual deviene en covachas y rucas donde alojan las viejas regentadas por la Madre Benita. Más tarde, la religiosa abandonará temporalmente el lugar y la casa desde siempre cerrada al exterior abrirá sus puertas para que las viejas salgan a la calle y asalten a los transeúntes en búsqueda de un pedazo de pan. Junto a la trama y el espacio, el cuerpo será también el lugar donde un orden es pervertido. El referente de aquel orden es el cuerpo clásicamente armónico de Jerónimo. Su figura corresponde a la belleza legitimada socialmente. De hecho, su bello cuerpo se luce como un espectáculo en el senado y otros espacios públicos. De este modo, Jerónimo asume el papel “de figura que en los salones, en las carreras, en el foro, en el club, en la calle, atraía las miradas. Algunas mujeres, bajo simulada pasión política, acudían al Parlamento para oír hablar al viudo y deleitarse desde la galería con el espectáculo de su cuello clásico y su estatura heroica” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 173) Luego, la irrupción del caos cobrará lugar en el cuerpo de su propio hijo, Boy:

Cuando Jerónimo de Azcoitía entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (171)

Si la noción kayseriana de lo grotesco nos permite dismantelar las políticas relaciones de poder entre el orden y el caos, ya que se presenta el ejercicio de pensar a éste último estéticamente, la novela, en cuanto manifestación verbal grotesca, realizará el mismo ejercicio política y estéticamente contestatario. Lo curioso es que este mismo ejercicio se verá explicitado en boca de don Jerónimo, quien expone una teoría estética sobre lo monstruoso para convencer a sus súbditos del trabajo a realizar en torno a los cuidados de Boy:

Frente a esa élite de monstruos de primera clase que cuidaría y educaría a Boy, Jerónimo tuvo que desarrollar el fino trabajo de convencerlos de que el ser anómalo, el fenómeno, no es un estadio inferior del género humano frente al que los hombres tienen derecho al desprecio y a la compasión: éstas, explicó don Jerónimo, son reacciones primarias que ocultan la ambigüedad de sentimientos inéditos muy semejantes a la envidia, o erotismo inconfesable producido por

⁵⁷ Ver el segundo capítulo de la parte II de esta tesis para dar con una reflexión más amplia sobre los espacios en *El obsceno pájaro de la noche*.

seres tan extraordinarios como ellos, los monstruos. Porque la humanidad normal sólo se atreve a reaccionar ante las habituales gradaciones que se extienden desde lo bello hasta lo feo, que en último término no son más que matices de la misma cosa. El monstruo, en cambio, sostenía don Jerónimo con pasión para exaltarlos con su mística, pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime (244)

El monstruo no sólo corresponde a personajes y a imágenes de un gran carácter visual posibles de ser explicadas desde lo grotesco, sino también a referencias culturales que cobran una nueva significación en el texto. Tal como lo hemos señalado en ocasiones anteriores, lo monstruoso ha sido históricamente el modo de definición de lo otro, de lo extraño, de manera tal de legitimar un dominio sobre él: “La deshumanización quizá sea el método más sencillo de tratar con todo lo que es extraño culturalmente” (Pagden 39) Así lo demuestran las imágenes con las cuales Europa se imaginó al habitante del Nuevo Mundo: un monstruo que nada tenía que ver con la “naturaleza humana” del conquistador. En otras palabras, los monstruos se definirían a partir de las violaciones físicas de las normas universales, tal como lo afirma Stephen Greenblatt en su obra *Marvelous possessions. The Wonder of the New World*. Dado lo anterior, pareciera ser una constante que la monstruosidad es el rótulo con el cual se define las identidades de los sujetos posicionados en lugares desventajosos con respecto a las estructuras de poder. En la obra de José Donoso, no es casual que los monstruos sean los habitantes del mundo dominado, aunque finalmente desempeñen una función especular frente a sus señores.

Otra referencia cultural se encuentra en el imbunche, el cual puede ser leído como una cita de la mitología chilota, cuyo personaje en cuestión será resignificado en el contexto escritural de una modernidad bastarda. En este sentido, la cita cultural del imbunche nos convida a aproximarnos a la novela auscultando en su fisura, en su grieta. Este ejercicio consiste justamente en refinar nuestra mirada ocular por la herida del texto: una novela moderna que se dejará violentar y herir por la irrupción del mito. Se trata de un ejercicio de lectura dislocado, en la medida que leemos desde el mito un motivo mítico insertado en un contexto que no lo es. No obstante, mito y discurso novelesco se contaminan mutuamente, imposibilitando las respectivas identificaciones discursivas: “La naturaleza híbrida de la novela está determinada por la mezcla de registros de lenguajes ajenos, precedentes muchas veces al del narrador, que dialogan en el interior del texto (*heteroglosia*)” (Areyuna 10) ¿Qué dice la mitología sobre el imbunche? Según Sonia Montecino, en su obra *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*, el imbunche poca relación tiene con lo humano. Una revisión etimológica de esta voz mapuche señala significados tales como “animales cuadrúpedos”, “monstruos”, “bicho”, “pequeño ser” o “enano mítico”. En el imaginario chilote, el imbunche “representa a un niño sin bautizar (Soto, 1997) nacido de una “mujer limpia” (Cárdenas, 1996), robado o regalado a los brujos para ser guardianes de sus cuevas (Rojas, 1983) y ejercer como consejero o adivino” (Montecino 245) Pareciera entonces que el imbunche se presenta como un sujeto que desafía los ritos religiosos oficiales. En efecto, si el niño regalado ya

se encuentra bautizado, las brujas deben *raspar* el bautismo y partirle su lengua en dos para que así jamás revele sus secretos. Este dato es revelante para la novela, ya que la mudez del personaje que terminará como un imbunche remite a la partidura de la lengua del mítico niño. Los datos expuestos por la autora también remiten al origen parental del niño. Así, el vástago puede provenir de padres ajenos al mundo de la brujería (a quienes se le rapta el niño) o, por el contrario, de los brujos mismos. Al respecto, recordemos el origen difuso del Mudito. Por un lado, lo podemos asociar con Humberto Peñaloza, quien de secretario ha llegado a ser el muchacho que ayuda a la monja en la labor de cuidar a las viejas. Sin embargo, los habitantes de la casa tienen sus propias versiones: el Mudito llegó a la Casa gracias a la Peta Ponce, quien, con el niño en brazos, mendigaba por las calles. Según el diccionario consultado, este niño raptado o escogido por los brujos “sufre deformaciones y torturas que lo convierten en una mezcla de humano y de animal” (245) De este modo, le quiebran la pierna izquierda, pegándosela a la espalda. También le tuercen la cabeza y le “obstruyen todos los orificios del cuerpo, excepto la boca” (245) Impedido de moverse, “el imbunche es criado solo y desnudo en la cueva, y jamás escucha una voz humana, por lo cual crece sin aprender a hablar” (245) Tal carencia de lenguaje se vuelve crucial a la hora de enfrentarnos con la novela. La sordera del Mudito equivale a su desconexión con los otros, fenómeno que vuelve a expresarse al ser envuelto en un saco amarrado con interminables nudos. Consecuentemente, la ausencia de lenguaje deshumaniza al personaje, cuestionando su subjetividad humana y todo ensayo de identidad. El cuerpo imbunchado del Mudito rechaza toda noción de sujeto. Otros datos míticos del imbunche también son de interés para nuestra reflexión. Algunas versiones afirman que el imbunche se alimenta entre otras cosas de carne de *angelito*, es decir, de un niño muerto. El carácter antropófago del imbunche nos recuerda sin dudas otra novela de José Donoso, *Casa de campo*, en la cual el motivo de la antropofagia será crucial para dar plasmar relaciones de poder y sus consecuentes construcciones de sujeto. La alimentación de cadáveres infantiles por parte del imbunche encuentra su explicación en los poderes de los muertos: “... se asegura que el Imbunche guagua bebe leche de india y de niño carne de angelito (Soto, 1997) extraída del cementerio para que se reencarnen en él los espíritus (almas) de los muertos y así acreciente sus poderes” (246) Dos observaciones se desprenden de esta cita. En primer lugar, el imbunche aparece como una figura que sustenta poderes, fenómeno que se repite en *El obscuro pájaro de la noche*, ya que los personajes que habitan el mundo de la oscuridad también los detentan. En segundo lugar, hemos insistido que el sujeto donosiano se construye en el vaivén que se mueve entre la vida y la muerte. Se trata en definitiva de un sujeto que también nos habla de muerte, de una pronta desaparición, de una existencia que, al componerse de máscaras, puede agotarse fácilmente, de un sujeto carente de esencia y, por ende, transitorio en su identidad. En este sentido, el contenido mítico del imbunche es iluminador: el poder del enano monstruoso proviene de los muertos, del silencio, de lo inexistente. Por último, el imbunche desempeña la función de portero y guardián de las cuevas de los brujos. Este rol cobra un eco a nivel argumental en la novela de José Donoso: el Mudito será el portero de otro aquelarre, es decir, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. En todo caso, se trata de una observación ya llevada a cabo en numerosas ocasiones por la crítica especializada.⁵⁸

Sin embargo, el mito no es la única vía de aproximación al tema de la monstruosidad.

A partir de la cita del historiador Anthony Pagden extraída de *La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*, creo también que la figura del monstruo estaría siendo utilizada en la narración como una manera de plasmar lo no humano, esa instancia y locación que nos acechan camufladamente con su constante cercanía. Pensar en lo no humano tras una lectura de *El obsceno pájaro de la noche* nos obliga a recordar al imbunche. El personaje del Mudio imbunchado presenta otra monstruosidad, diferente a la de los monstruos de la Rinconada, en la medida que es arrojado, por su propia historia, fuera de las casillas establecidas de la identidad. El personaje en cuestión sufre de una desidentificación tal que pierde todo nombre, todo rol, todo cuerpo, en definitiva, toda posible identidad, incluso la de sirviente o sordomudo, entrando así al ámbito de lo no humano, ese reino boscoso aludido por Henry James padre donde los animales emiten sonidos impenetrables para cualquier código humano. Por lo tanto, el monstruo-imbunche no es sólo una referencia cultural o un objeto grotesco de interés para un esteta goyesco, sino también esa es aquella “esencial falta” en la que las “raíces subjetivas” de todo hombre se nutren, tal como lo afirma H. James padre en una carta destinada a sus hijos Henry y William y cuyo extracto da comienzo a la obra de José Donoso:

Every man who has reached even his intellectual teens begins to suspect that life es no farce; that it is not genteel comedy even; that it lowers and fructifies on the contrary out of the profoundest tragic depths of the essential dearth in wich its subject's rotos are plunged. The natural inheritance of everyone who es capable of spiritual life es an unsubdued forest where the wolf howls and the obscene bird of the night chatters⁵⁹ (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 19)

La traducción al castellano de la cita de Henry James padre nos ofrece una aventura, puesto que el verbo “to chatter” equivale no sólo a parlotear, charlar, cotorrear, chirriar, sino también a castañetear. El significado de este último verbo se define, según el diccionario de la R.A.E, como “sonarle a alguien los dientes, dando los de una mandíbula contra los de otra”. Ahora bien, que aquel obsceno pájaro de la noche parlotee o haga castañetear sus dientes es un imposible desde un uso del lenguaje estricto en su función referencial y en el principio de la mimesis. Un pájaro, por naturaleza, no habla y carece de dientes. El giro retórico que sufre la última parte de la cita de James avisa el motivo de la monstruosidad que será extensamente desarrollado en la novela de José Donoso. En efecto, el lenguaje, al alejarse de su referencialidad, violenta las normas universales de la naturaleza, las cuales habían sido tan fielmente respetadas por el lenguaje realista. Aquí, en James y en la novela en estudio, el pico del pájaro deja de ser un órgano desdentado para emitimos el graznido del terror. En el signo, la naturaleza muere.

⁵⁸ Ver, por ejemplo, Ricardo Gutiérrez Mouat. “El obsceno pájaro de la noche: la historia y las historias”. José Donoso: impostura e impostación.

⁵⁹ ***“Todo hombre que ha alcanzado incluso su apogeo intelectual, comienza a sospechar que la vida no es una farsa; que no es siquiera una gentil comedia; que florece y fructifica por el contrario fuera de los más profundos abismos trágicos de la esencial falta en que sus raíces subjetivas están hundidas. La herencia natural de todo aquel que es capaz de vida espiritual es una inconquistada selva donde el lobo aúlla y el obsceno pájaro de la noche parlotea”*** (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 19)

Ahora bien, tras haber dado algunas definiciones de los monstruos y el imbunche en tanto elementos presentes en *El obscuro pájaro de la noche*, cabe preguntarnos acerca de las relaciones de éstos, los habitantes de los mundos oscuros, con los patrones, personajes que repletan el vacío de los medallones heráldicos, acusando así el *horror vacuum* que los caracteriza. Debemos pensar estas relaciones como los procesos a través de los cuales los sujetos se construyen como tales. En otras palabras, la relación se establece en términos de miradas constructoras de identidad. Por lo tanto, el problema a vislumbrar es la cuestión de la mirada y la constitución narcisista del sujeto en la imagen del otro.

Siguiendo las ideas de Lacan expuestas en *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, podemos sostener que, pese a que el sujeto se encuentra descentrado con respecto a la individualidad del yo, la subjetividad es una construcción que se da, en parte, en el plano del yo, de la conciencia y, por ende, en la imagen (del otro). En efecto, la subjetividad se define como un “sistema organizado de símbolos, que aspiran a abarcar la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido” (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II* 68). Junto a ello, el yo debe ser comprendido como símbolo y función: “El yo, función imaginaria, en la vida psíquica no interviene sino como símbolo” (64). Ahora bien, ¿dónde radica la unidad del yo? Lacan nos responde: en la conciencia, la cual, a su vez, dará con la imagen: “Pensamos que la unidad del yo es, sino explorada, al menos aprehendida en el hecho de la conciencia” (74). Esta, a su vez, emerge en la misma producción de imagen: “la conciencia es algo que se produce cada vez que tenemos una superficie tal que pueda producir lo que llamamos imagen. Es una definición materialista” (80). Ahora bien, esta imagen corresponde a la del otro en el marco de una relación dual: “El cuerpo fragmentado encuentra su unidad en la imagen del otro, que es su propia imagen anticipada: situación dual donde se esboza una relación polar pero no simétrica” (88). En esta imagen tatuada en el otro es donde el sujeto se encuentra y no se encuentra a la vez: “El sujeto es nadie. Está descompuesto, fragmentado. Se bloquea, aspirado por la imagen, a la vez engañosa y realizada del otro, o también su propia imagen especular” (88).

Creo que la constitución de subjetividades, presentes en los personajes de la novela, puede explicarse desde esta perspectiva lacaniana: “... la realidad, por así decir, de cada humano está en el ser del otro. A fin de cuentas, hay alienación recíproca” (115). Tanto los personajes que habitan el mundo de la luz como aquellos que se arrastran en el ámbito de las sombras se construyen en esta relación dual. Así, la identidad de don Jerónimo estaría en la del Mudito y viceversa. No se trata tan sólo en la imposibilidad de pensar la existencia del señor sin su sirviente. Tal vez en esta relación del sujeto con el otro las diferencias tienden a debilitarse, porque ambas identidades se asemejarían al estar situadas al borde de un abismo, de un vacío que tan sólo la palabra supera.⁶⁰

Estamos más bien ante un tipo de relación denominada a partir de la experiencia mítica de Narciso, un joven cuya imagen se refleja en la superficie de aguas decantadas para luego morir en ellas: “Se trata de saber cuáles son los orígenes que entran en juego en la relación narcisista, imaginaria con el otro, donde se forma el yo. La estructuración imaginaria del yo se efectúa alrededor de la imagen especular del cuerpo propio, de la

imagen del otro” (147) Nuestro reflejo, ilusoriamente unificado como identidad, se dibuja en el rostro de quien nos enfrenta: “... relación narcisista, en cuanto ésta estructura a la vez la relación del yo con el otro y la constitución del mundo de los objetos” (148) El rostro de Jerónimo reflejado en los monstruos de la Rinconada, a quienes termina asemejándose. La figura de Inés, en los cuerpos andrajosos de las viejas enviciadas con apuestas, dados y juegos. La santidad de una Iris sentada en un trono, en la imagen de la niña santa evocada por relatos familiares de los Azcoitia. La Peta Ponce también cobra su identidad al verse reflejada en la nana bruja de la conseja maulina. El Mudito, en el niño milagroso cuya imagen no la conocemos porque la guagua jamás fue concebida en el vientre de la muchacha. O sea, el Mudito, a diferencia de los personajes recién nombrados, carecerá finalmente de relación narcisista con el otro, ya que éste se ausenta. El Mudito, por lo tanto, no tiene otro destino que el no ser, la incapacidad de configurar una imagen en un otro que le otorgue identidad. El destino del Mudito no puede ser otra cosa que el imbunche, un cuerpo fragmentado, cerrado al encuentro con los otros, con el exterior: “... relación narcisista en cuanto ésta se halla estrictamente estructurada sobre la relación con el otro, la identificación con el otro, la estricta reciprocidad del yo y el otro. En efecto, en toda relación narcisista el yo es el otro y el otro es el yo” (149)

Dado lo anterior, la configuración del sujeto requiere necesariamente del otro: “... el inconsciente es el discurso del otro” (210) ¿Cómo poder concebir, al interior de la novela de José Donoso, el discurso de los otros como el inconsciente, es decir, el sujeto? Si el inconsciente, según Lacan, “es ese sujeto ignorado por el yo, desconocido por el yo” (72), lo encontramos en los relatos del otro con los cuales se cuenta (se construye) el sujeto así mismo: “¿Dónde se cuenta sí mismo el individuo en función subjetiva, sino en el inconsciente” (91) Es ahí donde el sujeto habla. De este modo, el sujeto vinculable (no hallable) a don Jerónimo es narrado por el autor, pero también por los personajes, vale decir, por Humberto a través de su crónica, por Inés desesperada tras los sucesivos acosos de su marido, por los empleados monstruosos, por sus creaciones, es decir, el mundo de la Rinconada que cobija a Boy, por las viejas que recuerdan la conseja maulina, por el delirio del Mudito. Lo interesante es que todo lo narrado no es comprobable empíricamente, ya que está sujeto a diversas versiones y contradicciones. El que delira, no es sólo el Mudito.

¿Quién cuenta al imbunche? ¿La Brígida obsesionada con la figura mítica desde su niñez? Si identificamos al imbunche con el Mudito encerrado y amarrado al interior de un saco, la respuesta debería ser nadie. Un personaje no relatado, es decir, un no sujeto, un no relato, porque el narrador es él, es decir, un cuerpo ya silenciado, una voz muda que no está en ninguna parte. No obstante, si identificamos al narrador con el Mudito

⁶⁰ Creo que la oposición binaria Patrón/Sirviente no es el único marco de relaciones en el cual el sujeto se construye en El obsceno pájaro de la noche. Pienso de igual modo en la relación Adulto/Niño, oposición en la cual don Jerónimo de Azcoitia se sitúa como adulto y el Mudito, como niño (nótese el diminutivo del sobrenombre) Al respecto, Fernando Blanco ha definido los monstruos de la novela como símbolos de una conciencia infantilizada: “Al interior de la novela, la conciencia cosmificadora es una conciencia infantilizada, una conciencia que encerrada en sus propios significantes, el imbunche, el Mudito, Boy, Emperatriz, el gigante, se goza en la exhibición de ese tiempo anterior, prehistórico, que constituye la génesis de nuestra identidad. Un tiempo mitológico, ensoñado, violento, enrarecido en el que fuimos forjando diques, las barreras que nos van a ir conteniendo” (6,7)

previamente a su imagen imbunchada, es decir, antes del fin de la novela, antes del silencio, podemos apreciar que la identidad del narrador-Mudito sufre de una determinación, que es, según Cedomil Goic en su texto titulado “El narrador en el laberinto”, “la determinación del propio ser por el Otro” (117) De este modo, el narrador debe ser definido como un testigo, un *voyeur*.

En suma, hay sujeto cuando se insinúa el inconsciente y éste tiene lugar en el otro:

El otro (sentido) es el de que un fenómeno inconsciente que se despliega en un plano simbólico, como tal descentrado respecto del ego, siempre tiene lugar entre dos sujetos. Desde el momento en que la palabra verdadera emerge, mediadora, genera dos sujetos muy diferentes de lo que eran antes de la palabra. Esto significa que no empiezan a constituirse como sujetos a partir del momento en que la palabra existe, y no hay un antes (Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II*(243) Por lo tanto, Lacan confirmará más tarde: “... ¿qué es la curación? La realización del sujeto por una palabra que viene de otra parte y lo atraviesa” (348) Por eso, el Mudito, cuando ya está preso y amarrado en el saco, pide que alguien diga su nombre: “... tengo que seguir royendo porque hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre y quiero oírlo...” (Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* 556)

Si el sujeto está reflejado en la imagen del otro, las oposiciones binarias entre patrones y sirvientes tenderían a una disolución. Las reflexiones de Lacan, por ende, posibilitan una lectura de la obra donosiana que la transforma en acto subversivo de habla. El poder sería entonces sólo una fuerza que establece diferencias sociales a partir de la semejanza: “Del amo al esclavo y al rival no hay más que un paso dialéctico: las relaciones del amo al esclavo son esencialmente reversibles, y muy pronto ve el amo establecerse su dependencia respecto del esclavo” (Lacan *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II*(393)

La relación narcisista puede ser pensada en términos de una unidad del cuerpo, espacio donde el sujeto se localiza:

Lo más suelto, fragmentado y anárquico que hay en el hombre establece su relación con sus percepciones en el plano de una tensión totalmente original. El principio de toda unidad por él percibida en los objetos es la imagen de su cuerpo. Ahora bien, sólo percibe la unidad de esta imagen (espejo) afuera, y en forma anticipada. A causa de esta relación doble que tiene consigo mismo, será siempre en torno a la sombra errante de su propio yo como se estructurarán todos los objetos de su mundo. Todos ellos poseerán un carácter antropomórfico, digamos incluso egomórfico (252)

Si pensamos el objeto como un otro⁶¹, el *tú* poseerá el carácter de quien lo mira. Así, don Jerónimo aparece como un cuerpo penetrado (el “maricón” de la mirada testimonial) porque es observado por un sujeto de masculinidad denigrada (Humberto) De ser así, la figura múltiple compuesta por Humberto-Mudito-Imbunche reclamaría una similitud con el cuerpo del señor. ¿Dónde encontrar dicho parecido cuando los cuerpos exponen diferencias tajantes? Las descripciones insisten en la belleza y armonía de don Jerónimo y en el cuerpo esperpéntico del Mudito. Pienso entonces en Boy como aquel personaje

que media la figura del señor bello y del sirviente horripilante. En efecto, Boy puede ser hijo de ambos, acusando el germen de monstruosidad tanto en el Mudito como en don Jerónimo: “El objeto siempre esta más o menos estructurado como la imagen del cuerpo del sujeto” (253)

No obstante, Lacan también remite a una fragmentación del yo que tiene lugar justamente en las identificaciones narcisistas del cuerpo con el otro: “... Una descomposición espectral de la función del yo. Vemos aparecer la serie de los yo. Porque el yo está hecho de la serie de identificaciones que han representado para el sujeto un hito esencial” (251) En *El obsceno pájaro de la noche*, el Mudito se identificará con varias imágenes dispuestas en los otros: la séptima bruja, la guagua milagrosa de la Iris, el escritor y secretario del señor, la niñera, la cabeza de cartón del Gigante, etc: “Esta descomposición espectral es, a todas luces, una descomposición imaginaria” (251) El yo se fragmenta en la pluralidad de imágenes, imposibilitando una unidad plenamente identificable. Así, el yo deja de ser yo. El lector sólo aprecia un sujeto, una serie de fragmentos no del todo ligados: “... el sujeto se descompone, se desvanece, se disocia en sus diversos yo” (265)

El desvanecimiento del sujeto en la pluralidad de yo nos remite al motivo del monstruo, motivo que vuelve a articularse en las relaciones entre los personajes descritas desde los aportes de Lacan:

¿Qué sucede cuando vemos al sujeto sustituido por el sujeto policéfalo, la multitud que mencioné la vez pasada, una multitud en el sentido freudiano, formada por la pluralidad imaginaria del sujeto, por el despliegue, la expansión de las diferentes identificaciones del ego? Primeramente se nos presenta como una abolición, como una destrucción del sujeto en cuanto tal. Este sujeto transformado en esa imagen policéfala parece tener algo de acéfalo. Si existe una imagen que podía representarnos la noción freudiana del inconsciente ella es, sin duda, la de un sujeto acéfalo, un sujeto que ya no tiene ego, que desborda el ego, que está descentrado con relación al ego, que no es el ego (254)

Sin embargo, es un sujeto que habla; un sujeto que, al tener muchas cabezas, conlleva las experiencias de una multiplicidad de enunciados simultáneos. Un sujeto policéfalo: un monstruo. Un sujeto acéfalo: el imbunche junto a la monstruosidad que lo define. La ausencia de lógica, las contradicciones, y el carácter delirante del relato de José Donoso son indicios de que quizás este lenguaje narrativo simula al inconsciente que habla. No obstante, pienso este hablar como una enunciación compuesta de estertores, porque el fin del sujeto está cerca; personajes cercanos también a la animalidad que no habla, al silencio, a la muerte.

Finalmente, la relación narcisista está cruzada por las nociones de falta y de deseo.

⁶¹ Otro-objeto: la relación imaginaria “nos ha enseñado que el ego nunca es solamente el sujeto sino que es, por esencia, relación con el otro, que arranca del otro y obtiene en él su punto de apoyo. Desde este ego son mirados todos los objetos” (Lacan, El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II 266) Clarificación de objeto en tanto otro: “Si la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado, al otro con el que podemos hacer todo cuanto queramos, incluido pensar que es un objeto, es decir, que no sabe lo que dice” (367)

No debemos olvidar que lo otro corresponde a un objeto de deseo, un objeto deseado por el sujeto: “El deseo es una relación de ser a falta. Esta falta es, hablando con propiedad, falta de ser. No es falta de eso o aquello, sino falta de ser por la cual el ser existe” (334) De este modo, don Jerónimo desea a Humberto-Mudito, esa aproximación a la disolución del sujeto cuando el sirviente deviene en imbunche. Recordemos, por ejemplo, el despojamiento de la herida y la persecución en busca de un sexo aún no contaminado. El señor no puede ser tal sin la presencia del sirviente. Ahora bien, si Jerónimo desea, sufre de una falta de ser, esa experiencia que también define al imbunche. Por ende, Jerónimo y el Mudito imbunchado se aproximan en una relación de semejanza: ambos yacen en las cercanías de la nada, del no ser, de la ausencia del sujeto, del silencio. No son más que identidades tan vulnerables como una palabra posible de ser acallada: “La captación total del deseo, de la atención, supone una falta. La falta está ya ahí cuando hablo del deseo del sujeto humano en relación con su imagen, de esa relación imaginaria extremadamente general que se llama narcisismo” (476)

¿Cómo podemos definir la falta? En la medida que se contrapone al ser, puede entenderse como no ser y, por ende, ausencia de un sujeto pensado desde epistemologías tradicionales amparadas en la metafísica, es decir, un sujeto definido como una estructura centrada:

... toda la historia del concepto de estructura ... debe pensarse como una serie de sustituciones de centro a centro, un encadenamiento de determinaciones del centro. El centro recibe, sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes. La historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la historia de esas metáforas y de esas metonimias. Su forma matriz sería ... la determinación del ser como presencia en todos los sentidos de esa palabra. Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (eidos, arché, telos, energeia, ousía (esencia, existencia, sustancia, sujeto), aletheia, trascendentalidad, conciencia, Dios, hombre, etc.) (Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias Humanas” 384, 385)

No obstante, Lacan afirma que “El ser llega a existir en función misma de esa falta” (*El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II* 335) Consecuentemente, no podemos pensar en un ser definido desde un significado o valor trascendente e inamovible, sino desde la misma carencia. Se es en la medida que se está privado de identidad. En *El obsceno pájaro de la noche*, la privación de identidad se manifiesta plenamente en el imbunche. ¿No será acaso éste la condición necesaria para toda identidad? ¿O será también posible sostener que entre el ser y el imbunche no hay diferencia? ¿No estará la novela de José Donoso rompiendo la oposición ser-no ser? Si la identidad no es más que el ejercicio consistente en colocarse máscaras, el artificio sólo ocultaría falta o ausencia y no un rostro.

A modo de conclusión, es necesario insistir en la cercanía de los elementos aparentemente opuestos. El sujeto y el imbunche, la palabra y el silencio, se tornan, al interior de la novela, fuerzas dirigidas hacia una misma dirección para decirnos que el sujeto es una ilusión soñada, construida, delirada; un sueño o una pesadilla. En definitiva, una invención, ya que la imagen especular no es sólo imaginaria, sino también ilusoria. Por lo tanto, el cuerpo unificado, el ego, la identidad, acusan su presencia como un

artificio envidado con los espejos: “el yo es un espejismo, una suma de identificaciones”
(313) En definitiva, los monstruos y el imbunche podrían ser visualizados como espejos
trizados ante los cuales los señores se contemplan así mismos.

III Casa de campo

1. Narración y sujeto en *Casa de campo*

En la novela de José Donoso, *Casa de campo*, un lector puede apreciar sin mayor esfuerzo a un grupo de personajes, los adultos de la familia Ventura, que prefieren vivir una realidad compuesta de agrados, armonías, comodidades, valores que construyen y asientan un orden determinado, es decir, un discurso que los sitúa, a los Ventura, en las esferas privilegiadas al interior de relaciones de dominación. En el alambicado lenguaje de tales personajes, existe la expresión “correr un tupido velo”, la cual es utilizada para negar y esconder todo acontecimiento desagradable a sus sentidos y pareceres, con el fin de no interrumpir ni dañar la armonía total que caracteriza sus vidas y espacios. Por ejemplo, las mujeres Ventura, ante la ausencia problemática de un doctor en la familia, ya que el que había está encerrado en una torre debido a una supuesta locura, reaccionan de la siguiente manera:

- No sé. No sé. Corramos un tupido velo sobre este asunto. Suspiraron. Continuando su paseo tomadas del brazo, dieron vuelta alrededor de la urna elevada del pedestal, y por el mismo sendero regresaron a la terraza del sur. En fin. Anoche Adriano había gritado sólo dos veces. No, tres. En todo caso, era la hora del té. (Donoso, *Casa de campo* 67)

El material con el cual se cubre una realidad para crear una más conveniente no es

casual. En efecto, estos personajes de *Casa de campo* son asiduos a los géneros y telas, así como tantos otros que pueblan las obras del autor. Recuerdo, por tan sólo dar unos ejemplos, a la Manuela de *El lugar sin límites*, quien fantasea con ser sostenida por los brazos de don Alejo, cuando ésta se desmaye en un camino polvoriento del pueblo El Olivo para luego ser depositada en la cama de los señores, una cama cubierta de un raso color rosa. Recordemos también que este mismo personaje sueña con instalar una tienda de telas en Talca, una posibilidad que la vuelve loca no sólo por su apego a los trapos, sino también por equivaler a una posibilidad de salir del infernal pueblo. Pero si las telas en *El lugar sin límites* nos exponen el carácter de un personaje convincentemente plasmado, en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, la tela desempeñará una función similar a la de *Casa de campo*: Casilda, bajo el mantel que cubre una mesa sobre la que se toma el té, colocará su pié entre las piernas de Blanca, su nuera, aquella americana advenediza que intentará alterar los órdenes de un narrador que la hace desaparecer. Es decir, aquí la tela cumple su función más literal: cubre aquello que es mejor no ver, aquello que debe estar fuera de escena para impedir ser visto por el lector y espectador. Al respecto, José Donoso emprende un giro subversivo: intrusea lo que está fuera de escena y su narración se nos vuelve entonces obscena. Recuerdo así una caricatura de Henry James, aquel escritor que Donoso leyó asiduamente y de cuyo padre se sirve para el epígrafe de su novela *El obsceno pájaro de la noche*. El dibujo representa al escritor de lengua inglesa vestido formalmente inclinado con desmesura para incursionar por la cerradura de una puerta. Así, el hombre quiere ver aquello que no se ha dejado ver. En efecto, la puerta está cerrada, así como la mesa de los Loria está cubierta por un faldón hasta el suelo.

Por otro lado, la etimología nos indica que el término texto proviene de *textus*, es decir, tejido y acción de tejer.⁶² Las telas y géneros son, independientemente de su material, un tejido. Tal vez, desde esta perspectiva, el texto literario cuenta con esas dos funciones de las telas ya mencionadas: exponer y esconder. En el caso de José Donoso y específicamente en la novela *Casa de campo*, el narrador-autor llevará a cabo la acción de develar para señalar lo oculto tras el velo. Así como los personajes corren un tupido velo, el narrador hará el gesto contrario: volver a correr el velo, la cortina, en un sentido inverso, para exponer lo no dicho o lo señalado por algunos personajes. Y al abrir las cortinas, el narrador construirá un sujeto determinado. Diégesis y mimesis conformarían así una tensa oposición.⁶³ En este sentido, es posible establecer, a modo de hipótesis, una oposición entre narrador y un grupo de los muchos personajes de la obra, oposición que el estudioso Philip Swanson ya ha advertido en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Simultáneamente, el narrador podrá establecer alianzas ideológicas (y no tan sólo afectivas, según sus propias declaraciones) con aquellos otros personajes distanciados del mundo de los adultos y sus secuaces sirvientes, es decir, los niños y los

⁶² Tejer: latín, *textus*, *textûs*, la acción de tejer; figuradamente, el concierto de la oración; esto es, el tejido de las palabras y de las ideas; forma paralela de *textum*, supino de *texere*, tejer, frecuentativo de *têgere*, cubrir; catalán, *text*, provenzal, *texte*, *test*; francés, *texte*, italiano, *testo*. Ver Roque Barcia, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Tomo Quinto. Barcelona: F. Seix editor, 1965.

⁶³ Sobre las nociones de mimesis y diégesis, ver Gérard Genette, "El Modo." *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

nativos: “En todo caso, trabajando en las sucesivas versiones de esta novela, me he vuelto a enamorar de este personaje, Wenceslao, a cuyo desarrollo le veo gran futuro en los tres capítulos que quedan, y no puedo, en consecuencia, deshacerme de él tan temprano y en forma tan descolorida como la que me había propuesto” (413) De ser así, la pretensión realista y decimonónica de una objetividad narrativa que la novela supuestamente detenta pasa a ser una ironía; la novela entonces se convierte en lo contrario de lo que aparentemente es, porque el narrador establecería alianzas con algunos personajes para desencadenar un discurso contestatario dirigido a los adultos. Estaríamos, por lo tanto, ante un objeto textual cuyo anverso y reverso son disímiles. Continuando con nuestras referencias a los tejidos, pienso en las alfombras de medio oriente, cuya superficie abierta a la mirada y a la pisada de un usuario implica necesariamente un reverso de nudos y terminaciones que estéticamente nada tiene que ver con la primera superficie.

Cabe preguntarse, no obstante, qué relación guarda lo anterior con nuestro objeto de estudio acusado por el título del presente capítulo: ¿cuál son las implicancias de las formas de narrar en la subjetividad? Una primera respuesta se asoma al repasar las afirmaciones repuestas en el marco teórico: el sujeto es una narración y la forma de narrarlo determinará la constitución de dicha subjetividad. Sin embargo, la respuesta puede ir también más lejos y para ello es preciso vincular *Casa de campo* con su precedente estudiado, vale decir, *El obsceno pájaro de la noche*. En esta novela, también vemos como un tupido velo se extiende para impedir aquello que el poder esconde y luego niega. En efecto, uno de los pasajes de la conseja maulina relata cómo el padre y cacique extiende su poncho para que el lector y los hermanos de la niña no vean lo que sólo podemos conjeturar en nuestras lecturas. Así, la escena tapa el origen del orden terrateniente, orden que amparará y sustentará el medallón señorial compuesto por don Jerónimo e Inés de Azcoitia.

Se trata pues de un origen elidido porque la conseja funciona como un relato mítico y, en cuanto mito, justamente aborda (o debería abordar) los orígenes de la clase que institucionalmente detenta el poder. Sin embargo, la narración no se detiene en aquella elipsis. En efecto, la novela ofrece también la plasmación de un personaje, el Mudo, motivado por el mito del imbunche. Sostengo, por lo tanto, que el lugar elidido del origen será reemplazado por el motivo del imbunche, un mito que paradójicamente no dará solución al silencio instalado por el poncho extendido del cacique, ya que el imbunche sólo arroja un silencio, una ausencia, un sujeto que al no hablar no se construye. El mito sólo remite entonces a un origen no palpable, sin capacidad de ser enunciado, a un vacío que explicaría la fugacidad de un sujeto ya incapaz de centrarse en una esencia irrevocable. El origen es entonces una confusión, un caos previo a toda fundación, a toda construcción cultural de un sujeto engañosamente naturalizado. Pienso así en los mitos del Génesis de la Biblia. Antes de la creación del mundo, sólo existía el caos, la confusión de los elementos, la oscuridad.

Desde otra lectura, el mito del imbunche funciona como la consumación del sujeto enajenado tras ser sometido a relaciones de poderes. Esta lectura donosiana ya tradicional (Hugo Achugar, Héctor Areyuna, Leonidas Morales, Adriana Valdés, entre otros) adquiere un sentido no menor para esta reflexión. Si el personaje extiende su

poncho legendario para ocultar el origen, la plasmación narrativa del imbunche equivaldría a la realidad cubierta y no enunciada en la conseja. De ser así, el origen del orden terrateniente no es más que el acto de dominación. La novela no propondría dos esferas por separado, la mítica y la historia de los Azcoitía, sino que esta última también contaría con resonancias míticas a través de la figura del imbunche. Si unimos las dos lecturas, las conclusiones acusan que tras ese orden yace el caos; el señor proviene de un caos monstruoso para terminar siendo un monstruo que en su desesperación cae a las aguas y muere. Si el señor corre la cortina, el monstruo del caos la descubre.

Correr y descubrir: juego estético del autor con inmensas implicancias ideológicas y políticas que también tomará lugar en *Casa de campo*, aunque, claro está, presentando diferencias con respecto a la novela *El obsceno pájaro de la noche*. En efecto, no es casualidad que *Casa de campo* sea una obra posterior a *El obsceno pájaro de la noche*. Tras esta sospecha, es posible advertir que la novela más antigua presenta desde sus múltiples perspectivas narrativas⁶⁴, una visión tortuosa y ambigua que construye una realidad con las mismas características. *Casa de campo*, por el contrario, ofrece al respecto una visión de mayor claridad, vale decir, una visión con determinantes ideológicos dispuestos en el narrador, hecho que acarrea implicancias tanto en el sujeto como en la forma de la novela misma. Esto último no quiere decir que la ambigüedad narrativa de *El obsceno pájaro de la noche* carezca de componentes ideológicos, sino más bien que tanto el sujeto como el narrador (o los narradores en la medida que las voces se disponen en diferentes personajes) son manipulados ideológicamente para entrar a un orden social monstruoso. En efecto, el narrador, es decir, el sujeto de la novela en tanto sujeto de la enunciación, es víctima de aquel orden. De este modo, el lenguaje se enajena y se subordina, posibilitando una dimensión reaccionaria de la obra, dimensión que se acusa en los gustos⁶⁵ de ciertos personajes que el autor, al dejarse seducir, comparte. Si la novela es capaz de correr el poncho patriarcal, lo hace sólo en tanto su enajenación que el lector interpretará. Por el contrario, en *Casa de campo*, el narrador es problematizado como sujeto de la enunciación en la medida que se disfraza deliberadamente:

La progresiva destrucción del sujeto que habla se dio en la narrativa de Donoso, muy especialmente en El lugar sin límites y en El obsceno pájaro de la noche; en esos libros se percibía el reconocimiento de una experiencia contemporánea, la del vaciamiento del sujeto narrador. En el obsceno pájaro ... la multiplicidad de narradores y la destrucción del "yo" en tanto sujeto gramatical de la narración daban cuenta de este vaciamiento. En Tres novelitas burguesas esos procedimientos se dejaban de lado para sustituirlos por la obsesión de la máscara y de la suplantación, de la identidad como disfraz. En Casa de campo es el disfraz lo que toma el lugar central, en tanto cubre un sujeto vacío, que sólo se expresa a través de máscaras y espejos, sin certidumbre alguna de identidad.

⁶⁴ Para una definición de perspectiva, ver el texto ya citado de Genette y el de Roland Bourneuf y Réal Quillet, *La novela*. Barcelona. Ariel, 1975.

⁶⁵ Sobre la cuestión del gusto y sus cargas políticas e ideológicas, ver Pierre Bordieu, *Introducción*. Sociología y cultura. Por Néstor García Canclini. México: Grijalbo, 1990. 9-50.

Como el disfraz de *poupée diabolique* para Wenceslao, el disfraz de narrador decimonónico sirve como un recurso más de una narración que por conveniencia se ciñe a sus límites (Valdés, “Casa de campo: el poder y su pesadilla” 31)

Si en *El obsceno pájaro de la noche* la perspectiva se ha suspendido, porque la distancia entre narrador y redes de poder se ha acortado (el narrador es víctima), en *Casa de campo*, la distancia será retomada por parte del narrador, pero sin la intención de una objetividad como valor estético proclamado por la novela del realismo, sino más bien como una estrategia para instalar el juego, específicamente, la parodia⁶⁶, recurso retórico que no puede existir sin la necesaria distancia. Convencido de que todo lo que hay en el relato es ficción, el narrador de *Casa de campo* es consciente de que puede contar engañando, es decir, da la impresión de contar una historia siendo fiel al principio de la mimesis, cuando en realidad lo está parodiando para señalarlos un sujeto a través de ese juego y que sólo resulta ser un artificio más: “El de *Casa de campo*, salta a la vista, es un narrador sistemáticamente paródico. En una primera determinación, general todavía, habría que decir que el objeto de la parodia es otro narrador, uno prevanguardista, uno todavía dentro de la tradición “realista”, y al que, por comodidad, podríamos llamar decimonónico” (Morales, “Máscara y enunciación” 87)

Para aproximarnos al problema del narrador, creo necesario detenernos en la distancia narrativa ya señalada, es decir, en el hecho de que el narrador se sitúa fuera de los estragos que el orden propugna, a diferencia de lo que sucede en *El obsceno pájaro de la noche*. Esta distancia, no obstante, será disimulada y ocultada, ya que el narrador se hace presente en la novela a través de la figura del autor. En efecto, éste interviene a lo largo de la obra, logrando así una presencia más explícita. Según Pedro Meléndez-Paéz, en su artículo “En torno a la autoridad narrativa en “Casa de campo”, es posible advertir en esta novela de José Donoso “la existencia de un autor que se inserta en el mundo novelesco” (39) En efecto, el estudioso afirma que “... el autor-narrador, de forma deliberada y manifiesta, decide, desde el comienzo, abandonar el anonimato y optar por la visibilidad, estableciendo de manera inequívoca la relación creador-creado” (40) Las intromisiones del autor-narrador cuentan, según Pedro Meléndez-Paéz, con dos implicancias estéticas: el autor se configura como un sujeto narrador endiosado y, en segundo lugar, la creación sólo es posible de ser concebida como un “producto de la imaginación”, logrando existir tan sólo en la mente del autor o en la recepción del texto impreso por parte del lector. Por lo tanto, se destruye la *ilusión de realidad*, término dispuesto por Leonidas Morales en el artículo mencionado a la luz de la noción de Adorno denominada “distancia estética”, descubriendo así que la presencia, al interior de la novela, de algunos códigos propios de un realismo tradicional de escritura es tan sólo parodia. En efecto, ni siquiera el lector tiene la obligación de descubrir aquella parodia, puesto que el mismo autor-narrador confesará un desapego a la verosimilitud:

La síntesis efectuada al leer esta novela –aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor- no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la apariencia de lo real sea constantemente aceptada como apariencia, con una autonomía propia muy

⁶⁶ Leonidas Morales trabaja ampliamente el discurso paródico en *Casa de campo*. Ver “Máscara y enunciación”. Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 83-96.

distante a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas... veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura (Donoso, Casa de campo 59, 60)

La novela, sin embargo, nos guarda más sorpresas. Habiéndose roto la ilusión de realidad del mundo ficticio, la figura del autor-narrador se vuelve aún más compleja. Este punto es analizado por Pedro Meléndez-Paéz al detenerse en la entrevista sostenida por el autor y Silvestre:

La desestabilización ontológica que esta entrevista provoca es patente. Las interrogantes sobre el verdadero carácter del mundo narrativo comienzan a resurgir, en parte por el oscurecimiento adicional que dicha entrevista provoca, en parte porque la aprehensión del mundo ficticio alcanza un nivel de mayor dificultad. El autor dice haberse entrevistado con una de sus invenciones... Las implicancias de este encuentro son abismales. La pregunta de rigor es quién es y a qué mundo pertenece Silvestre Ventura (43, 44)

Si Silvestre es un personaje inventado del relato que se “sale” de éste para conversar con el autor, estaría compartiendo simultáneamente dos planos incompatibles: el de la ficción (la historia de los Ventura en su casa de campo) y el de la realidad de la cual el autor forma parte. Tal incompatibilidad se torna inteligible sólo si pensamos que tanto el autor-narrador como Silvestre Ventura pertenecen a ámbitos de ficción. Por lo tanto, la novela nos ofrece dos ficciones engañosamente jerarquizadas: la ficción de la casa de campo y sus desventuras y la ficción del autor-narrador que se hace pasar por real y por dios, cuando en realidad es también una invención llevada a cabo por José Donoso, el único autor real que pisa los suelos de un mundo “empíricamente” real. Tan sólo de esta manera es posible explicar la hipótesis de lectura de Pedro Meléndez-Paéz, quien sostiene la presencia de dos autores de distinta índole:

Esto significa que el autor de carne y hueso, el que pertenece al mundo empírico –nuestro mundo- sólo puede verse como una presencia extraficcional, hecho que aclara que el autor de la novela Casa de campo es el autor creado por el autor real de la novela Casa de campo, José Donoso. Por lo demás, estos autores no pueden ser uno y el mismo ya que el primero pertenece al mundo ficticio, es un personaje, mientras que el segundo no lo es (42)

Dado lo anterior, el autor-narrador se configura como ilusión. De este modo, el narrador se disfraza como un sujeto autor al que se le atribuye poderes con los cuales se sitúa sobre los personajes de quienes, falsamente, detenta haberlos creado. Al descubrir y develar las artimañas efectuadas por José Donoso, concluimos que el narrador en tanto sujeto es otro artificio más. Máscara, disfraz y apariencia vuelven a ser otra vez los términos necesarios para definir una subjetividad narrativa construida a través del lenguaje. Un narrador que se disfraza de autor, tal como lo afirma Carlos Cerda en su ensayo *José Donoso: originales y metáforas*. Al respecto, la creación presenta diferentes niveles. Por un lado, se construye un sujeto narrador para insertarlo en la obra, pero al mismo tiempo es situado en otro nivel diferente al habitado por los personajes y el acontecer. Tal diferencia de posicionamientos es lo que permite instalar la distancia y la

perspectiva narrativa, impidiendo así que el narrador sea víctima de la ideología señorial dispuesta por la familia Ventura. La obra, por ende, se escinde al presentar dos focos ficcionales que establecen relaciones jerarquizadas de poder. El correspondiente al autor se disfraza para disimular su carácter iluso y para derrumbar un orden que se desploma con el peso de los leves vilanos.

Es interesante pensar en una doble presencia de autores, el real y el de ficción, como un desdoblamiento que se lleva a cabo en una auto-representación fallida, en un enfrentamiento frente al espejo que reflejará una traición dirigida a la figura real y original. En este sentido, razón tiene Pedro Meléndez-Paéz al afirmar que los dos autores de *Casa de campo* poco guardan en común; el autor real, José Donoso, no es el autor-narrador que llega a establecer relaciones pasionales con sus personajes supuestamente creados. Sin embargo, el desdoblamiento nos permite conjeturar acerca de experiencias verbales en las cuales el autor de “carne y hueso” se inventa, aupando otras identidades diferentes a la original y que la terminan muchas veces haciendo desaparecer. En efecto, gracias a los aportes de Pedro Meléndez-Paéz, sabemos que hay dos autores, pero en realidad el lector sólo ha podido conocer al sujeto narrador-autor. De José Donoso, en cambio, sólo sospechamos una existencia a la cual no nos enfrentamos. Tal vez se nos presenta tan sólo como una existencia nebulosa que se solventa únicamente en el nombre, José Donoso; un nombre que se priva de referir a alguien o a algo. Un nombre que no nombra, una palabra que no refiere, pero que, no obstante, equivale por sí misma a una identidad en fuga.

¿Cómo este narrador borda su disfraz? ¿Cuáles son las características que se atribuye a sí mismo como inventor y relator de la historia? Estas preguntas conllevan también la interrogante acerca de cómo se cuenta la historia. En este sentido, los modos del relato están estrechamente vinculados con la identidad de quien los forja en el relato mismo. En primer lugar, el narrador-autor se expone como un sujeto capaz de llevar a cabo artilugios narrativos, es decir, utiliza herramientas y artefactos destinados a lograr el fin paródico. En efecto, el narrador seguirá un sendero oscilante entre un apego al realismo y un desapego a éste. Por un lado, denuncia explícitamente la ilusión de realidad, pero, por el otro, engaña al lector al adoptar modismos propios de un narrador tradicional. Si el relator traza tal zigzag, es justamente para yuxtaponer el discurso paródico y el discurso parodiado, despistando así a un lector, tal como un zorro despista a los sabuesos: “Si lo que estoy narrando fuera real, no inventado, podría decir que algunos testigos, después, aseguraron que fue tan solemne y tan siniestro a la vez este primer momento de estupor, que no sólo los sollozos de los niños y de los nativos se alzaron entonces, sino que se le unieron los de algunos sirvientes...” (Donoso, *Casa de campo* 320) Estas palabras del narrador señalan su ardid: lo que se narra no es real, pero se plantea el caso hipotético de que lo fuera, incluso suponiendo la presencia de testigos que comprueban llantos. Lo sorprendente radica entonces que tales posibilidades de lo real (los sollozos) son narradas, aunque el narrador-autor ya nos ha advertido que todo el relato es invención. De este modo, el condicional que encabeza la cita se hace efectivo: la narración adquiere códigos realistas que tras someterse a deformaciones darán lugar al discurso paródico.

En segunda lugar, el narrador-autor se confiesa omnisciente, característica propia de

las voces narrativas de la novela realista decimonónica: “No es mi intención, aunque como narrador omnisciente tendría derecho a hacerlo, contar la historia de esos sótanos pretendiendo que es independiente de mi antojo, o que existe fuera de esta página ” (372) Esta afirmación también puede ser interpretada como un artilugio, ya que se plantea la posibilidad de narrar como un sujeto portador de un conocimiento absoluto y legitimado que funciona como referente y centro de la composición literaria. Irónicamente, el narrador dirá que no narrará omniscientemente, pero finalmente lo hace, dando a conocer los antecedentes de su objeto, vale, decir, los sótanos de la casa de campo. Sin embargo, el atributo de la omnisciencia no sólo remite a modos “realistas” de narración, sino también permite asentar la ruptura de la ilusión de realidad. En efecto, el narrador-autor todo lo sabe acerca de su propia invención, dominándola totalmente.

Una tercera característica radica en la omnipotencia:

Tanto me cuesta dejarlos (a los personajes), que miles de preguntas, con respuestas posibles e imposibles, se agolpan en mi fantasía efusiva por su ambición de saberlo todo y explicarlo todo y, en un desenfrenado acto de omnipotencia, repletar de información hasta el último centímetro del futuro sin permitir que nadie, ni siquiera los lectores a los cuales para empezar ofrezco esta narración, se atreva a completar a su manera lo aquí sugerido (518)

Resulta interesante que el relator nuevamente se baraja entre lo imposible y lo posible para manifestar un horror al vacío, horror que puede ser superado con la capacidad de efectuarlo todo. Creo que esta característica tiene significaciones similares a la dada por la omnisciencia. En efecto, el narrador se atribuye características del narrador de antaño para parodiarlo, manejando las distancias cuando es preciso. En este caso, se acerca a su objeto parodiado para embestirlo, consumando su destrucción.

El vaivén entre lo posible y lo imposible, ámbito en el cual el narrador se encuentra, permite sostener también la destrucción de una realidad, imposibilitando las pretensiones del realismo. Si cabe la posibilidad de narrar lo imposible, es decir, lo irreal, la ilusión de realidad queda desde luego anulada indefinidamente. Cabe destacar la pertinencia de la reflexión de Antonio Cornejo Polar acerca de *El obscuro pájaro de la noche* en *Casa de campo*: “la palabra, como un reto perverso, parece aniquilar todo lo que toca” (104) En efecto, dando lugar a la narración de lo no real, la palabra insiste en destruir aquello que refiere para instaurar sólo la realidad ficticia.

Con lo anterior surge el cuarto aspecto que caracteriza la figura del narrador. Se trata de su protagonismo autoproclamado. Ante la aseveración del carácter emblemático de sus personajes, el narrador-autor afirma que

... ellos y sus juegos son poco más que un pretexto para que el cuadro pueda llevar un nombre, porque lo expresado no reside tanto en sus juegos clásicos que sólo sirven como punto focal: tiene mayor jerarquía dentro de la tentativa del artista la interacción entre estos personajes y el paisaje de rocas y valles y árboles que se prolonga hasta el horizonte, de donde, en proporción áurea, despega del cielo, bellissimo, emocionante, intangible, que crea ese espacio aceptadamente irreal que es el protagonista del cuadro, como la narración pura es la protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología y sociología en una sola marea de lenguaje (Donoso, Casa de campo

395)

Llama la atención el verbo “triturar”, acción llevada a cabo por la narración, ese mar que todo se lo lleva. El verbo no es casual en una novela que dispone el motivo de la antropofagia como una realidad posible y un temor que mueve a los personajes. En este sentido, los nativos supuestamente antropófagos y el narrador se tornan figuras especulares:

Aunque yo mismo siento una curiosidad omnívora por saber todo esto y mucho más –pero me doy cuenta de que para saberlo tendría que escribir por lo menos otra novela, o, como en algunas novelas del siglo pasado, agregar un epílogo insatisfactoriamente esquemático para redondear cada destino-, me veo excluido en forma dolorosa de las infinitas posibilidades narrativas que tendrá que ocultar mi silencio... (519)

Pese a la curiosidad omnívora con la cual el narrador se asoma a las posibilidades de narración, el texto de José Donoso se limita sólo a una. Sin embargo, resalta el adjetivo que acompaña a dicha curiosidad en una novela que trata la antropofagia. Si el omnívoro es aquel sujeto que todo lo come, cabe la posibilidad (aunque no sea la elegida por el texto para convertirla en la realidad, en la única realidad, es decir, en la narración) de que el sujeto narrador sea antropófago. No es casualidad que anteriormente él haya confesado ya que la narración tritura, masca toda las otras realidades que no sean ésta misma. Ahora bien, si el narrador es un antropófago, la novela no nos estaría afirmando más que la muerte del sujeto. La narración se tornaría, por ende, en una matanza del sujeto y de la realidad, para instaurar sus propias e infinitas posibilidades:

Pero sé que justificarme de este modo es apelar a un criterio mimético de la obra de arte, que en el caso de la presente novela es totalmente ajeno a mi empeño, porque esta historia hubiera sido otra si la hubiera escrito en esa tesitura. Quitado el freno a pesar mío –el freno de no confundir lo literario con lo real-, se desencadena entonces el desmedido apetito de no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles (519, 520)

Con respecto a esta cita, es necesario insistir en aquel “desmedido apetito”, elemento que resalta el carácter devorador del narrador ya anteriormente mencionado. Creo también que lo más rescatable de esta cita es el hecho de permitirnos sostener que la única posibilidad de subjetividad es a través de la narración, o sea, de la ficción. Ante un narrador que todo lo devora excepto su propio quehacer, no hay sujeto sin ficción. El sujeto, ya sea el narrador o el personaje, sólo existe en la enunciación y sus resultados textuales.

En suma, la construcción del narrador como sujeto implica el uso del disfraz del relator decimonónico para señalarnos su perdida solvencia y, con ello, la solidez desvanecida del sujeto que sustentaba.

El experimento escritural efectuado por José Donoso con respecto a nuestro objeto de reflexión me remite a la experiencia como receptor visual de la obra pictórica *Las Meninas* de Diego Velázquez. Varios son los puntos en común entre ambas obras de arte, pese a sus muchas distancias formales, históricas y estéticas. De hecho, la pintura del barroco español es definida como una obra realista⁶⁷, mientras la novela de José Donoso se presenta realistamente para finalmente desdecirse de ello. Sin embargo,

ambas obras pueden iluminarse entre sí, dando con nuevos sentidos al intentar establecer un paralelo entre ellas. No es casualidad que Adriana Valdés haya sugerido ya cierta relación entre Velázquez y Donoso, aunque posteriormente no desarrolló aquel esbozo aproximativo:

Como el fresco *trompe l'oeil*, la narración tiene un “escriba” que funciona como centro de la perspectiva, ojo que organiza la coincidencia de las líneas en el punto de fuga, que recuerda su presencia y explica sus intervenciones en tanto fabulador omnímodo. Sin embargo, este espacio narrativo que podríamos llamar “geométrico” no hace sino encubrir el espacio del vértigo: no todas las puertas del fresco *trompe l'oeil* están verdaderamente pintadas; algunas son puertas reales, y tras ellas, descubren los niños, se esconden armas (“*Casa de campo: el poder y su pesadilla*” 30, 31)

A estas afirmaciones, debe agregarse una nota a pié de página, la cual remite a un ensayo de Severo Sarduy, “Barroco”, en cual se dedican algunas páginas a *Las Meninas*.

Curiosamente, ambas obras están pobladas de niños. En *Casa de campo*, encontramos a los niños Ventura. Treinta y tres primos (descontando a Aída y a Mignon, porque ya están muertas en el tiempo de la acción del relato) que a través de juegos, acatos y desacatos desestabilizarán el orden, en conjunto con fuerzas ajenas al parque y a la casa, durante la ausencia de sus padres. La pintura de Velázquez, por su lado, también expone niños: la infanta doña Margarita. Además apreciamos al enanillo Nicolasito Pertusato, un personaje que no sabemos si es niño o no, ya que su estatura diminuta nos engaña. Sin embargo, la actitud de “molestar” al mastín, colocando su pie sobre el lomo del animal, nos indica, tal vez, una travesura infantil más que un acto propio de un adulto. Todos aquellos niños, Infanta de España y primos Ventura, tienen algo en común: gozan de un privilegio social y están privados de la compañía directa de sus padres. Si la infanta no aparece con sus padres, es porque Felipe IV y su esposa, Mariana de Austria, están al otro lado del salón correspondiente al taller del pintor. Lo sabemos por el reflejo del espejo al cual nos enfrentamos. En José Donoso, los niños estarán solos apenas los padres suban a los carruajes para iniciar el paseo al inventado paraje de descanso.

En ambas obras, los autores han utilizado el recurso del arte al interior del arte. Con respecto a la novela *Casa de campo*, Adriana Valdés afirma que “se reitera en el libro el recurso barroco de “la escena dentro de la escena”, la invención dentro de la invención. No sólo en el fresco *trompe l'oeil*, sino también en el juego de *la marquesa salió a las cinco*, cuyo título cita la frase de Valery considerada típica de la arbitrariedad novelesca” (“*Casa de campo: el poder y su pesadilla*” 31) En *Las Meninas* de Velázquez, el recurso de la pintura dentro de la pintura es utilizado no sólo por la presencia de un cuadro del cual vemos tan sólo un costado de su reverso, sino también debido a las pinturas que acompañan al espejo que refleja los rostros reales. En efecto, en el mismo muro del fondo, según las anotaciones de Adolfo Couve, hay dos cuadros: una copia de Mazo de un Rubens y un Jordanes. La luz del ambiente nos impide verlos con claridad. El muro a nuestra derecha también está repleto de cuadros, a modo de un *paneaux*. Si para

⁶⁷ El escritor y pintor Adolfo Couve aprecia en esta obra de Velázquez una gran y perfecta expresión de realismo. Ver Escritos sobre arte. Paz Balmaceda, ed. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.

Adriana Valdés se trata de un recurso barroco, para Myrna Solotorevsky, en cambio, se trata de una construcción en abismo, término definido por Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire: Essais sur la mise en abyme*. Según la estudiosa, dicha construcción es utilizada al interior de la novela para dar “un golpe decisivo a la ilusión referencial” (20) De este modo, la ilusión mimética es destruida. Por cierto la presencia del artificio dentro del artificio genera una serie de redes especulares, fenómeno que conlleva a repeticiones y obsesiones al interior de las reflexiones sobre la novela. Se trata pues de una obra y de sus correspondientes reflexiones carentes de un centro estabilizador, porque lo real ya no lo encontramos para así poder anclar. Ante la ausencia de un referente, el plano se satura de elementos en repetición y no por una mera manía retórica: “Descentramiento: repetición. Que nada perturbe la insistencia, la uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajes del renacimiento, hasta la línea del horizonte, que nada interrumpa la continuidad silogística del texto urbano, de aceras y cornisas, como nada fractura, desde lo ínfimo hasta lo máximo, la continuidad lírica del espacio mensurable...” (Sarduy, “Barroco” 1227)

Sin embargo, la presencia explícita de un sujeto disfrazado de autor es la gran característica que establece un puente entre ambas obras separadas por siglos. En efecto, en *Casa de campo* el narrador personal asume la función de autor o, desde otra perspectiva, el autor, José Donoso, se inventa a sí mismo en otro mundo, el mundo ficticio del relato, dando lugar a la figura del narrador-autor o del “substituto auctorial”, tal como lo denomina Myrna Solotorevsky. En el caso del pintor español sucede algo similar: Velázquez se hace presente en *Las Meninas*. Sin embargo, un observador atento se podrá dar cuenta que en esa auto-representación visual, la figura del pintor vestido de negro no corresponde necesariamente a Diego Velázquez, el pintor real que pisó la España que ya se asomaba a una decadencia inminente. Pese a que aquella pintura proclama el valor estético del realismo más perfecto y mejor logrado, la escena representada es una ficción, un montaje, una invención que luego imita la realidad: “El cuadro tiene algo de teatro de marionetas, de conjunto de muñecos de un museo de cera” (Couve 66) Los autores, Velázquez y Donoso, se hacen visibles en las obras tomando roles concernientes a una composición de la realidad ficticia. Velázquez la compone no sólo porque pinta un cuadro, según los datos arrojados por la misma obra, sino también porque todo lo representado en *Las Meninas* está determinado por sus políticas. En este sentido, el pintor funciona como un *régisseur*. Por ejemplo, la Infanta Margarita se coloca frente a sus padres, porque sólo éstos están siendo retratados por el artista de la corte. Por otra parte, el autor creado por el autor en *Casa de campo* se configura como el gran artífice de la historia. Su participación en la plasmación de los personajes es crucial y total. En efecto, según Marina Solotorevsky, el narrador-autor de *Casa de campo* es un narrador personal. Esta figura, propia de la novela moderna según Kayser, conoce al revés y al derecho la historia que contará.⁶⁸ Al mismo tiempo, maneja todos los hilos del acontecer y de su control no se escapa dato alguno. Tales características permiten concebir a este narrador como un dios:

La relación entre autor y dios se torna evidente. El autor es omnipotente, omnisciente, omnipresente. El control que el autor ejerce sobre sus personajes,

⁶⁸ Ver Kayser, Wolfgang. Origen y crisis de la novela moderna. Chile: Ediciones de Universidad de Chile. Grupo Cóndor, 1961.

que después de todo son sus invenciones, es absoluto. Al sacrificarse la realidad ficticia mediante muestras de autoridad incuestionable, los personajes aparecen como títeres movidos por la voluntad del titiritero, que tiene poder de vida y muerte sobre ellos (Meléndez-Paéz 42)

La construcción de dicha subjetividad narrativa se vuelve aún más interesante cuando su significado original (la seguridad del narrador personal de la novela moderna que según Kayser entra en crisis con James Joyce, Virginia Woolf y las nuevas visiones que dan lugar a una realidad fragmentada) es invertido a través de la parodia. En efecto, Myrna Solotervsky afirma que "... el narrador personal de CC –que asume la función del autor, por lo que lo denominaremos también sustituto auctorial- adhiere con insistencia y énfasis, que pueden ser captados ya como apologéticos, ya como paródicos, a los cánones de la novela moderna" (16) Leonidas Morales opta por la primera alternativa para explicarse la presencia de un narrador decimonónico en una novela que precisamente no lo es. Desarrollando este punto con mayor amplitud, el autor en su ensayo titulado "Máscara y enunciación" advertirá un discurso paródico y un discurso parodiado, siendo este último el discurso de un relator omnisciente, apegado a las tradiciones del realismo: "... en toda parodia literaria intervienen siempre dos discursos: uno, el actual o presente, el que leemos, y otro anterior en el tiempo pero evocado por el primero. La comprensión de lo leído, es decir, el sentido que la narración hace posible, se da a través del juego de remisiones entre sí de ambos discursos, de sus implicancias y complicidades" (87, 88)

Dado lo anterior, las relaciones entre el autor y el narrador-autor adquieren rasgos de ambigüedad. Por un lado, ambos se convierten en figuras aparentemente opuestas, dando lugar a una estructura polarizante que rebasa los límites del texto en la medida que incluye al autor "real" y los contextos "reales" de producción. El autor, José Donoso, no correspondería a un creador adherido a la poética del realismo, mientras que el narrador disfrazado de autor aparece, para un lector que no ha descubierto todavía el juego paródico, como un creador netamente tradicional. Desde otro punto de vista, ambos autores son cómplices. El real se oculta tras la invención de la figura del narrador para cuestionar paródicamente al narrador omnisciente, ese dueño de la mimesis y de la verosimilitud.

Retomando el paralelo entre la novela de José Donoso y la pintura de Diego Velázquez, pienso en otra característica en común que une ambas obras: el descentramiento, es decir, "la anulación del centro único" (Sarduy, "Barroco" 1225) Varios son los elementos que, en Velázquez, pueden actuar como centros de atención por parte del receptor o como motivos centrales de representación cortesana. Pienso, tal vez de un modo un tanto atrevido, que aquel descentramiento presente en *Casa de campo* puede ser comprendido desde la noción de *simultaneidad*, término con el cual B. Anderson caracteriza la novela moderna. Tanto en ella como en la pintura de Velázquez acaecerían simultáneamente una serie de eventos cuyos respectivos participantes no tienen siempre conciencia del otro. El descentramiento se produciría, por lo tanto, por la dilatación del espacio al cual la mirada está dirigida o enfocada en un punto determinado de la línea del tiempo. De este modo, el plano no estaría sosteniendo únicamente un objeto u hecho, sino varios sin un aparente orden jerárquico. Sobre este gran espacio ocurren muchas cosas a la vez que no priorizamos ni centramos.⁶⁹

En efecto, podríamos pensar que el primer centro, supuesto centro que jamás llega a serlo porque compite con otros, corresponde a las figuras de los reyes que están siendo retratados. Su reflejo lo apreciamos sobre la superficie del espejo que cuelga en el centro del muro del fondo y que debería corresponder a lo pintado sobre la tela cuyo bastidor nos da las espaldas. En este sentido, la obra de Velázquez es una representación de la representación: se pinta al pintor que retrata a los reyes. De este modo, el carácter meta-pictórico de la obra se torna primordial a la hora de describirla. Lo mismo sucede en *Casa de campo*, puesto que la reflexión del narrador sobre su quehacer develará la parodia si es que antes no hemos descubierto un humor para nada inocente. Ahora bien, José Donoso no se queda atrás al emprender un giro similar al de Velázquez: escribe sobre un narrador quien, a su vez, es un autor que escribe sobre la familia Ventura.

Ahora bien, el centro monárquico de la obra pictórica está elidido. Sobre ese centro se ha instalado la noche oscura, como diría un José Lizama Lima recordado por Severo Sarduy en su ensayo "Barroco". En efecto, los reyes ocupan el lugar del espectador. Ambos están fuera de la representación misma (el cuadro que cuelga en la sala principal del Museo del Prado) y del acto de representación representado en la obra pictórica. Es decir ese sujeto, el matrimonio real, ha desaparecido. El sujeto de la representación no está ya en ninguna parte. Sólo lo sospechamos a través del reflejo especular, bastante borroso, por lo demás, y opacado por la luminosidad de la niña:

Pero a partir de esa elipsis, a la vez inherente al cuadro –por existencia como pintura- y constituyente de este cuadro –por su particular concepción-, se produce otra que eleva la obra al barroco –como se eleva a una potencia- y la designa como modelo del cifraje barroco de codificación. El sujeto (tema) aquí elidido es también el sujeto, el fundamento de la representación, a quien la representación se parece, ése a cuyos ojos la representación no es más que parecido: centro organizador del logos en su metáfora solar: el rey, alrededor de quien todos giran y que todos ven; su correlato metafísico que representa, la mirada que organiza, el que ve (Sarduy, "Barroco" 1328)

La elipsis del centro monárquico en la pintura de Velázquez es doble. En efecto, la ausencia de los reyes sólo advertidos por el espejo y su reflejo vuelve a manifestarse en la tela a la que el pintor se enfrenta en *Las Meninas*. Si éste está retratando a los reyes, la tela debería revelarnos sus imágenes. No obstante, de la tela vemos apenas un costado de su reverso. Sólo una parte del bastidor no señala metonímicamente la pintura en creación al interior de la pintura de Diego Velázquez. Es decir, no sólo el sujeto a representar está elidido, sino también la representación misma de aquel sujeto que ya no puede funcionar como centro. Es curiosa esta contradicción de la obra en la medida que su realismo pone en jaque a la representación misma. Se trata de la misma contradicción existente en *Casa de campo*. Su diferencia con respecto a la primera radica en que permanece hasta que el momento en que el lector advierte el discurso paródico en la novela. Existe otra contradicción de la pintura de Velázquez que es relevante para nuestra reflexión: "Entonces vienen las contradicciones. Este artista de lo objetivo, que no desea inmiscuirse en lo que realiza, que quiere exhibir sólo lo que ve, aparece autorretratado, sorprendido en la intimidad de su secreto quehacer..." (Couve 63) En el

⁶⁹ Ver Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*.

caso de José Donoso, el narrador-autor, al inmiscuirse en la novela, deviene en la figura del narrador personal en términos de Kayser, objeto del discurso parodiado. Sin embargo, al establecer el paralelo con *Las Meninas*, la intromisión del narrador-autor debilita el principio de objetividad, valor proclamado, por ejemplo, por la novela experimental de E. Zola.

Continuando con nuestra reflexión, un segundo centro podría ser identificado con la figura del mismo pintor, esa invención construida pictóricamente por el mismo Velázquez histórico. Para Sarduy, se trata del “correlato metafísico del rey”, postulando indirectamente el segundo centro, es decir, el descentramiento. Este dato es interesante leerlo a la luz de las reflexiones ya expuestas acerca de *Casa de campo*. En la novela, encontramos dos autores (según lo afirmado por Pedro Meléndez-Paéz), siendo el correspondiente al narrador un disfraz que poco tiene que ver con la figura del verdadero autor, José Donoso. Lo mismo podría entonces pensarse en Velázquez: el representado no es Velázquez histórico y esto no sólo por la imposibilidad de la representación del sujeto (“el sujeto no está en ninguna parte” nos lo ha dicho ya el mismo Lacan), sino porque la figura de Velázquez histórico en tanto autor pictórico ha muerto, tal como lo postula Roland Barthes para la autoría en general en su texto titulado “La muerte del autor”:

... la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe... lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, es decir, para llegar a agotarlo por completo (67, 68)⁷⁰

Otro dato interesante acerca de la *Las Meninas* altera también la unicidad de ese sujeto autor representado sobre la tela: según Adolfo Couve, la cruz escarlata de Santiago fue pintada por el rey mismo sobre el pecho del personaje tras la muerte del creador. Este centro entonces sufre de modificaciones a lo largo del tiempo. El proceso de su construcción a través del pincel del pintor oficial de la corte no garantiza una identidad inamovible.

El descentramiento donosiano puede ser advertido en una serie de aparentes oposiciones binarias. En la medida que anulamos la jerarquía que relaciona los elementos de la supuesta oposición, el descentramiento se desencadena. El elemento privilegiado cesa de funcionar como referente y centro, porque el otro elemento anteriormente postergado reaparece. El descentramiento escindiría la representación en tanto función del narrador-autor, aunque, claro está, el término “representación”, en tanto

⁷⁰ Con respecto a la muerte del autor, también es pertinente considerar los aportes de Michel Foucault en su conferencia titulada “¿Qué es un autor?”. Para el pensador, “la huella del autor está sólo en la singularidad de su ausencia” (qtd. en Agamben 78) Ver M. Foucault, “Entre filosofía y literatura”. *Obras esenciales*. Barcelona: Ediciones Piados, 2003. 329-360. El ensayo de Giorgio Agamben, donde se cita la conferencia de Foucault, se titula “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005. 69 – 93.

mimesis, puede incomodarnos ante la insistencia de la voz narrativa al decirnos que todo lo que ocurre en Marulanda es invención pura, insistencia que esconde una estrategia estética y política develada interesantemente por Carlos Cerda. En efecto, el estudioso postula *Casa de campo* como una novela parabólica, es decir, aquella que equivale a “un mundo fantástico que gira en torno a un *eje real*, o si se prefiere, un cuerpo imaginario que tiene su centro de gravedad fuera de sí, en el hecho histórico, *real*, a que alude” (Cerda, *José Donoso: originales y metáforas* 18)

¿Por qué es posible sostener un descentramiento en *Casa de campo*? En primer lugar, la doble existencia de autores: el real que se encuentra ausente y el falso autor, ese narrador disfrazado que, al llamar la atención a todo foco de luz, deja en tinieblas oscuras al autor real ya elidido. Esta doble configuración puede pensarse como una oposición binaria no sólo en la medida que sus valores se opongan, sino también en la medida que presenten relaciones jerárquicas. No es fácil determinar “quién manda a quién”. En primera instancia, cabe posicionar al autor real por sobre el narrador-autor, ya que éste último es una invención construida. Por otro lado, no obstante, el autor que desaparece es el primero. José Donoso ha cedido su lugar, relegándose tras las cortinas. El que brilla como autor, por cierto, es el falso autor. Creo que el carácter de estas relaciones puede ser anulado en la medida que ambos autores son construcciones, invenciones que sólo se sostienen en una *performance* enmascarada. El narrador se disfraza con el artificio de un relator decimonónico, pero también con la figura del autor real. Qué fácil es para un lector desprevenido pensar en que el narrador-autor de la historia de la familia Ventura es el mismo José Donoso. No en vano, el autor jamás nos dice quién es, ni su nombre ni su origen. Tal vez se trata de una estrategia para despistar y permitir conjeturas varias destinadas a errar. Lo que quiero decir con lo anterior es que la figura histórica de José Donoso funciona como un disfraz y que, tras leer la entrevista con Silvestre Ventura, nos damos cuenta que, como todo disfraz, es también una invención:

... el disfraz del narrador no es el de ninguno de los personajes de Casa de campo, sino el de uno de los personajes del “mundo”; este último (el “mundo”) se ve entonces sometido a las mismas reglas de ficción, compuesto por una sucesión de máscaras o de papeles. Personajes novelescos crean a su vez personajes ficticios; el “autor” se enfrenta, conversando, con uno de sus personajes, Silvestre Ventura, quien le reprocha contar la historia en forma exagerada. Mediante la máscara del narrador y la introducción de éste como personaje, mediante también la escena dentro de la escena, se relativiza el lugar del sujeto narrador y el del sujeto lector que ha entrado con él en este pacto o acuerdo de ficción; ambos- narrador y lector- pueden (o podemos), como bien dice Borges, ser personajes ficticios (Valdés, “Casa de campo: el poder y su pesadilla 31, 32)

Lo real es la máscara del sujeto narrativo y, así, la realidad se vuelve invención como lo es cualquier disfraz o apariencia.

Un segundo descentramiento se encuentra en la oposición narrador / personajes. La jerarquía que los une se sostiene en la medida que los últimos son invención del narrador-autor. Siguiendo la misma estrategia del caso anterior, esta oposición se disuelve al pensar ambas figuras como ficción. Los personajes son la invención de la

invención; una construcción realizada por una figura fantaseada por José Donoso, quien presta su identidad al mundo del relato para ser utilizada como un disfraz más. De este modo, el narrador-autor como “escriba que funciona como centro de perspectiva” es un engaño, una ironía, una parodia. Y al dejar de ser un centro ordenador y compositor de la escena desencadena el juego en la estructura novelesca. El narrador, en tanto ficción, se enreda en el manejo de los hilos de sus propias marionetas, es decir, los personajes.

Finalmente son éstos últimos quienes también provocan la caída de un referente central. Los adultos de la familia Ventura, esos que amparan el orden inamovible e imponen el significado de la realidad a través de relaciones de dominio que ya han naturalizado, están elididos. Su presencia en la historia corresponde más bien a una ausencia. En efecto, los padres pasarán durante el tiempo del relato, el día del paseo que se prolongará por un año, fuera de la casa y el parque, espacio en el cual acaecen la mayoría de los acontecimientos:

-No. No volverán. Si el sitio donde fueron de paseo resulta tan portentoso como esperan, no volverán ni hoy, ni mañana ni nunca. ¿Para qué van a volver, si llevaron naipes y mandolinas con que divertirse, y redes para cazar mariposas y cañas para pescar? ¿Y cometas de tarlatana adornados con madroños para encumbrar si sopla viento propicio? ¿No se llevaron, acaso, todas las armas, todos los vehículos, todos los caballos de la casa? ¿Y a todos los sirvientes para que conserven alrededor de ellos un muro de comodidad del que son capaces de prescindir ni durante lo que, nos aseguran, será una sola tarde de paseo? No, primitos míos: no volverán. La verdad, debo repetirla, es que huyeron porque tienen miedo de que los antropófagos asalten esta casa” (Donoso, Casa de campo 20, 21)

Tan sólo se deja a un lado esta elipsis cuando retornan desde la capital para vender la propiedad a los extranjeros. A ello debe agregarse que el orden que ellos han sido capaces de imponer será anulado por algún tiempo dada la participación de Adriano Gómara, los nativos y aquellos niños partidarios del “desbando”. De este modo, el significado impuesto por los Ventura será puesto en duda, así como los modos “tradicionales” del narrador en la medida que conllevan, según Leonidas Morales, un discurso parodiado.

Poner en duda la permanencia de la familia Ventura (específicamente el grupo de los adultos) como referente y centro del significado es el mayor gesto político de la novela llevado a cabo retóricamente. Como consecuencia, la oposición narrador-Ventura (adultos) no será jamás resuelta. Esta oposición no tiene necesariamente que ver con el hecho de que el narrador tome partido por los niños y los nativos, sino más bien se trata de un conflicto que es planteado estéticamente. En efecto, el discurso paródico del narrador pone en jaque la verosimilitud y la representación mimética como principios del arte. Ahora bien, esta postura estética se torna ideológica en la medida que se opone a la estética privilegiada por la ideología de los Ventura. Recordemos que éstos buscan “reconocerse” en toda obra de arte:

En todo caso, a Juvenal no le gustó el giro que iba tomando la intriga que las palabras de Mauro iban bosquejando en el balcón –fábula, leyenda, cuento en vez de novela con cuyos personajes les fuera fácil identificarse, porque eran Ventura y, como tales, les gustaba que el arte verosímil y esclavo reflejara sus

complacencias- y al parecer tampoco le gustaba a nadie que porque Mauro continuaba una monserga sin inspiración (241)

En efecto, el realismo está dispuesto ideológicamente por los Ventura. De esta forma, la ruptura mimética (ilusión de realidad) por parte del narrador es no sólo estética, sino también política: “Era demasiado obscena la relación que parecía haber crecido entre primo y prima, teñida de un ponzoñoso sentimentalismo que ellos, los Ventura, no podían aceptar, ya que era la negación del sano realismo que gobernaba sus vidas” (276) Esta cita corresponde al pasaje en el cual los adultos, de regreso a la casa tras el día de paseo, encuentran en el camino a Fabio y Casilda, quienes han engendrado un niño durante el año de ausencia de los padres y no durante tan sólo un día de campo, como afirmaba la versión de éstos últimos. Para “correr un tupido velo” sobre la incómoda situación, la des-realizan, imponiéndole la ficción. Es ésta la que se torna grotesca y poco “realista” para la opinión de los adultos. El apego de los Ventura al realismo también es explicado por las palabras de Silvestre emitidas durante la entrevista con el narrador-autor: “-¿Y qué sacai con escribir algo sobre nosotros en que ninguno de nosotros se reconocerá?” (424) Esta actitud vinculada a la clase social dominante según el mundo de la novela, ya fue descrita precisamente por un vanguardista. En efecto, Juan Emar afirmará en sus ensayos que el rechazo a un arte de vanguardia es propio del burgués que quiere reconocerse en la obra y para ello exige un arte figurativo. Se trata pues de confirmar en la obra lo que ya conoce, rechazando toda posibilidad de enfrentarse a otra realidad que no lo refleje:

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

Retomando el tema del descentramiento, cabe preguntarse por aquello que estas obras pretenden representar. Ante la elipsis del centro monárquico y la imposibilidad de representación de un sujeto, a quién se le representa principalmente en *Las Meninas*. ¿Cuál es, en este sentido, el protagonista de la obra?

Una primera alternativa corresponde a los reyes, acusados por el reflejo del espejo y por la postura del pintor quien los enfrenta. La locación central del espejo insinuaría que ellos son los protagonistas; protagonistas, personajes centrales, que no están y que curiosamente ocupan el lugar del receptor. Así, la doble elipsis de la monarquía derrumba

su carácter protagónico. En lugar de ello, sólo se explicita la ausencia de lo que nombra (el cuadro dentro del cuadro del cual sólo vemos su revés) y el referente del cuadro, es decir, los reyes:

Doble elipsis: ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y todos miran, todos se vuelven para mirar, ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye: lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad (Sarduy, “Barroco” 1238)

Una segunda alternativa es señalada con la presencia del pintor cortesano, el mismo Velásquez según la tradición. Pero su posible protagonismo se esfuma en la medida que todas las miradas, incluso la nuestra que busca algo que no encuentra en el lugar de nosotros mismos, se dirigen al lugar ocupado por los reyes ausentes.

Tercera alternativa: el espectador puede ser el protagonista en la medida que nuestra locación es la de los reyes que posan para ser retratados. Velásquez nos inventaría a través de un disfraz que corresponde al de los rostros monárquicos cuya existencia se sostiene sobre el cristal del espejo:

El retrato de los reyes, única pintura del cuadro, lienzo del que sólo vemos el reverso, no lo conocemos jamás. Así, este arte de la pintura queda excluido del juego magistral que se establece entre nosotros y estos personajes. Ellos nos observan y nosotros a ellos. Ellos hacen de espectadores y nosotros de modelo. Ellos adquieren así la realidad que a nosotros nos arrebatan, y nosotros ocupamos el lugar que debiera comprenderles (Couve 60)

Nuestra invención por cierto es de carácter monstruoso; nuestra imagen, en el cuadro, corresponde a una figura hermafrodita de dos cabezas. El sujeto reflejado se hace legión: “Nos resistimos a ver nuestra condición tan bien expuesta. Esperamos siempre una cierta evasión en la contemplación de una pintura. Esta tela, por el contrario, nos impide soñar... Es como buscar refugio en un espejo” (66)

Cabe la posibilidad de plantearse como cuarta alternativa a la figura de la infanta como protagonista de la obra, puesto que finalmente es ella quien ocupa el lugar central de la pintura. Además, si observamos su actitud y postura, nos daremos cuenta que está posando. En efecto, según Adolfo Couve, la obra detiene “el momento que está viviendo esa Infanta rodeada de sus mayores y que, ante todo, es como el resto de los niños, ajena a las circunstancias y que –Velásquez lo sabe– los años marchitarán” (62) Pero la pose de la Infanta para ser retratada no está dirigida al pintor –al falso pintor– que ocupa un lugar en el plano de *Las Meninas*. Por el contrario, la Infanta se dirige a nosotros y al Velázquez real e histórico, quien finalmente se des-realiza en la medida que establece comunicación con un personaje ficticio (la Infanta de la pintura no corresponde necesariamente a la infanta histórica, en la medida que la primera es un personaje de la obra) Este proceso de fugacidad de un sujeto real y la imposibilidad de aprehenderlo es similar a lo que ocurre con el narrador-autor de *Casa de campo*, quien al hablar con Silvestre Ventura, uno de sus personajes, acusa su propia identidad ficticia, hasta el momento celosamente resguardada tras un disfraz.

Por último, cabe preguntarse también si no son las mismas meninas las verdaderas

protagonistas de la obra. Aunque ellas ocupan posiciones periféricas al interior del plano pictórico, el título de la pintura las sitúa en un lugar de primer orden. Dado lo anterior, la composición de Velázquez es tal vez una escena polifónica que dialoga con un centro que nunca está, ausencia que nos impide determinar el verdadero objeto de representación. El referente no está y su representación se desperdiga en varias figuras que desencadenan el caos y la fugacidad del sujeto: “poco nos hemos interrogado sobre lo que pinta Velázquez en *Las Meninas* y sobre la falsa inocencia de los espejos. Esa curiosidad nos hubiera hecho comprender que el sujeto no regresa único, unido, pleno, en un punto preciso; que no lo podemos aprehender frontalmente” (Sarduy, “Barroco” 1239) En este sentido, tal vez el personaje que mayor indica la inquietud y pregunta de esta pintura por el sujeto es aquel llamado don José Nieto, aposentador de la reina, quien descubre una cortina motivado por los efectos de una luz natural. Este personaje es también el que se va de la escena, instalando así la posibilidad de un abandono del taller. De este modo, José Nieto puede ser una metáfora de la fugacidad del sujeto, de ese sujeto elidido, de aquel cuya identidad se forja en una elipsis:

¿Y si la estructura del cuadro –otro análisis coincide aquí con el nuestro- y su montaje perspectivo no se alejaran, como hacia su punto de fuga, hacia el espejo (y el rey), sino hacia dos puntos sin coincidencia? Por una parte, esa puerta por donde un hombre que ha visto la escena y los personajes en representación “se fuga” hacia el exterior. Ese hombre, homónimo del que organiza la representación –se llama Nieto Velázquez- es el que ha visto, el reverso del que, como ausente, mira. Más que los modelos en la cámara, contempla el gongorino diseño interno, más que la escena, el plano vuelto al revés del cuadro representado en el cuadro. El que se va, dice Lacan, es el que se ve y el que ha visto; el que se queda –Velázquez-, el otro punto de fuga: es la mirada que vendrá a pintar en nuestro lugar, el lugar de la vista, pero en la medida en que ésta no contiene la mirada; el maestro la deja sobre la tela (1239, 1240)

El sujeto que se fuga también está presente en *Casa de campo*. En efecto, este narrador enmascarado y que (des)enmascara la narración en tanto apariencia con el fin de conservar o desterrar una ilusión de realidad, apelando al ensayo de Leonidas Morales, tampoco logra atrapar, fijar, diría yo, del todo a sus personajes inventados, pese a reconocer que puede hacer con ellos y su historia lo que desee, incluso otras versiones. Cabe preguntarse también, en la medida que la novela remite a un discurso figurativo al que finalmente lo parodia, a quién el narrador quiere “representar”. Por supuesto, la obra representa alegóricamente relaciones de poder. Sin embargo, para engañarnos, el narrador dejará ver su repudio por la ilusión de realidad, insistiendo que todo es apariencia, fantasía e invención. Carlos Cerda, por su parte, nos demuestra que ese es el camino justamente para alegorizar una capítulo sangriento de la historia de Chile.⁷¹

El narrador también intenta una auto-representación, invistiéndose de autor, punto al cual ya hemos aludido en más de una ocasión en el presente capítulo, pero de lo cual es necesario insistir, ya que es en el nivel de la enunciación, tal como lo afirma Leonidas Morales, donde los lectores podemos dar con nuevos sentidos que iluminen la obra. En

⁷¹ Carlos Cerda, en José Donoso: originales y metáforas, hablará de la “irrealización de la realidad” y de la “realización de la irrealidad”

todo caso, si el narrador se enmascara a través de artilugios des-orientadores para un lector, es justamente para dar con hechos históricos a los cuales quiere aludir, pero no frontalmente, tal vez por su respeto a la autonomía del arte⁷².

Por último, el narrador quiere representar modalidades de sujetos a través de la plasmación de personajes. En este aspecto vemos con mayor claridad, creo yo, la fugacidad de un sujeto, porque estos personajes se le escapan, se le fugan, viéndose así incapacitado de fijarlos, como quien coloca un insecto disecado gracias a la ayuda de un alfiler con la finalidad de exponerlo. Recogiendo una vez más la metodología de Leonidas Morales, sostengo que esta fugacidad se da en el acto de la enunciación⁷³ tanto de él mismo, el narrador, como de los mismo personajes que se crean así mismo en el ámbito de la mimesis, entre otros recursos. El lenguaje dispuesto en sus bocas no “representa” ni calza con la identidad dispuesta por el narrador-autor y por los convencionales padres. De este modo, los personajes se modifican, se travisten, muestran reversos para luego volver a dar vuelta el traje. Wenceslao aparece como una niña, la *poupeé diabolique*, dado los antojos dementes de su madre para luego cumplir un liderazgo y un rol de héroe caído. Juvenal en el juego denominado *La Marquesa salió a las cinco* se hace llamar la pérfida marquesa, logrando así satisfacer ensoñaciones que acrecientan su homosexualidad y ampliando los ámbitos de construcción de subjetividad. Melania, en el mismo juego que irá perdiendo su carácter ficticio a los ojos de la ficción principal de la novela, se inventará como la hija de la pérfida marquesa. La ceguera y la visibilidad de Celeste están separadas tan sólo por un paso, mostrándonos así dos caras del personaje sin atrevernos a afirmar cuál es la verdadera. La nieta pobre y desheredada, Malvina, se convertirá más tarde en la elegante y riquísima mujer rodeada de *borzois* que amenazan con sus hocicos: “Cambiar de piel, para Malvina, resultaba cómodo porque jamás se sintió a sus anchas ni completamente dueña de la piel concebida por su familia. Libre de Higinio, no tardó en borrar toda huella de su clase, de su nombre e incluso de su edad por medio de afeites y manipulaciones externas” (Donoso, *Casa de campo* 485) Con lo anterior quiero decir que los personajes construidos en *Casa de campo* no son esencias. Al sujeto-personaje no se le puede fijar y la ausencia de fijación conduce a la desaparición, advirtiéndonos así de la levedad de la ficción ejercitada por el narrador vestido de autor. Juan Pérez es otro personaje que manifiesta la capacidad de transformación del sujeto. Ante el anonimato que su calidad de sirviente le impone, él opta por modificar su identidad de víctima: “Él, contrario al Mayordomo con su pesante caudal de satisfacción, necesitaba ir a la raíz misma del peligro, o más allá: transformarse

⁷² Para una comprensión sociológica de la autonomía del arte (llamada arte por el arte), ver Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” Problemas del estructuralismo. México: Ed. Siglo XX, 1967. 135 – 182. El sociólogo expone el arte por el arte desde su noción de campo intelectual, encontrándose éste bajo determinadas condiciones: “A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del arte por el arte su primera manifestación sistemática” (139, 140)

⁷³ A la luz de los aportes de Benveniste, Leonidas Morales, en “Máscara y enunciación”, afirma la existencia de dos niveles de estructuración de la obra literaria, ambos como escenarios de análisis posibles: el nivel de la enunciación y el nivel de los enunciados.

en peligro para no ser su víctima” (338)

Pese a tales transformaciones de la identidad, el narrador-autor define a sus personajes como emblemas. De este modo, el narrador no cede “a la tentación de verosimilitud” (428) y opta por una plasmación no psicologizable y emblemática de sus personajes: “No intento apelar a mis lectores para que “crean” en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas –como personajes, insisto, no como personas- que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra” (428) Si inferimos una definición de *emblema* desde la cita anterior, deberíamos afirmar que el carácter emblemático se da en la creación, en el artificio verbal. Así, todos los personajes de una novela, al ser invención y no personajes, tendrían un carácter emblemático. No obstante, la definición de emblema dada por la lengua rescata su valor simbólico y su naturaleza representativa. En este sentido, interesante resulta la contradicción que nos propone José Donoso: sus personajes móviles y de identidades tráfugas existen tan sólo en un artificio que, al estar dotado de contenido simbólico y capacidad representativa, sufren de cierta fijeza. Tal contradicción puede ser interpretada, creo yo, como una ironía más, mecanismo, entre otros, con los cuales se va instalando el discurso paródico en el texto. Por ejemplo, Wenceslao es plasmado como un héroe: “En todo caso, que mis lectores estén tranquilos, porque Wenceslao, que en cierto sentido es mi héroe, no puede morir hasta el final de mi relato, si es que muere” (394) Dado lo anterior, se rescata un tipo de figura que ya no tiene mucho que hacer en una novela que, al dialogar con un mundo de grandes verdades desvanecidas, ha fragmentado sus formas: “En los textos innovadores, selectos, del canon “modernista”, se ha esfumado la seguridad del juicio moral y la confianza en el sentido último del destino humano” (Martínez Bonati 8) El heroísmo de Wenceslao es otro recurso más para parodiar un tipo de narración que convida al narrador y al héroe a compartir verdades inamovibles y conocimientos totalmente infalibles.

La figura del narrador también puede ser iluminada al vincularla no tan sólo con sus personajes y su disfraz de autor (para ello, la comparación con la obra de Velásquez), sino también con el espacio del cual se adjudica su composición. ¿Cómo se construye el espacio? En primer lugar, la ficción espacial queda asentada definitivamente al no poder identificar Marulanda, lugar donde está la casa de campo de la familia Ventura, en algún punto del mapa. El espacio es invención pura, cortándose todo vínculo referencial con la geografía. En efecto, el narrador de *Casa de campo* es un diseñador teatral y un régisseur, rol que también le hemos atribuido a Velásquez. El espacio interior de la casa es teatral, semejante, diría yo, al montaje escenográfico de la ópera decimonónica: grandes y amplios ambientes, enormes cortinas que cuelgan desde alturas insospechadas, en fin, todo aquel aparatoso montaje que fascinó a una burguesía ya consolidada con el triunfo del liberalismo del siglo XIX⁷⁴: “Quiero pedirles a mis lectores

⁷⁴ La ópera será un género aludido más de una vez a lo largo de la novela de José Donoso. Recordemos tan sólo los gustos de Celeste Ventura. La hipótesis de la ópera como un género burgués por excelencia ha sido tratada por Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987. Ver también Andrés Amorós, *Subliteraturas*. Madrid: Ariel, 1987. Por último, ver Vittorio Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Trad: Joan Giner. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

que, al levantarse el telón sobre este capítulo, se imaginen un escenario repleto...” (Donoso, *Casa de campo* 331) El montaje teatral en manos del narrador estará vinculado con la creación de personajes en tanto figuras artificiales, emblemáticas, inverosímiles y psicologizables:

El telón tiene ahora que caer y las luces apagarse: mis personajes se quitarán las máscaras, desmontaré los escenarios, guardaré la utilería. Ante la terrible perspectiva del adiós al quedarme sin ellos y sin su espacio después de tan largo hábito de convivencia, siento una oleada de inseguridad: dudo de la validez de todo esto y de su belleza, lo que me hace intentar aferrarme a estos trozos de mi imaginación y prolongarles la vida para hacerlos eternos y frondosos (520)

Ahora bien, esta disposición teatral de los ambientes no sólo determina el carácter del narrador y la configuración de los personajes, sino también hace del espacio un factor de no menor importancia a la hora de intentar definir las subjetividades que los discursos disponen textualmente:

La casa en que veranea la familia Ventura, tan cuidadosamente separada del “exterior” por las mil y tantas lanzas negras de punta dorada que los niños sueltan trabajosamente, una a una, en secreto, aparece decimonónica. Como el narrador de la historia: podría ser una casa de novela gótica, con su biblioteca, su gran fresco trompe-l’oeil, sus numerosas balaustradas y terrazas, su torreón en el que aúlla una especie de fantasma familiar, sus covachas y sótanos tortuosos donde habita una corte de sirvientes, sus altillos propicios a la exploración sexual entre primos, su piano nobile... (Valdés, “Casa de campo: el poder y su pesadilla” 28, 29)

Aquellos espacios nombrados por la autora pueden ser identificados fácilmente con los diferentes grupos de personajes. Los salones y dormitorios de la casa y el parque son habitados por la familia Ventura. La llanura, por los nativos acusados de antropofagia. Los sótanos de la mansión, por la servidumbre: “La casa, posada sobre un levantamiento del terreno apenas más perceptible que un suspiro en el cuerpo tendido de la llanura, se hallaba construida encima de un intrincadísimo panal de bóvedas y galerías ahuecadas en innumerables niveles de profundidad... Aquí quedaban los cuarteles para los sirvientes carentes de jerarquía...” (Donoso, *Casa de campo* 80, 81)

Dentro de cada espacio, damos con ciertas especificidades. De este modo, el *piano nobile* pareciera ser el salón, el piso, reservado para la tranquilidad de los padres y los primos mayores que ya tienen ciertos privilegios. El saloncito chino y el gabinete de los moros cumplirían la misma función. Adriano Gómara es encerrado en una de las torres, situación que nos recuerda el encierro de la desquiciada en *Jane Eyre* de C. Brontë. Arabela habita preferentemente una biblioteca que no es biblioteca, así como lo es todo en *Casa de campo*: la vista de Celeste es ceguera, del plano del fresco *trompe l’oeil* salen personajes que, ya siendo de carne y hueso, intentan violar a Juvenal en su intento de acaparar algunas armas; Wenceslao no es una niña, sino un niño genitalmente bien armado; la pérfida marquesa, personaje del juego *La Marquesa salió a las cinco*, no es una mujer, sino un hombre, el mismo Juvenal. En fin, pienso en esta inconcordancia que define al sujeto donosiano, dos facetas opuestas y yuxtapuestas que lo escinden y descentran y como ello está siendo acusado también por el espacio, un salón de espejos que deforman los reflejos. Pienso así también en *El lugar sin límites*. Don Alejo no es el

buen patrón, ese dios para los habitantes del pueblo, sino aquel que detenta un poder para su propio beneficio; la Manuela no es una mujer, sino el padre de la Japonesita; ésta última es una “cabrona” aunque su virginidad acuse lo contrario; Pancho Vega, el supuesto macho de la zona, termina siendo seducido por el homosexual del prostíbulo. Se trata tal vez de esa inversión sobre la cual Hernán Vidal y Fernando Moreno⁷⁵ tanto han insistido, una cadena de inversiones llevada hasta el extremo en que una relación heterosexual (la Japonesa y la Manuela) se convierte en relación lésbica o en otra relación heterosexual, pero en la cual los participantes han intercambiado sus roles de género y sexo:

No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretajadas, el sexo en el sexo dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo el movimiento de las nalgas, de las caderas, la boca en la boca, como dos mujeres cuando los caballeros en la casa de la Pecho de Palo les pagan a las putas para que hagan cuadros plásticos... no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes Manuela, no llores, sí tienes pechos, chiquitos como los de una niña, pero tienes y por eso te quiero (Donoso, El lugar sin límites 104)

Pero volvamos a *Casa de campo* y los vínculos entre narrador y espacios. En la medida que todo es invención, el narrador se ha convertido también en un paisajista. Así, ha compuesto un espacio exterior, el parque y los jardines que limitan con la llanura en una gran reja, donde se ha eliminado toda presencia de lo autóctono. El resultado es entonces un paisaje extranjero con implicancias no sólo estéticas, sino también políticas. La estirpe de los Ventura, al situarse en un paisaje extranjero, logra artificialmente distanciarse simbólicamente de los nativos, los habitantes y conocedores de la llanura:

Mucho se alegaba contra el lugar donde la habían emplazado. Pero era necesario reconocer que su construcción y su alhajamiento eran perfectos. Su parque de castaños, tilos y olmos, sus amplios céspedes por donde ambulaban los pavos reales, la diminuta isla de roca en el laghetto de aguas ahogadas por papiros y nenúfares, el laberinto de boj, el rosal, el teatro de verdura poblado de personajes bergamascos, las escalinatas, las ninfas de mármol, las ánforas, remedaban sólo los modelos más exaltados, desterrando toda nota que la comprometiera con lo autóctono. El parque, enclavado en esa llanura sin un solo árbol que manchara su extensión, era como una esmeralda, su profundidad cuajada de fantásticos jardines de materia más dura que la materia del paisaje; pero era una joya que casi no se notaba en la llanura donde el viento corría con los huidizos animales de astas soberbias que los niños solían divisar a través de la reja (Donoso, Casa de campo 62, 63)

De lo anterior, llama la atención el carácter teatral del artificio paisajístico. Ello no sólo porque el parque carece de especies autóctonas dispuestas por el azar de la naturaleza, sino también porque la voz del narrador insiste en la ornamentación no vegetativa (ninfas de mármol, ánforas, las escalinatas) y en el teatro con personajes que precisamente son extranjeros, puesto que se alude a la ciudad italiana de Bérgamo. No obstante, el artificio

⁷⁵ Vidal, Hernán. José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos. Barcelona: Aubi, 1972. Moreno, Fernando. “La inversión como norma. A propósito de El lugar sin límites”, Cuadernos Hispanoamericanos, 295 (1975): 19 – 42.

mayor del paisaje radica en el proceso mediante el cual el jardín se des-realiza. En efecto, al ser comparado con una esmeralda en medio de la llanura, el parque se constituye de una materia más dura que la del mismo paisaje, es decir, deja de ser un paisaje con soporte natural. Llama la atención pues la capacidad de inventar paisajes inexistentes. No olvidemos que el paraje que los adultos visitarán durante el día del paseo es también una invención motivada por Adriano y su hijo y continuada por los mismos Ventura:

Cuando se duermen los celadores que le roban láudano para enviciarse con él, yo hablo largas horas con mi padre a través de la puerta. Hace unos años me dio instrucciones para que le hablara a mi madre de cierto paraje maravilloso como si fuera una realidad conocida y aceptada por todos. Ella, en el rosedal, en el gabinete de los moros, comenzó a aludir a este paraíso del que yo solía hablarle como si ella y sus pares siempre hubieran sabido de su existencia. Las alusiones a este sitio repetidas por mi madre fueron aceptadas como “evidentes” por la familia, ya que es regla tácita no sorprenderse ante nada, no aceptar lo insólito, y así, por medio de conversaciones y repeticiones de tíos y tías que todo lo encontraban “evidente”, ese paraíso fue tomando consistencia hasta llegar a ser indudable (139)

El fresco *trompe l'oeil* y los jardines junto con el parque, en tanto espacios a los cuales mi análisis les atribuye aleatoriamente mayor importancia, sufren de un proceso inverso, con lo cual quedan estrechamente vinculados en la simbólica de la novela. En efecto, el *trompe l'oeil*, superficie del muro pintada con volúmenes y perspectivas engañosas para un ojo asiduo a las fantasías y ensoñaciones, adquiere rasgos “humanos” al desprender violentos personajes que intentarán violar a Juvenal. Se trata pues de los lacayos que, al sorprender al muchacho en la captura de armas, han salido de las puertas simuladas por la pintura del *trompe l'oeil* para atacar al señor:

Encogido en el suelo entre fusiles, mosquetes, trabucos, arcabuces, carabina, Juvenal esperó que terminaran de caer sobre él todas las armas. Estaba demasiado confuso para tomar una y correr antes que alguien se lo impidiera. Al tratar de incorporarse percibió que los personajes del fresco trompe l'oeil se desprendían de sus muros para acercarse a él y rodearlo. Al principio, viendo que las sombras tremolaban, creyó que sería efecto de su imaginación enfebrecida por el alcohol, pero cuando se dio cuenta que iban estrechando el círculo alrededor de él —el brillo de un puñal oscilando, el bamboleo de la pluma de un sombrero, el ruedo de una capa que se mecía, el cambio de oriente de una perla prendida a una oreja viril, la baba de plata en los hocicos de los galgos negros— tuvo la certeza de que el castigo sería ahora mismo, inmediato, antes del tercer golpe del gong. Una mano enguantada pero brutal lo atenazó del brazo... Las risotadas sonaron en el salón de baile. Entre las sombras proporcionadas por los disfraces aristocráticos, las duras facciones de los lacayos, desdibujadas por el rencor y la lujuria, se acercaron como las máscaras revenidas de la última hora del carnaval, al rostro del señor que los insultaba. Vengativas manos plebeyas le arrancaron la ropa mientras Juvenal les lanzaba improperios..., cerdos..., viles..., pagados... La camisa y los pantalones cayeron convertidos en harapos. Y en medio de la lujosa comitiva que lo maltrataba, Juvenal quedó desnudo, aterrado, y jubiloso, albo a la luz de la luna que se nubló cuando las

figuras negras con sus miembros erectos lo obligaron a ponerse en cuatro patas, como un animal, en el suelo. El personaje más alto, el más negro, el más siniestro, poseedor del miembro más enorme que goteaba en anticipación de la venganza, iba a montar a Juvenal. Pero sonó el tercer golpe del gong” (169, 170)

Dado lo expuesto en la cita, el *trompe l’oeil*, ese artificio puro pese a que nos engaña con una ilusión de realidad, se vuelve real: de sus perspectivas simuladas por el pincel, sobresalen personajes espantosos para instalar su furia sobre la misma superficie del salón de baile.

El jardín, en cambio, también cambia de substancia en un sentido inverso: siendo en un principio un elemento vegetativo, ha modificado su estado, ya que ahora está compuesto por una materia más dura que la del paisaje. Si la substancia cambia, quiere decir que ésta nunca fue tal. Si la esencia se modifica a lo largo del tiempo, la supuesta naturaleza de las cosas es sólo una invención. La realidad con la cual nos ilusionamos al enfrentarnos a un *trompe l’oeil* es sólo una apariencia, así como el frescor de las hojas del parque de Marulanda. Lo mismo sucede con los personajes, creaciones incapaces de mantenerse fijas en el tiempo: “Los niños no son siempre niños” (126), nos advierte el mismo narrador. La des-realización de los espacios y personajes se consume al situarlos al interior de una novela, otra invención más, definida por el mismo narrador como artificio: “Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio” (60) Al mismo tiempo, este artificio puede ser modificado a gusto del narrador-autor, incluso en los momentos de su composición enunciativa:

Para cambiarlo como deseo (un capítulo de la novela), me veo en la necesidad de introducir algo en este lugar, un acontecimiento que puede parecer un deus ex machina, aunque en el fondo no lo sea –por otra parte no tengo problemas para echar mano de este artificio, que me parece de la misma solvencia que cualquier artificio literario que puede no parecer artificio-, que cambie el rumbo del periplo de nuestros amigos. Y si es así, mejor revestirlo del mágico esplendor que un tropo de esta categoría requiere (414)

Llama la atención como el narrador descorre el velo para así desnudar el artificio, señalando su calidad de invención y rompiendo definitivamente con la ilusión de realidad. En efecto, se acusa un artificio que puede parecer no serlo. Se trata de una simulación, pero vuelta al revés con respecto a lo que pensamos de ella comúnmente. En la novela, la realidad, la naturaleza, no simula ser otra cosa de lo que es, es decir, un artificio, sino más bien la única posibilidad de existencia, el artificio, simula ser realidad natural. Lo anterior cobra implicancias en los modos de narración y representación y, por ende, en la construcción del sujeto por medio del lenguaje.

Sólo apariencias es lo que el narrador puede construir y ofrecer a su querido lector y, en esto, tal vez no hay engaño, ya que tras la apariencia nada podemos esconder: “... nunca debemos olvidar que la apariencia es lo único que no engaña” (20) Estas palabras puestas en bocas de Melania, quien reprende a Wenceslao por su desnudez, contienen quizás una trascendencia mayor para dar con algunos de los sentidos de la obra. Con ello, se nos advierte también que la única posibilidad de existencia es la apariencia, el artificio, porque el origen, el significado trascendental, el referente, nunca ha estado para forjar una identidad. Hay, por lo tanto, una advertencia no sólo estética, sino también

ética. En relación con este punto, la libertad se forja como un valor al cual sólo accedemos en el juego, en el disfraz, en el construir una identidad cambiante por medio de múltiples máscaras:

... no importa que en el juego de la semana pasada hayas sido otro personaje, no recuerdo qué fuiste, paje o doncella, no importa cambiar porque es un juego, hoy puedes ser otra persona si cabe en la historia que vamos inventando, hombre o mujer, joven o viejo, bondadosa o perversa, somos libres para seguir el curso de la trama que desarrollemos, y para transformarnos porque para algo somos los hijos de los ventura que no nos permiten acceso a sus guardarropas privados porque son cosas de gente grande, pero cuya ausencia de hoy nos permitirá abrir armarios y roperos y cómodas para apoderarnos de todo y disfrazarnos con el fin de darle impulso a la fantasía protectora que nos englobará (243, 244)

Concebir el artificio como una realidad natural se presenta para el narrador paródico como un engaño, una distorsión esclavizante contraria a la libertad lúdica. Creo que en este punto radica una dimensión ética de la obra. En efecto, la mentira (un artificio más) deja de ser mentira cuando es naturalizada por los Ventura adultos, provocando precisamente el engaño y la tergiversación de los acontecimientos. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la explicación de la ceguera disfrazada de Celeste: “Había veraneado desde siempre en esta casa donde las hondas habitaciones y el tembloroso parque conducían a intimidades culpables, de modo que entre ellos el concierto del engaño databa de tan antiguo que la mentira no era mentira porque se originó antes que la palabra definiera los contornos del bien y del mal” (151) De este modo, contrariamente a Celeste y sus familiares, el narrador nos insistirá en lo artificial de lo que hemos denominado verdad y realidad.

Dado lo anterior, es posible advertir diferentes actitudes con respecto al narrador y los personajes en cuestión, estableciéndose así aquella oposición ya mencionada. El narrador insistirá en que no hay límites que separan lo real de la ficción, ya que lo existente puede ser definido desde ésta última. Los personajes, por el contrario, perpetuarán los límites divisorios. Así como se ha dispuesto de una gran reja forjada con las lanzas de los nativos con el fin de dividir el parque de la extensa llanura⁷⁶, los adultos inventarán para su propia conveniencia la diferenciación entre el juego y aquello que ellos determinan como realidad. Al parecer, para los Ventura adultos, el orden se asienta y se mantiene en ese límite que el narrador quiere destruir, al decirnos que el sujeto y el espacio que lo contiene son ficciones. Por ejemplo, Juvenal será salvado del acecho de los lacayos por el mayordomo, quien restablece los límites que separan lo real de la ficción:

En el claror de la ventana por la entraban el cielo y el parque y la llanura al salón de baile de las lontananzas simuladas, se formó una doble fila de lacayos -¿en qué momento, se alcanzó a preguntar Juvenal, descartaron sus disfraces señoriales para volver a vestir sus libreas?- que lanzaban largas sombras sobre el pavimento cuadrículado. Estas, al extenderse verticales en vez de horizontales

⁷⁶ El motivo de la reja establece una vez más la oposición narrador-adultos, estableciéndose además una alianza entre narrador y niños, ya que éstos, liderados por Mauro, desmontarán las lanzas de los cimientos, con lo cual el espacio cerrado de la casa y el parque se tornará vulnerable a las amenazas externas. Al respecto, revisar capítulo número tres de la primera parte de la novela.

perspectivas entrevistas bajo los arcos también fingidos, reestablecieron de una vez por todas la diferencia entre el espacio real y el espacio del arte. Ahora, desde las puertas del artificio las miradas de los personajes volvieron a ser fijas, incapaces de seguir a juvenal, que avanzó altivo bajo la protección del mayordomo hacia la puerta verdadera, por la avenida de lacayos que a su paso fueron inclinando la cabeza... (173)

La separación de lo real y de la ficción vuelve a repetirse en la novela con la figura de Juan Pérez, un empleado de rango insignificante que reclama una identidad, puesto que su nombre y apellido esfuman todo tipo de individualidad desde el punto de vista del status social. Para explicar lo anterior, cabe destacar que, en Chile, el nombre Juan y el apellido Pérez son extremadamente comunes, dato que el autor maneja para despojar al personaje de toda posible singularidad. Ahora bien, una vez que la servidumbre armada se ha instalado en la casa, despojando a Adriano Gómara de su liderazgo ya que lo matan, Juan Pérez comienza la restauración del dañado *trompe l'oeil*. Al retocar con el pincel las figuras de lacayos y galgos, deseará identificarse con los ojos del animal y no con el rostro aburrido de la servidumbre representada. Este hecho alteraría un orden, pese a que Juan Pérez es secuaz del mayordomo y, por ende, de los Ventura. Al establecer puentes y conexiones entre él y la representación pictórica, borraría los límites que separan lo "real" de la ficción. Con ello, el empleado trasciende su condición de tal asignada por el poder, para construir una identidad que, paradójicamente, se esboza con la figura de un perro, un galgo que en el imaginario donosiano connota elegancia y sofisticación. En efecto, el galgo es un accesorio lujoso para la burguesía, dato que podemos comprobar, por ejemplo, con algunos retratos de Sargent.

Retomando la relación espacio-artificio, se hace necesario sumar a ella nuestra noción de sujeto. Así, desde la tríada espacio-sujeto-artificio, el primero funciona como una extensión del segundo, una señal acerca de una subjetividad construida a través del artificio que nunca se fija. Sujeto y espacio son figuras cooperativas, puesto que se iluminan mutuamente durante sus ejercicios de travestismo. Así como Wenceslao cambia de niño a niña y luego de ésta a niño heroico, la casa también invierte sus vestidos; de palacete destinado a la recreación y el ocio de los privilegiados, se transforma en una factoría liderada por Adriano Gómara y, más tarde, en una ruina precariamente restaurada.

A modo de conclusión, es posible afirmar que, si el sujeto se configura social y culturalmente por medio de relaciones de poder, la lectura aquí realizada de la novela *Casa de campo* puede develar los discursos con los cuales la novela construye subjetividades. Se trata entonces de un discurso paródico dispuesto en los enunciados del narrador, un discurso en pugna con otros discursos no necesariamente literarios, en definitiva, un discurso con implicancias estéticas y políticas que determinan la construcción del sujeto. De este modo, nos hemos tropezado con una subjetividad construida en zonas fronterizas y ambiguas, una subjetividad que salta de la ficción a lo real y de lo real a la ficción para finalmente desvestir lo que ya sabemos: que la realidad es un invento dispuesto por el lenguaje y sus formas ya fragmentadas. El tropezón, por lo tanto, se ha traducido en un golpe feroz de nosotros mismos contra un espejo ya trizado.

2. El juego en *Casa de campo*

Pareciera que la novela *Casa de campo* de José Donoso insiste una y otra vez a su lector a detenerse en el tema del juego. Se trata tal vez de una invitación a participar de éste, sobre todo si consideramos que el narrador investido de autor nos apela explícitamente a leer su relato no como una historia verdadera o real, sino más bien como ficción pura. Desde luego, la invitación no es sólo a recibir pasivamente la historia como un invento, sino también a imaginarlo. En efecto, más de una vez el narrador conjuga el verbo en primera personal plural, incluyendo así al lector en el quehacer imaginativo: “Aquel verano –el que nos hemos imaginado como punto de partida de esta ficción...” (Donoso, *Casa de campo* 24) Los ejemplos al respecto son múltiples.

Nuestro lenguaje coloquial puede iluminar en cierto sentido dicha apelación, ya que decimos que algo es un “juego” o que “sólo es un juego” cuando emprendemos una práctica carente de importancia o cuando participamos de una actuación que se ubica a un costado de lo real, de lo validado socialmente, de aquello que es efectivamente crucial para nuestra existencia. “Total es un juego”, frase oída más de una vez por cualquiera, expresión que indica justamente la carencia de un valor trascendental por parte de la actividad lúdica. Dado lo anterior, el narrador de la novela en estudio puede convidarnos paródicamente a inmiscuirnos en un juego que, dada su falsedad en tanto novela, carece de mayor importancia. Se trataría pues de un objeto que engañosamente funciona como un divertimento cualquiera. Lo interesante es que tal supuesto juego se convierte finalmente en un artificio que ha dejado de ser una mera distracción. En efecto, nuestra participación en el juego novelesco (dado su carácter ficticio) no equivale a una evasión que nos adormece, a una entretención. Muy por el contrario, aquí el juego sufrirá de un desplazamiento, al igual que nosotros, porque se acerca al espacio de nuestras existencias. Más aún, el juego es el espacio de nuestras existencias. No hay otra alternativa si pensamos, a partir del imaginario donosiano, la identidad como una construcción, una *performance* regida por la máscara. Y colocar la máscara sobre nuestro rostro nebuloso para ser algo no puede pensarse sino como un juego. Identificar este otro carácter del juego en la obra de José Donoso es mi apuesta para esta reflexión.

Tampoco es casual la invitación donosiana a jugar cuando nos enfrentamos a un relato poblado de niños, cuyos múltiples juegos no son del todo infantiles. Sin embargo, pese a la escasez de inocencia, todos ellos juegan y cuando lo hacen, por lo general, alterarán o conservarán el orden impuesto por los padres. Dado lo anterior, el juego de los niños Ventura no es inocente, ni evasivo, sino más bien político. Sospechar de dicha acción inculpada me parece pues un camino válido para acercarnos un poco más a nuestro objeto de estudio concerniente a la novela: la construcción del sujeto de muerte inminente.

Para comenzar, es necesario definir ciertos términos. En otras palabras un poco más afines a lo estudiado, es necesario poner las reglas del juego. En primer lugar, diremos que la parodia conlleva juegos. En este sentido, surge la siguiente premisa considerando

lo expuesto en el capítulo anterior: el narrador paródico de *Casa de campo* de José Donoso lleva a cabo necesariamente un ejercicio lúdico que repercutirá en las maneras con las cuales el sujeto es producido por la novela y concebido por un lector en consonancia con el texto.

Continuando con lo anterior, cabe también la pregunta por aquello que entenderemos por parodia y cuál es su vinculación con el juego. En el texto titulado “Parodia”, Giorgio Agamben, al recordar una novela de Elsa Morante, repetirá que la parodia es “imitación de los versos de otro autor, en la cual aquello que en el original era serio se vuelve ridículo, o cómico, o grotesco” (47) A continuación, alude a la tradición retórica del siglo XVI. De este modo, Escalígero en su *Poética* afirmará:

Así como la Sátira deriva de la Tragedia y el Mimo de la Comedia, la Parodia deriva de la Rapsodia. En efecto, en el momento en que los rapsodas interrumpían su recitación, entraban en escena aquellos que, ya sea por el gusto de jugar y por fortalecer el ánimo de los espectadores, ponían del revés todo cuanto los había precedido... Por esto, llamaron paroidoús esos cantos, porque al lado y más allá del argumento serio insertaban otras cosas ridículas. La Parodia es, por tanto, una Rapsodia puesta al revés, que traspone el sentido a lo ridículo cambiando las palabras (qtd. en Agamben 49)

Dado lo anterior, el autor renacentista constata dos rasgos canónicos de la parodia: “la dependencia de un modelo preexistente” y “la conservación de elementos formales en los que se insertan contenidos nuevos e incongruentes” (50) Esta dependencia es recalcada por Leonidas Morales, en su ensayo “Máscara y enunciación”, al afirmar que no puede existir un discurso paródico sin un discurso parodiado, identificando así al primero con el texto donosiano *Casa de campo* y al segundo (“el modelo preexistente”, en términos de Agamben) con el relato realista. No obstante, esta dependencia no debe entenderse, desde luego, como una concordancia. Por el contrario, la parodia “no puede pretender identificarse con la obra parodiada; no puede renegar de su estar necesariamente junto al canto (*para-oîden*) y de su no tener lugar propio” (52) Por lo tanto, la parodia renuncia a una “representación directa de su objeto” (52) Agamben lo explica a partir del carácter inenarrable del objeto, ya que éste se encuentra dislocado, fuera de lugar. Se trata pues de un objeto que es misterio y ante éste, es decir, lo inenarrable, la creación artística lo representa en tanto caricatura, parodia, “forma del misterio” (54)

Otra característica paródica advertida por el autor en algunos textos literarios medievales es el dualismo. En efecto, se nos habla de “tensiones polares” o “contrahechura” (55), puesto que la parodia habla al costado de la lengua y del canto. Este dato nos recuerda, por cierto, la tensión ya establecida por Saussure ente lengua y habla⁷⁷. Sin embargo, lo importante es que el texto de la parodia sufrirá de un “bilingüismo”, una disonancia con respecto a la lengua materna. Por ejemplo, Petrarca, en su intento de salvar a la poesía de la parodia, distanciará al máximo el latín de la lengua vulgar y, además, eliminará la imposibilidad de acercarse (representar) su objeto (objeto amado)

Otra manera de comprender la parodia es vislumbrando sus relaciones con la ficción.

⁷⁷ F. De Saussure, Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1967.

Para Agamben, “la parodia no sólo no coincide con la ficción, sino que constituye su opuesto simétrico, pues la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, al contrario, tan insoportablemente real que se trata, precisamente, de mantenerlo a distancia” (63) Si para la ficción todo enunciado se gesta desde un “como si”, para la parodia, en cambio, la palabra se ve determinada por un “ya es suficiente”: “Por eso, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se detiene, por así decir, en el umbral de ésta, obstinadamente extendida entre realidad y ficción, entre palabra y cosa” (63) En este sentido, la parodia recuperaría, creo yo, el referente real, “la realidad de su objeto”, dato de no menor interés para aquellos que han leído la novela de José Donoso como una alegoría de los acontecimientos políticos ocurridos en 1973 en Chile⁷⁸. Sin embargo, tal recuperación, cabe recalcar, se da sólo desde la distancia. De lo contrario, la parodia se convierte en un imposible. Se trata entonces de una recuperación parcial del objeto distanciado deliberadamente, de aquel objeto, repito otra vez, “inenarrable”.

Lo anterior cobra mayor significado en nuestro estudio al recordar el golpe dado por parte del narrador contra *la ilusión de realidad*⁷⁹. En efecto, aquél insiste en que todo lo contado es ficción. Al hacerlo, paradójicamente inutiliza la premisa del “como si”, supuesto, según Agamben, propio de la ficción, tal como lo vimos en el párrafo anterior. En otras palabras, ningún acontecimiento relatado es como si fuera en la realidad, ya que sólo es invención. El asunto se volvería aún más complejo y contradictorio si advertimos también un lenguaje ligado al realismo (estética fiel a la ilusión de realidad) Ahora bien, sabemos que se trata de un lenguaje paródico y tal conocimiento nuestro se debe justamente, entre otras cosas, a las advertencias metaliterarias del narrador-autor. De este modo, cada vez que se insiste en la ficción, se está marcando la distancia con respecto a la realidad, ya que ésta “es demasiado”. Consecuentemente, el texto donosiano se vuelve paródico.

Por último, la parodia no está exenta de vinculaciones con ciertos modos de pensar el sujeto, ya que implica una escisión en el ser, es decir, una pérdida de su unidad y, por ende, la desaparición de sí mismo. En efecto, la parodia está a un costado de la lengua y del ser:

Si, siguiendo la vocación metafísica de la parodia, se lleva su gesto al extremo, se puede decir que ella presupone en el ser una tensión dual. A la escisión paródica de la lengua corresponderá, así, necesariamente una reduplicación del ser; a la ontología, una paraontología. Jarry definió una vez a su producción predilecta, la patafísica, como la ciencia de aquello que se añade a la metafísica. Se dirá, en el mismo sentido, que la parodia es la teoría –y la práctica- de aquello que está cerca de la lengua y del ser -o del ser cerca de sí mismo de cada ser y de cada discurso (64)

De este modo, la parodia se distancia de la ontología, estableciéndose más que como oposición, como alternativa disonante: “Si la ontología es la relación –más o menos feliz-

⁷⁸ Me refiero al texto de Carlos Cerda José Donoso: originales y metáforas.

⁷⁹ Para una mayor explicación del término, ver capítulo anterior de la tesis y Leonidas Morales, “Máscara y enunciación.” Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua de alcanzar la cosa y la de la cosa de encontrar su nombre” (65) Podríamos agregar que en esta recuperación parcial de un objeto distanciado, el lenguaje paródico quiebra la unidad del ser referido. En este sentido, toda la narrativa donosiana, en su esfuerzo de construir un sujeto fragmentado, estaría conformada por un lenguaje paródico, un lenguaje que se enfrenta ante un objeto ya inenarrable: el sujeto de la metafísica.⁸⁰

Un último dato sobre la parodia expuesto por G. Agamben y de interés para nuestra novela en estudio: la parodia se interrumpe en la parábasis y paradójicamente es en esa interrupción donde se consume. En el lenguaje técnico de la comedia griega, el término parábasis designa el momento en el cual coro y actores abandonan la escena y se enfrentan a los espectadores, estableciendo un diálogo real. En la parábasis, comprendida por Agamben como un gesto, los actores y espectadores intercambian sus posiciones, acortándose las distancias que separan a la escena de la realidad. Algo similar a la parábasis ocurre cuando en un relato el narrador apela al lector: “En el mismo sentido, en literatura, ese volverse de la voz narrativa al lector, como asimismo los famosos llamamientos del poeta al lector, son una parábasis, una perturbación de la parodia. ... Convocado y deportado fuera de su lugar y de su rango, el lector accede no al lugar del autor, sino a una suerte de intermundo” (66) Interesante resulta vincular lo anterior con *Casa de campo*. En dicha novela, apreciamos parábasis tantas veces como el autor apela a su tan querido lector. Es este gesto una marca textual que nos indica desde muy comienzos de la novela su discurso paródico. En este sentido, leer las apelaciones del narrador-autor al lector como parábasis se contrapone a la interpretación dada por Myrna Solotorewsky,⁸¹ para quien las apelaciones en cuestión responden a apologías o parodias del narrador personal de la novela moderna. Desde la perspectiva de Agamben, por el contrario, el lector, gracias a la parábasis, es removido de su lugar, dislocado, confirmándose su parcial aproximación participativa al texto tras la invitación autorial, tal como lo afirmamos en el comienzo del capítulo.

En definitiva, ¿por qué la parodia es un juego? Dando con una posible respuesta en

⁸⁰ Pienso entonces en la posibilidad de definir el lenguaje narrativo de José Donoso desde lo propuesto por Emmanuel Levinas a través de sus términos “lo de otro modo que ser”. De este modo, el lenguaje de Donoso (que sería un pre-lenguaje) correspondería a esa “proximidad como decir”, a ese contacto que no debe ser concebido desde, con y por el ser, porque difiere de la esencia. El sujeto, por ende, debe ser pensado desde la alteridad no presentada por la ontología: “El presente estudio intenta no pensar la proximidad en función del ser; lo de otro modo que ser que ciertamente se extiende en el ser, difiere absolutamente de la esencia, no tiene género común con ella y sólo se nombra en el ahogo que pronúnciale extra-ordinario vocablo del más allá. La alteridad que cuenta aquí está fuera de toda cualificación del otro mediante el orden ontológico y al margen de todo atributo; aparece como próxima en una proximidad que cuenta en tanto que sociabilidad que “excita” a través de su alteridad pura y de la simple relación que hemos intentado analizar sin recurrir a las categorías que simula. Proximidad como decir, contacto, sinceridad de la exposición; un decir que es anterior al lenguaje, pero sin el cual no sería posible ningún lenguaje en tanto que transmisión de mensajes” (Levinas, 61) Ver Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1987.

⁸¹ Ver Myrna Solotorewsky, “El obsceno pájaro de la noche desde la perspectiva instaurada por Casa de Campo.” José Donoso: incursiones en su producción novelesca. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, 1983.13-66.

conexión con el mundo donosiano, creo que la parodia, una imitación exacerbada que extravía su objeto originalmente imitado, dará lugar a formas caricaturizadas, ridículas, grotescas, deformes, en el sentido que la forma supuestamente original ha sido alterada. En este sentido, es posible suponer un cierto modo humorístico en el interior de algunos relatos donosianos; un humor sostenido en incómodas situaciones narrativas ante las cuales articulamos nuestras defensas a través de la risa: pienso entonces en el sexo borrado del narrador de *Chatanooga choochoo*⁸² gracias a los efectos de una crema, *vanishing cream*, de cuidado femenino que Sylvia usaba para rehacer cada noche su rostro también desaparecido por efectos del cosmético. Recuerdo también ciertos diálogos chispeantes y festivos de la Manuela en *El lugar sin límites*. Incluso en los espacios más sórdidos del imaginario donosiano encontramos humor: Inés de Azcoitia, en *El obsceno pájaro de la noche*, da lugar al juego en la portería de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, ya que imita la voz de otro en llamadas telefónicas, provocando la risa desatada de las huérfanas, a quien se les convida a participar del simulacro lúdico.

En *Casa de campo*, creo que el humor tampoco está ausente. La retórica alambicada de los adultos Ventura, aquella irónica reflexión metaliteraria del narrador, los perros de Bambina, el diálogo entre Juvenal disfrazado de marquesa y su espejo confirmador de belleza, etc. pueden producir risa, porque son situaciones que invierten modelos y referentes originalmente serios. En el último caso, clara es la derivación invertida con respecto al cuento de hadas de raigambre folclórica *Blancanieves y los siete enanitos*, relato en el cual la reina madrastra consulta un espejo para confirmar la belleza máxima del reino. Así, la exageración e inversión son las estrategias con las cuales un discurso humorístico se asienta en el texto literario de José Donoso. El juego entonces se traduce, más que en una competencia que genera ganadores y perdedores, en una alteración formal con la cual nos divertimos y reímos.

En suma, la parodia instala el juego, porque, al elidirse o extraviarse el origen imitado paródicamente, es decir, al elidir el centro, se intensifican las relaciones de los elementos de la estructura ya descentrada.⁸³ El juego donosiano puede ser analogado con el juego infantil de las escondidas en una habitación oscura. En efecto, en este juego el que se esconde es el sujeto centrado y unificado de la modernidad. El juego perderá su inocencia cuando la escondida se torne definitiva, es decir, cuando aquel sujeto se transforme en ausencia perpetua. Cabe preguntarse la razón de este definitivo extravío. Una posible respuesta guarda relación con la novela del realismo del siglo XIX que, según Leonidas Morales⁸⁴, sustenta personajes y narradores definibles desde los modos

⁸² Relato que compone el título de José Donoso *Tres novelitas burguesas*.

⁸³ Ver Jacques Derrida, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas." *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

⁸⁴ Leonidas Morales, "Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea." *Novela chilena contemporánea*. Otro texto afín al ya citado se titula "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo" de Félix Martínez Bonatti. *Revista Chilena de Literatura*. Universidad de Chile. N° 47, Noviembre 1995, 5-26. Ver también Wolfgang Kayser, *Origen y crisis de la novela moderna*. Ediciones de la Universidad de Chile, Grupo Cándor, 1961.

con los cuales la modernidad pensó al sujeto. Si la novela realista, modelo original que la novela de Donoso parodia, se esfuma (se hace misterio, en términos de Agamben), perdemos también el referente del sujeto moderno que lo sostiene literariamente. Así, la novela de Donoso nos ofrece la novela realista y el sujeto que ampara en la imagen que se dibuja sobre la superficie de un espejo inexacto. Pienso así en ese tipo de cristal que nos devuelve una imagen deformada de nosotros mismos.

Otra alternativa válida para definir el juego en relación con la parodia consiste en releer la noción de anamorfosis expuesta por Severo Sarduy en su ensayo "Barroco". Para ello, pensemos la novela del realismo, es decir, el discurso parodiado en *Casa de Campo*, como un círculo con toda su carga de originalidad que lo convierte en el referente estable y fijo, en el modelo a copiar, en la palabra dada desde el principio. A continuación plasmemos gráficamente y visualmente la novela *Casa de campo* como una elipse en tanto derivación de la primera figura geométrica: "Entre las posibilidades de generación de la elipse, una posee particular verosimilitud geométrica: la que confiere al círculo poder de elasticidad, y a su centro –como a un núcleo celular– capacidad de escisión. Dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición central, hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución de otra forma regular: anamorfosis" (Sarduy, "Barroco" 1229) De este modo, la elipse donosiana no es una forma secundaria obtenida del círculo realista, sino más bien la imitación que traiciona su referente para deformarlo o, al menos alterarlo. El juego entonces reside en la capacidad de ampliación (dilatación de los contornos) que las formas originales, como el círculo, poseen. Recordemos de hecho a Agamben: el mismo objeto inenarrable contiene la parodia, ya es en sí paródico. A la luz de lo anterior, el juego se define como un aumento de las posibilidades formales del objeto parodiado.

Desde el punto de vista del enunciado⁸⁵, muchos son también los juegos que se despliegan a lo largo de la novela: las lanzas que Mauro, sus hermanos y más tarde el resto de los primos socavan de sus bases, las aventuras sexuales emprendidas por los primos, la representación titulada *La Marquesa Salió A Las Cinco*, el ajedrez, entre otros. También nos encontramos con juegos que he denominado "recreativos" en el sentido que otorgan placer y llenan los ratos de ocio de los adultos, tales como el parque (en especial el rosedal), el paraje del paseo, la caza, la música aludida en los Estudios Trascendentales de Liszt que Juvenal interpretará en el gabinete de los moros...

Considerar en todos estos juegos una misma carga ideológica es impreciso. Cada uno de ellos presenta sus propias particularidades. En este sentido, partiendo de la base que todos son políticos, he dispuesto tales juegos en dos grupos. El primero está compuesto por aquellos ligados a la profanación, término utilizado por Agamben en su ensayo del mismo título "Elogio de la profanación". El segundo grupo contiene aquellos juegos que perpetúan y reflejan la ideología de los Ventura, asegurando así sus dominios a través de valores naturalizados. He denominado a los primeros como *juegos profanadores* y a los segundos, *juegos conservadores*.

⁸⁵ Siguiendo la propuesta de Leonidas Morales en su ensayo "Máscara y enunciación", se ha utilizado los términos de enunciación y enunciados como dos niveles de análisis. Ver Emile Benveniste, "El aparato formal de la enunciación." Problemas de lingüística general II. Trad. Juan Almeda. México: Siglo XXI Editores, 1978.

En el intento de establecer precisiones teóricas, he optado por la noción agambiana de profanación, como una alternativa tal vez más adecuada a la noción de carnaval, término bajtiniano⁸⁶ abusado por la crítica (y a veces con errores) para describir ciertas situaciones narrativas de José Donoso. Si bien la profanación y el carnaval pueden ser vinculados en la medida que ambos alteran un orden oficial y establecido, considero que la crítica existente que ha insistido en el lenguaje carnavalesco de José Donoso no ha resuelto ciertas contradicciones teóricas con las cuales sorpresivamente se han tropezado. Por ejemplo, Ricardo Gutiérrez, en “Casa de campo: la carnavalización del discurso paródico”, atribuye a la novela en estudio un “modo alegórico” que, para compatibilizarlo teóricamente con el discurso del carnaval, lo relativizará, aludiendo que la novela, a diferencia de una alegoría, carece de pretexto. Por último, afirmará que el código carnavalesco de la novela no guarda relación con aquel carnaval “primordial” para Bajtín (la fiesta callejera del pueblo) sino con “un carnaval degradado y puramente formal que caracteriza la literatura carnavalesca después de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el pueblo deja de estar directamente involucrado en las celebraciones carnavalescas que se hacen así menos complejas y más decorativas, trasladándose desde la plaza pública a las cámaras privadas (por ejemplo, las mascaradas)” (Gutiérrez, “*Casa de campo: la carnavalización del discurso alegórico* 207)

Por su lado, Mario Lillo, en “El carnaval como elemento sustentador del orden en Casa de campo de José Donoso”, en el intento de continuar adentrándose a la obra de Donoso desde la noción del lenguaje carnavalesco, afirmará con mayor acierto que el juego de La Marquesa Salió A Las Cinco puede concebirse más bien como una fiesta oficial que un carnaval, ya que es representado y no vivido. Así, el juego de La Marquesa... deviene medio y estrategia para mantener el orden de los adultos: “... es pertinente aseverar que La Marquesa... es un caso de anticarnaval y se acerca, en consecuencia, más bien a la fiesta oficial. Partiendo del mero hecho de que este juego es “representado” y no “vivido” por la totalidad de la comunidad familiar o aun de los primos, es lícito llegar a tal conclusión: no estamos ante la presencia de un Carnaval, como se lo entendía tradicionalmente, sino frente a una actividad lúdica, es cierto, pero fundamentalmente conservadora, no transgresora de la norma instituida” (Lillo 9) Según el estudioso, se trata más bien de un carnaval degradado. Myrna Solotorevsky sigue igual camino que los críticos ya mencionado.

En suma, este grupo crítico que ha estudiado, según Marina Guntsche, los contenidos carnavalescos de *Casa de campo*, termina refutando su propia hipótesis, hecho de interés, metodológicamente hablando, cuando se nos proponen otras alternativas conceptuales tales como el carnaval degradado o fiesta oficial, instancias diametralmente diferentes, según Bajtín, al carnaval que se lleva a cabo a través de un lenguaje grotesco.

Para dar fin al debate en torno a la pertinencia de leer o no la obra de Donoso desde la noción bajtiniana en cuestión, una reflexión de Leonidas Morales me parece iluminadora y conclusiva. El ensayista, en su texto “La mirada del testigo”, ha reflexionado sobre las similitudes y diferencias existentes entre la máscara carnavalesca según la

⁸⁶ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcart y César Conroy. España: Alianza, 1990.

visión de Bajtín y la máscara donosiana. Al respecto, los ámbitos en común de tales elementos han sido cuestionados:

Sin embargo, no me parecen coincidencias que puedan comprenderse en términos de condicionante y condicionado, o de supuestos. Son más bien coincidencias parabólicas. Porque ambas (las dos máscaras en cuestión) responden a tradiciones culturales muy distintas, y representan además inserciones en el tiempo igualmente diversas. En el carnaval, la máscara está asociada, se ha visto, a una interrupción en la continuidad del tiempo cotidiano y su estructura jerarquizada, para disolverlo devolviendo al sujeto al humus de su libertad originaria, siguiendo, estas interrupciones, periodizaciones y modos de actualización de carácter ritual que forman parte de una tradición de rituales arcaicos de renovación de la vida. En cambio, en Donoso, la máscara no es parte ni función de ningún ritual, ni supone un corte en la continuidad del tiempo cotidiano. Se trata más bien de otra manera de concebir la continuidad del tiempo cotidiano y, al final, de otra visión del sujeto como figura de ese tiempo. Por otra parte, si la máscara y el carnaval, en Bajtín, se inscriben, como rituales, en tradiciones arcaicas de renovación de la vida, que vuelven sobre sí mismas, en Donoso la máscara por el contrario pone en el horizonte de su sentido, para empezar, la historia del pensamiento moderno en torno al sujeto, y, de una manera específica, el cambio fundamental que, en este terreno, se opera en el siglo XIX con la obra de Nietzsche, cuyas consecuencias son de alguna manera asumidas por la literatura y el arte contemporáneo, o sea, por el proceso que desencadenan las vanguardias, del cual Donoso es un protagonista en su fase tardía de desarrollo, de cierre (Morales, “La mirada del testigo” 80, 81)

- Los juegos profanadores

Giorgio Agamben define lo profano en oposición a lo consagrado, es decir, a lo que es sagrado según la definición del jurista romano Trebacio: “Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario, restituir al libre uso de los hombres” (“Elogio de la profanación” 95) En este sentido, profanar y usar están vinculados, planteándose además la posibilidad de trasladar el objeto de la esfera sagrada a la profana y viceversa. El movimiento cuya dirección va de lo terrenal a lo sagrado está motivado por el sacrificio⁸⁷, mientras que el pasaje de lo sagrado a lo profano se da en el juego: “La mayor parte de los juegos que conocemos deriva de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas adivinatorias que en otros tiempos pertenecieron a la esfera religiosa en sentido lato. La ronda era, en su origen, un rito matrimonial; los juegos de pelota reproducen la lucha de los dioses por la posesión del sol; los juegos de azar derivan de prácticas oraculares...” (98)

Continuando con las reflexiones ensayísticas de G. Agamben, resulta tal vez pertinente destacar el rol desestabilizador del juego. En efecto, éste no es tan sólo la inversión de lo sagrado, sino también la separación de aquellos elementos que

⁸⁷ Sin embargo, para Agamben, el sacrificio tiene cierta ambigüedad en la medida que toda cosa consagrada cuenta con un residuo de profanidad y toda cosa profanada presenta a su vez un residuo de sacralidad.

componen lo sagrado. Así, si lo sagrado es el resultado de “la conjunción del mito que cuenta la historia y del rito que la reproduce y pone en escena” (98), el juego, por el contrario, es la ruptura de la unidad de mito y rito, ya que conservará en tanto *ludus* solamente el ritual y en tanto *jocus*, exclusivamente el mito.

Para terminar nuestras menciones a las definiciones de Agamben, es necesario referirnos a tres precisiones aludidas por el autor para emprender luego una reflexión en torno a la novela de José Donoso. En primer lugar, el juego profanador no interactúa exclusivamente con la esfera religiosa para llevar a cabo su inversión. En efecto, el juego puede transformar el uso y la identidad de actividades y objetos provenientes de otras esferas “serias” tales como la guerra, la economía, la simbología oficial, etc. En segundo lugar, la profanación del juego es un acto con implicancias políticas, ya que implica “una neutraliza de aquello que profana” (101), despojándolo de su aura y restituyendo su uso. En este sentido, los poderes de lo sagrado y de la actividad consagrante se ven alterados. En tercer y último lugar, Agamben señala que la modernidad ha olvidado el juego de la profanación. Se nos habla incluso de una “fiesta perdida” (100)

Nuestra mirada a la novela *Casa de campo* desde la reflexión de Agamben comenzará con este último punto expuesto. Si la modernidad ha perdido su fiesta del juego, Donoso se vislumbra entonces como un creador que mantiene ciertas tensiones con la propia modernidad en la cual participa, ya que su novela en cuestión abre, en parte, las puertas a los ámbitos de la profanación y del juego. En este sentido y retomando la información expuesta en la introducción de la tesis, parece posible y tal vez no arriesgado sostener el carácter moderno de José Donoso en la medida que su obra plantea una crisis de modernidad⁸⁸. El juego paródico y el juego de la profanación que veremos a continuación cuestionan en el ámbito de la literatura, por ejemplo, al sujeto iluminado por un narrador omnisciente, un “vocero implicado”, como diría L. Morales, en “el orden de la unidad del sujeto” (“Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea” 30) En este sentido, la enunciación del narrador donosiano descrea de la ideología, de un metarrelato (en términos de Lyotard) que nos habla del paradigma de la racionalidad, amparador y sustentador de un sujeto centrado.

En segundo lugar, la implicancia política del juego advertida por Agamben recalca indirectamente las estrechas relaciones entre estética y política enraizadas en *Casa de campo*. Con ello, no quiero limitar el carácter político de la obra al hecho de ser una alegoría sobre los acontecimientos desgarradores de la historia chilena, sino más bien advertir cómo el sujeto construido por un discurso lúdico acusa procedimientos políticos.

¿Qué es aquello que se profana a través del juego? El capítulo tres de la primera parte de la novela, “Las lanzas”, narra justamente como uno de los primos, Mauro, en compañía de sus hermanos, socavan las lanzas de sus cimientos, desarmando así la reja solemne que separa el parque de la casa de los Ventura con la llanura salvaje y extensa.

⁸⁸ Al hablar de una crisis de modernidad, podría ser conveniente definir a ésta última desde lo que se ha llamado la posmodernidad. Para ello, una posibilidad está dada en el texto de François Lyotard, *La condición posmoderna*, (Madrid: Cátedra, 1984) cuyo argumento central consiste en que la condición posmoderna está basada en la incredulidad con respecto a los meta-relatos que sostuvo la modernidad, entendiéndose éstos últimos como narraciones legitimadoras de proyectos emancipatorios que tomaban su propia forma de acuerdo a los distintos periodos históricos.

Podemos sostener, a modo de hipótesis, que las lanzas en calidad de reja señorial han sido destituidas de su antiguo uso vinculado con la actividad bélica de los nativos antes de la llegada del antepasado Ventura. Sin embargo, la actividad infantil en torno a las lanzas conlleva un doble acto de profanación: invierte, desde luego, el uso que los Venturo les han dado a estos objetos de punta aúrica, pero también altera el antiguo uso nativo. Si bien las lanzas sueltas indican, según Wenceslao, una alianza entre nativos y primos en contra del poder de los adultos, la lanza arrebatada por Mauro de sus cimientos será resignificada como símbolo erótico, manifestándose así el amor del niño por su prima Melania. De hecho, su lanza preferida recibe el nombre de la prima mayor: “En la capital, Mauro comenzó a visitar con frecuencia la casa de tía Adelaida para estar junto a Melania-prima, sin saber si lo hacía para revivir a Melania-lanza o si, al contrario, yacía junto a Melania-lanza para entablar una relación que rebasara su relación oficial con Melania-prima” (Donoso, *Casa de campo* 117) A la luz del término profanación, no parece casual la palabra “oficial” presente en la cita. En efecto, el juego de la lanza que se ha extraído de su uso y contexto aparentemente inamovible permite alterar la relación “oficial” entre primos.

En efecto, la novela narra otras relaciones entre niños y niñas consanguíneos que rompen en cierta medida el tabú del incesto, provocación no mencionada por la crítica. Así vemos, por ejemplo, los contactos homosexuales entre Juvenal, Higinio y Justiniano. También nos encontramos con el caso dado por Casilda, Colomba y Fabio. El *affair* entre éste último y la bella Colomba se verá interrumpido, puesto que a la muchacha le ha llegado “el flujo mensual de la sangre” (192), provocando el rechazo de Fabio. Ante tal situación, Casilda se hace pasar por su hermana gemela para compartir una noche con el primo. Por otro lado, para que el engaño de identidad sea tal, Casilda se auto desvirga, accediendo al mismo estado de su hermana. No obstante, la muchacha inicialmente impostora traicionará a Colomba, develando su propia identidad ante Fabio:

Pero inmediatamente después de hacer el amor con Fabio, Casilda se alzó del lecho y encendió la luz para revelar orgullosamente su identidad. Ella era Casilda, no Colomba. No quería engañar a nadie sobre este punto porque hacerlo hubiera sido declararse inferior a Colomba. Lo que se proponía era sólo demostrarle a Fabio cuánto más satisfactorio es un cuerpo que incita a toda clase de indagaciones, que un cuerpo solamente perfecto.. Y para probarse a él, y así misma en forma concluyente, hizo que su primo se acercara, desde el rincón donde se hallaba relegado, un vasto espejo de marco de oro, y a plena luz, entre el polvo y las telarañas y las goteras secas que velaban su faz, Casilda y Fabio, al unirse de nuevo, vieron duplicada la mentira de la belleza ausente y la realidad victoriosa del placer buscado con sabiduría (198)

Durante la ausencia de los padres, la relación de Casilda y Fabio dará lugar a un hijo que más tarde Hermógenes arrojará al fondo de una noria. Se trata pues de un silenciamiento. Se silencia la presencia de la guagua, la relación erótica entre los primos, el juego peligroso para la continuidad del orden, así como Silvestre y Berenice niegan a su hijo Mauro el regalo que él exigía dado su comportamiento “ejemplar”: una de las lanzas de la reja del parque.

La crítica no ha dejado pasar por alto la importancia del juego La Marquesa Salió A Las Cinco. Se trata, de hecho, de uno de los juegos más importantes narrados a lo largo

de la obra, ya que estará presente la mayor parte del tiempo de la historia y en él participa todo el grupo conformado por los primos. Desde el punto de vista del tiempo, este juego también es crucial, ya que esa es la acción que se relata cuando irrumpe el acontecimiento que alterará el orden de manera definitiva: la aparición del tío Adriano tras haber sido liberado de su prisión en un rincón de las alturas de la casa. En el día central para el tiempo de la historia, La Marquesa Salió A Las Cinco es el marco de acción, el verdadero escenario desde el cual irán ocurriendo todos los demás acontecimientos que la superan. En efecto, comienza a jugarse en el capítulo tres, "Las lanzas", de la primera parte de la novela y, más tarde, el narrador continúa dando cuenta de esa misma ocasión del juego en el capítulo siete, también de la primera parte, titulado "El tío".

La Marquesa Salió A Las Cinco no es sólo un recurso relevante para la trama de la obra. Su presencia, por cierto, determina la forma estética del texto e intensifica la proliferación de los significados de la ficción.⁸⁹ En efecto, se trata de un juego "que condensa el carácter ficticio, convencional que toda novela se esfuerza por poner de manifiesto, creándose así la imagen especular del escenario en el escenario" (Solotorewsky 21)

Al parecer, hay una convención por parte de la crítica en sostener el carácter reaccionario de este juego, postura de la que yo disiento. Por ejemplo, Myrna Solotorewsky y Mario Lillo coinciden en describir este juego como una actividad que perpetúa el poder de los adultos. Según la autora, es "una pura enajenación que impide el enfrentamiento de los niños con los adultos y anula toda suerte de dudas; se trata, pues, de una actividad lúdica al servicio de la represión" (22) El profesor Mario Lillo, por su parte, analiza este juego desde una perspectiva similar, ya que nos habla del "carácter evasivo y alienante del juego representado" (10) De este modo, La Marquesa Salió A Las Cinco es "el juego de la alienación" (10) El autor del artículo, a la vez, comentará extensamente los alcances del término *alienación*. Gracias a estos aportes críticos, se torna evidente el hecho de que la representación lúdica contiene desde luego contradicciones que la convierten en juego ambiguo. En efecto, los primos mayores llaman a jugar a la Marquesa... para impedir un desbande ante la ausencia de los padres. Posteriormente, con la presencia armada de la servidumbre en la casa, los primos reaccionarios continuarán el juego al interior del *Piano Nobile*. De este modo, el carácter subversivo del juego yace oculto tras "un tupido velo", ya que la representación será vinculada con ciertas etiquetas "conservadoras" advertidas ya por la crítica citada. En otras palabras, el desacato paródico del juego se disimula engañosa y estratégicamente a través de artilugios disfrazados al gusto de los adultos. El juego, justamente por ser tal, no pretende enfrentarse dramáticamente a la ideología imperante, sino más bien se rebela ante ella disimuladamente, utilizando armas invisibles en la medida que se disparan desde los lados ocultos. Se trata pues, en cierto sentido, de tretas del débil, utilizando así las palabras con las cuales Josefina Ludmer nombra acertadamente las estrategias defensivas de sor Juana Inés de la Cruz ante las recriminaciones obispaes⁹⁰. En este sentido, la acción de los niños que por lo general es lúdica se opone a la heroica participación del Tío Adriano y los niños que lo acompañan más comprometidamente:

⁸⁹ Myrna Solotorewsky ha configurado un paralelo entre el narrador-autor de *Casa de campo* y Juvenal, como aquel primo que lidera la creación y puesta en escena del juego marquesal.

Este cogollo de propietarios de la fábula administraba la fantasía, organizando sucesivos episodios de La Marquesa salió A Las Cinco para tejer un sector de la vida de Marulanda que interponían entre sí y las leyes paternas, sin tener, de este modo, que verlas como autoritarias ni rebelarse. Proporcionaban con esto, no sólo a los protagonistas sino también a los que intervenían como comparsa, una huida hacia otro nivel para aguardar allí, en almácigo y sin tener que enjuiciar los dogmas, el momento en que ellos también fueran “grandes” y ascendiendo a esa clase superior dejar de ser vulnerables a las dudas que por su naturaleza de niños los asediaban, para transformarse ellos también en manipuladores creadores de dogmas” (Donoso, Casa de campo 102)

La subversión del juego se manifiesta sólo subrepticamente. Pienso entonces que las conclusiones de una parte de la crítica ya citada se contradicen con respecto a afirmaciones que ellas mismas han enunciado. En este sentido, el carácter paródico y profanador de este juego “infantil” es ineludible. Para empezar, ya el título del juego indica un gesto paródico. Sabemos, en efecto, que La Marquesa Salió A Las Cinco es una oración escrita por Valery y citada por A. Breton en el *Primer Manifiesto* para proclamar un distanciamiento estético con respecto a la tradición del realismo novelesco:

M. Paul Valery propuso recientemente la formación de una antología en la que se reuniera el mayor número posible de novelas primerizas cuya insensatez esperaba alcanzase altas cimas. En esta antología también figurarían obras de los autores más famosos. Esta es una idea que honra a Paul Valery, quien no hace mucho me aseguraba, en ocasión de hablarme del género novelístico, que siempre se negaría a escribir la siguiente frase: la marquesa salió a las cinco. Pero, ¿ha cumplido la palabra dada? (qtd. en Solotorevsky 21)

La oración de Valery es, en efecto, una parodia: la imitación de un modo de narrar, en la cual se ridiculiza el modelo original para distanciarse críticamente de éste. Me pregunto entonces si los niños de la casa de campo no continúan dicha parodia. De este modo, la cita intertextual de José Donoso no sería más que la continuación de la parodia de Valery en manos del narrador-autor y, posteriormente, puesta en boca de sus personajes-marionetas.

¿A quién o quiénes se imita en este juego paródico? Si nos atenemos al origen de la denominación del juego, los niños, secuaces del narrador, estarían también parodiando las formas narrativas del realismo decimonónico. Sin embargo, la parodia es doble, ya que el juego también imita a los mismos adultos, quienes, de hecho, prefieren “el sano realismo”. (En efecto, tal como lo vimos en el capítulo anterior, los adultos aparecen como figuras cooperativas del arte “realista” que los representa y confirma) Según Myrna Solotorevsky, “el lenguaje que se emplea en este juego es en alto grado preciosista y retórico, alcanzando una categoría paródica respecto del discurso de los adultos –especialmente el de Celeste- y emparentándose, en este sentido, con el propio lenguaje que muchas veces emplea el narrador-autor” (23) Dado lo anterior, el lenguaje de los niños al interior del juego imita paródicamente el lenguaje igualmente “preciosista y retórico” de los padres. Curiosamente, la estudiosa no advierte su propia contradicción.

⁹⁰ Ver Josefina Ludmer, “Las tretas del débil.” La sartén por el mango. Eliana Ortega y Patricia González, comp.. Río Piedra: Huracán, 1984.

Por un lado, afirma el carácter evasivo del juego; por otro, insiste en su lenguaje paródico. ¿Es posible sostener, al interior del juego, una compatibilidad entre represión enajenante y parodia crítica propensa a invertir los modelos imperantes? En este sentido, insisto en el error de concebir el juego La Marquesa Salió A Las Cinco como “el juego de la alienación”. Al respecto, Augusto Sarrochi, en oposición a Lillo y Solotorewsky, recalca la actitud contestataria del juego que, en sus contradicciones mencionadas, ya había afirmado Myrna Solotorewsky con similares palabras a las de A. Sarrochi:

La inverosimilitud del lenguaje de los niños se acentúa en el juego de “La Marquesa salió a las cinco”, en que los niños crean un ambiente de ficción para burlar las normas impuestas por los adultos, y en ausencia de éstos, el miedo que les producen las situaciones que se ocasionan en la casa. “La Marquesa salió a las cinco” es una actividad lúdica al servicio de la huída de la realidad opresora, es “una huída hacia otro Nivel” (p. 95) y su lenguaje es en alto grado preciosista y retórico alcanzando una categoría paródica respecto del discurso de los adultos, especialmente el de Celeste. En este sentido el lenguaje se emparenta con el propio lenguaje que emplea el autor-narrador (Sarrochi 223)

La evasión de la realidad por parte del juego no motiva la represión de los adultos Ventura sobre los niños. Por el contrario, tal escape se traduce en una obviar y anular la realidad impuesta por los adultos. La imaginación por medio de la cual se construye mundos ficticios es el arma con la que se enfrenta el mundo de lo “real”, es decir, el mundo de los adultos que, a su vez, es también otra invención más, pero legitimada como lo verdadero. Por otro lado, la “fidelidad” de los primos mayores a los padres no anula la parodia en el juego. Recordemos, en efecto, que gracias al llamado paradójicamente obligatorio de Melania y Juvenal a participar en la puesta en escena con el fin de perpetuar el orden tras la partida de los padres, se produce una alteración de la rutinaria disciplina. Así, los niños intrusean los roperos de los padres, accediendo a trapos y prendas hasta el momento vedadas para los menores y permitiendo el uso de la máscara y el disfraz para dar con una galería de identidades disímiles y contradictorias. A su vez, es el mismo Juvenal, el supuesto primo reaccionario, quien exhorta al uso lúdico de los atuendos de los padres, violando sus roperos y transformando la prenda de vestir en un juguete:

Aquí el novelista debe detenerse para explicar a sus lectores que, instados por Juvenal y entusiasmándose unos con otros, comenzó el irreparable desenfreno de los niños a quines sus padres habían dejado solos en la casa de campo. En el día que estoy hablando, los hijos de los Ventura necesitaron romper los moldes establecidos para exorcizar el miedo, saltar fronteras y derribar reglas para buscar el alivio en el libertinaje de la imaginación. Fue a raíz de muchos de los acontecimientos ocurridos durante este episodio final de La Marquesa Salió A Las Cinco que los niños Ventura se vieron envueltos en hechos de tal espanto que cambiaron la vida de todos ellos y de Marulanda: mi mano tiembla al comenzar a describir los horrores de esta última versión de la mascarada” (Donoso, Casa de campo 244)

Esta puesta en escena de La Marquesa salió A Las Cinco no sólo conlleva el lenguaje que parodia el discurso de los adultos, sino también lleva a cabo actos de profanación. Me refiero a los vestidos de los adultos guardados celosamente en sus roperos. Estas prendas de vestir serán trasladadas a un nuevo ámbito, el del juego, donde se les dará otro

uso en esta mascarada. El vestido, una de las tantas señales con la cual los Ventura fundan su elegancia y poder ⁹¹, se convertirá en un disfraz:

... impulsaron a los niños descontrolados a tomar posesión de lo que sabían no era de ellos, y en vez de conformarse con los disfraces habituales rompieron las puertas de los armarios paternos para vestir sus galas. Soberbias chupas de paño de seda y calzas de gamuza de un tinte levemente violáceo, el perfume de sándalo de gavetas llenas de bufandas de velo recamado y gasa, un revuelo de hopalandas verde-mar y azul y transparentes bajo saboyanas de segrí, macfarlanes y guardainfantes, sayas de gro y zarzahán, chalecos de raso brochado, chambergos, melones, cofias para novicias o nodrizas, ojos artificialmente enamorados para el dolor, abillantados por la belladona para la pasión, largas colas de terciopelo de Génova color albicocca para subir la escalinata de la Ópera donde el amante oculto en la galería puede asesinar de un disparo, los tricornos emplumados de tía Eulalia, capuchas para deslizarse misteriosamente junto a un muro llevando un mensaje, birretes y pañolones, mostachos y favoritas pintadas con corcho quemado, vinagre ingerido para producir la palidez de alguna aristocrática dolencia, salmuera bebida para producir fiebre, batas de dolorida viuda, las de la tía Adelaida, adornadas con branderburgos y soutache, el lujo de las joyas que señala el rango, cada uno empeñado en que el suyo sea superior al del otro, nadie quiere encarnar personajes plebeyos si no son también perversos o hermosos, yo no quiero ser cochero pese a las escarapelas ... (244, 245)

Esta cita puede ser descrita como una enumeración de trapos y artículo de vestir. Sin embargo, algunos de los objetos enumerados son nombrados junto con sus posibles y nuevos usos escénicos. De este modo, se va adelantando la profanación de las propiedades de los adultos que se consumará en la misma puesta en escena.

La abundancia de disfraces llevará a que el juego alcance un clímax tal que todo vestigio de la antigua realidad opresora desaparece: “Ya casi no se distinguían los rostros desfigurados por el maquillaje y las sombras. Nadie sabía quién era quién. Dentro de poco sería necesario palpar para reconocerse” (248) Tal saturación lúdica coincide intencionadamente con dos hechos de alta tensión dramática situados en el ámbito de la ficción infantil y en el ámbito de la “realidad” dada por el narrador-autor respectivamente: el desquicio de la Amada Inmortal, uno de los personajes de La Marquesa salió A Las Cinco, quien es enviada al manicomio y, por otro lado, el avance de las gramíneas-lanzas según las fantasías auto-reconocidas de Juvenal:

Que las gramíneas avanzaran, se aseguró Juvenal, era sólo una fantasía por medio de la cual su imaginación intentaba incorporar a toda la llanura, hasta las montañas azules que teñían el horizonte, y el universo entero, a La Marquesa Salió A Las Cinco. ¿O era una alucinación? Ojalá. El hecho de que él estuviera alucinando quizás resultara saludable para dotar al juego del frenesí que crearía el encierro en el recinto de la fábula, incontrovertible por ser absolutamente falsa (246)

⁹¹ Recordemos que las mujeres Ventura criticarán el modo de vestirse de las extranjeras, considerándolas vulgares. Al respecto, ver Augusto Sarrochi, “Casa de campo”, una alegoría escrita al modo de la novela decimonónica.” El simbolismo en la obra de José Donoso. Chile: Editorial La Noria, 1992.

Por último, el carácter paródico y profano de La Marquesa Salió A Las Cinco se confirma en oposición al silencio, recurso con el cual los Ventura han asentado y legitimado su superioridad. La ya mentada expresión “correr un tupido velo” equivale al hecho de no hablar sobre un asunto desagradable o inconveniente a los ojos de la familia. La práctica del silenciamiento es, en efecto, aquello que acondiciona la escena para que siempre les sea favorable. De este modo, la violencia no sólo se ejecuta en el uso de las armas, sino también a través de la negación, del arrebatarse el nombre, del silencio ejercido e impuesto al otro, de la prohibición de la duda, en otras palabras, de la anulación de todo lenguaje capaz de construir subjetividades críticas: “El primer mandamiento era que jamás nadie debía enfrentarse con nada, que la vida era pura ilusión y ritual y símbolo, lo que excluía indagaciones y respuestas aun entre primos, se podía hacer todo, sentirlo todo, aceptarlo todo siempre que no se nombrara...” (193) Se trata pues de un control a través del lenguaje. Así, la autoridad emite una palabra negadora: “Sabía, como buen Ventura, que toda autoridad emana de la negación, que sólo quien posee referencias inaccesibles para el otro es superior” (144) De lo anterior, se desprende también que aquel que posee un conocimiento vedado para el otro cuenta con el poder. De ahí la importancia del secreto, recurso que justamente el juego La Marquesa Salió A Las Cinco manipulará. En efecto, este juego viola el silencio ritual propio de los adultos Ventura, silencio con el cual educan a sus hijos para que el día de mañana continúen la tradición del dominio:

No eran, sin embargo, sólo los requerimientos económicos lo que impulsaba a los Ventura a emprender año tras año el agotador viaje a sus tierras. Los animaba una motivación más alta: el deseo de que sus hijos crecieran con la certeza de que la familia es la base de todo bien, en lo moral, en lo político, en las instituciones. Así, durante los tres meses de encierro en el parque rodeado de lanzas, en las habitaciones fragantes de maderas nobles, en la infinita proliferación de salones, en el laberinto de bodegas, que nadie había explorado, se consolidaría entre los primos una homogeneidad que los ataría con los vínculos del amor y del odio secretos, de la culpa y el gozo y el rencor compartidos. Y al crecer se irían cicatrizando estas heridas, uniendo a los primos con el silencio de los que todos lo saben de todos los demás, y por lo tanto es innecesaria otra forma de comunicación que la de repetir los dogmas. Leyes incontestadas surgirían de este entierro de los secretos de la niñez, de la memoria unitaria de generaciones cómplices que participan en los ritos anuales (64, 65)

Sugerentemente, el narrador expone los riesgos a los cuales los personajes se exponen en el caso hipotético de violar el silencio ritual como código de comunicación oficial de la familia:

Una vez violados estos ritos, nada podría contener la diáspora. Entonces, los secretos enterrados con máscaras infantiles en la tácita confabulación del olvido aparecerían en la superficie luciendo aterrorizantes facciones adultas, tomando la forma de monstruosidades o vergüenzas para aquellos que no estuvieran enterados de que el silencio puede tomar el signo de la elocuencia para los enterados del léxico tribal (65)

Dado lo anterior, podemos afirmar que la ruptura del silencio genera la aparición de monstruos; la máscara del niño silenciado, enterrado, se convierte en otra máscara, esta vez de carácter monstruoso, cuando los secretos son develados, cuando no se hace un

uso reaccionario de aquel “tupido velo”, cuando se abandona la “elocuencia” silenciosa de los adultos. En suma, el monstruo aparece cuando el orden es cuestionado y alterado, surgiendo así el sujeto que el imaginario donosiano nos propone: el sujeto enmascarado, el sujeto que lo es sólo en la medida que se disfraza a través del lenguaje, el sujeto que se inventa y reinventa porque carece de un principio esencial que lo defina y lo haga existir. En este sentido, un sujeto de múltiples identidades que jamás se dirigen a un referente o centro, porque éste no existe. Tal vez es sólo eso lo que se descubre cuando corremos, en un sentido contrario a como lo hacen los Ventura adultos, aquel tupido velo; descubrimos un vacío hasta el momento disimulado con los efectos del silencio.

¿Cuál es la relación del silencio y el juego de La Marquesa...? Sostengo que, pese a ciertos visos conservadores del juego, la lúdica puesta en escena de los niños rompe el silencio en el cual han sido educados, verano tras verano, en la casa de campo. Ahora bien, la pregunta pertinente a este problema es la siguiente. ¿Cómo el juego rompe los silenciosos secretos? En términos generales, la ruptura se da en el hecho que los niños se convierten en múltiples personajes afines a sus deseos hasta el momento acallados. Así, Juvenal se transforma en la pérfida marquesa, madre de la amada inmortal, acentuando así la homosexualidad del muchacho. Mauro, en cambio, se transforma en el Joven Conde, amante oficial de la Amada, logrando así acercarse a su prima, a quien quiere, según Celeste, con pureza:

-Me amas y te amo sólo cuando jugamos a La Marquesa Salió A Las Cinco – repuso Mauro-. Somos incapaces de sentir nada cuando no acatamos las reglas de algún juego. –Es la única manera de amar –suspiró Melania-. ¿Cómo se puede amar sin convenciones? (103, 104)

Con respecto a los sentimientos de Mauro, cabe destacar que el juego de la Marquesa adquiere una tonalidad diferente a la habitual durante el día de paseo de los padres. Tal particularidad no se debe tan sólo a los histéricos esfuerzos de Juvenal por sostener la actuación para así desviar la atención de los primos de un desbande inminente. En efecto, en aquel día, el juego permite una mayor transgresión de las convenciones de la “realidad”, ampliando las posibilidades de acción. Así, el juego va alterando la realidad, destacándose, por lo tanto, los vínculos entre ambos ámbitos: “Hoy, se preguntaba Mauro estrechando teatralmente a Melania, en este día en que todo está cambiado, ¿despertaría por fin dentro de Melania-prima la carnalidad trascendente de Melania-lanza para yacer con ella en la hierba junto a la acequia, detrás de los mirtos recortados en forma de almenas?” (240)

En suma, el juego de la Marquesa amplía las posibilidades del sujeto que se despliega en múltiples identidades contradictorias, perdiendo así el rostro original que el silencio fija y ancla. En este sentido, el juego que rompe el silencio con nuevos lenguajes ficticios construye sujetos monstruosos, porque el modelo original de subjetividad se deforma, dejando al descubierto su naturaleza enmascarada. Ficción dentro de la ficción, el juego marquesal puede ser interpretado como la máscara que se superpone a la máscara, el artificio que des-realiza el ámbito externo al juego, poniéndolo en evidencia. Por ejemplo, Juvenal, el gran artífice, convierte en parte del juego la alteración de los niños en la terraza del sur ante el siniestro mensaje de Arabela, quien anuncia la próxima entrada de recluido tío Adriano:

En medio de la borrasca de primos congregados en la terraza del sur, intentaba (Juvenal) controlarlos proclamando el apasionante interés del episodio de La Marquesa salió A Las Cinco que se desarrollaba en el balcón, especialmente este sorpresivo estallido de violencia que debía agrandar a los espectadores. Todo lo que sucedía, aseguraba, todo lo que sucediera, cuanto decía Mauro, cuanto decía él mismo y la desazón misma que reinaba entre ellos, era parte de esa otra realidad que debían hacer más real que todo lo demás, sí, sí, que nadie creyera lo contrario, todo provocado por la envidiosa hermanastra que con el propósito de impedir la boda salió del convento que albergaba su duro corazón, quién quiere ser la hermanastra, tú Colomba, tú Cordelia... (242, 243)

No se trata de que la “realidad” pueda ser transformada en la ficción que rodea la figura de una marquesa inventada, sino de que la realidad, al ser una invención, puede incluirse en la representación de los primos para ser interpretada bajo ese código lúdico: “los pequeños no vieron inconveniente para trocar automáticamente sus gemidos verdaderos por gemidos marquesales” (158) Esté o no Juvenal al servicio de los adultos y en contra del liderazgo del tío Adriano, quiera o no evadir a sus primos de los acontecimientos narrados, su invención lúdica desestabiliza el estatuto ontológico de aquello externo al mundo de los personajes marquesales y en ese gesto podemos apreciar un juego que no se sitúa, tal como lo afirma la crítica, al servicio de la represión. El juego de La Marquesa salió A Las Cinco es entonces “esa máscara que encubría la mascarada” (158)

Una última reflexión en torno a La Marquesa Salió A Las cinco. Hemos dicho ya, a la luz de G. Agamben, que el acto sagrado es la conjunción del mito que cuenta una historia y del rito que reproduce, pone en escena o representa dicha historia. El juego, en tanto profanación, sólo conserva una de las dos partes de dicha conjunción sagrada. En otras palabras, conserva el mito o el rito, pero nunca ambas cosas juntas. Interesante resulta traducir dichas operaciones a términos literarios a la luz de Platón, los que, a su vez, han sido recogidos analíticamente por Genette⁹². De este modo, la conjunción sagrada contendría diégesis y mimesis, en la media que se relata y se pone en escena. Creo que el juego La Marquesa Salió A Las Cinco puede leerse desde esta perspectiva como juego de profanación, en la medida que sólo es representación, disposición ritual de actos sobre el escenario de la terraza del sur. La fábula, composición y estructuración de los hechos según *La Poética* de Aristóteles, brilla, en cambio, por su ausencia. De hecho, el juego no está supeditado a una trama o fábula que lo guíe y planifique. Según el mismo Juvenal, cada personaje puede cambiar la historia según la eficacia del disfraz o de la actuación. De este modo, la historia se va haciendo durante el transcurso de las múltiples ocasiones lúdicas, modificándose, improvisándose, contradiciéndose. En otras palabras, no hay una historia previa a la representación:

... todo depende de la eficacia de tu disfraz, de lo convincente de tu actuación, de tu capacidad para reinventar la historia, tú eres responsable de tu propia importancia o tu falta de importancia, tuviste oportunidad para cambiar el rumbo de esta historia pero no imaginación para hacerlo, ni para dotar a tu personaje de vigor, sí, sí, podías haber trasladado la historia entera a los trópicos si hubieras

⁹² Genette, en “El modo” planteará el problema de la distancia y perspectiva narrativas a partir de las nociones de mimesis y diégesis expuestas por Platón en el Libro III de La República. Ver Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989.

logrado convencernos que así tiene que ser, y en ese caso todos nos hubiéramos transformado en belles créoles y plantadores de café o azúcar tendidos en hamacas mientras las mulatas nos abanicarían con frondas que quencias” (245, 246)

- Juegos conservadores

El juego también tiene normas que deben ser respetadas. Desde esta particularidad, la novela expone actividades ligadas al ocio que respetan los límites. En oposición al juego desatado, el juego conservador se gesta como lenguaje de un sujeto que permanece o intenta permanecer definido por una identidad fija y única anclada en discurso oficiales y legitimadores.

Al respecto, pertinente me parece rescatar algunas reflexiones de Georges Bataille en torno al juego. Para dicho autor, el juego se contrapone al trabajo y es manifestación de poder: “Hay que explicar el debate fundamental entre el juego y el trabajo. La risa es la manifestación del juego, es decir, de la soberanía; es decir, de la violencia” (“Notas para la felicidad” 35) En *Casa de campo*, es una constante que los Ventura dedican su tiempo al ocio (a excepción de Hermógenes, quien lleva la contabilidad de los fardos de oro, y de Adelaida, quien administra la casa), mientras los nativos extraen el mineral de las minas: “El juego, en el transcurso de la historia, es dirigido por los amos. El juego es el privilegio de los amos: ser esclavo es no tener la dicha de jugar” (Bataille, “El juego” 61) A su vez, esta determinación del juego elitista acusa ciertos modos de pensar el sujeto y la manera de hacerlo es colocándolo en un sitio tal que se relaciona con la muerte. De esta manera, para Bataille, el amo, es decir, quien posee el privilegio del juego, “mira la muerte con indiferencia” (61) El esclavo, despojado del juego, en cambio, teme a la muerte y es ese miedo el que lo impulsa irrevocablemente al trabajo: “El temor a la muerte obliga al esclavo a trabajar. Tomar en serio a la muerte inclina a la servidumbre” (61) Aunque Bataille no especifica distintos modos de juego (así como yo lo he establecido), me parece que el sujeto asiduo al juego conservador cobra una identidad tan sólidamente fundada en una esencia (por muy ilusoria que ésta sea) que olvida la amenaza de la muerte. En cambio, el despojado, que en *Casa de campo* vinculamos con la figura del nativo, representa una subjetividad que se esfuma, que se evapora, que huye asustadamente de un lado para otro, adoptando en esta fuga una serie de diversas y a veces simultáneas identidades. El Mudito en *El obsceno pájaro de la noche* confirmaría esta imagen fugitiva del sujeto. La muerte y sus consecuentes terrores darían lugar al sujeto apelado por la voz de José Donoso que le es próxima. Por otro lado, el juego profanador podría pensarse, desde esta perspectiva, como el movimiento esquiva la muerte y su certeza. Es ese movimiento entonces con lo que el sujeto se construye.

Uno de los juegos conservadores que conforman el ocio de los primos Cosme, Rosamunda y Avelino es el ajedrez. En un principio, éste se nos presenta como un pasatiempo legitimado por los adultos y practicado por los niños nombrados. No obstante, en el día de paseo de los padres, este juego de mesa motivará una trasgresión: en el saloncito chino, los primos romperán el vidrio de la vitrina que contiene las piezas de ajedrez que son “piezas de museo”, según las palabras de Juvenal ya colapsado históricamente por el desobediente hecho. De este modo, el ajedrez deviene acto

profanador, puesto que los niños restituyen el uso a un objeto que había sido “sacralizado” por las disposiciones decorativas de los adultos. Al respecto, resalta la vitrina como el medio con el cual se sacrifica el juego mismo para consagrar dichas piezas a la decoración teatral de los Ventura, artificio que refiere el poder de dicha estirpe.

El rosedal en *Casa de campo* es otro pasatiempo destinado al ocio y placer de los adultos. Interesante resulta este espacio porque es el contrapunto del urgente resguardo en el salón de baile ante la invasión mortal de los vilanos. Celeste insistirá en ir a contemplar las rosas *American Beauty* que no puede ver ya que es ciega. El rosedal y en especial la variedad de rosas mencionada serán finalmente la causa de la perdición de Olegario y Celeste, a diferencia del grupo guiado por los nativos al interior de la casa para resistir sabia y exitosamente la tormenta de los vilanos.

Otros juegos presenten en la novela aparecen como marcas que señalan la posición social y gustos que históricamente han plasmado a los sujetos de clase dominante. Por ejemplo, la caza es el pasatiempo preferido por algunos de los hombres Ventura. Este atuendo social se manifiesta en la preparación y limpieza de algunas armas por parte de los adultos con el fin de utilizarlas recreativamente durante el paseo.

En suma, los juegos conservadores no representan una posibilidad con la cual la subjetividad se disloca, sino, por el contrario, un divertimento que fosiliza al sujeto en su posición social pretendiendo una esencia que nunca es tal. En este sentido, revelador resulta el deseo de los Ventura por oír los Estudios Trascendentales de Liszt. Se oye las notas del piano como fuente de placer y comodidad. La obra musical funciona tan sólo como un complemento de la ideología de los adultos: “-¡Hijo ejemplar! –trínó celeste después del último sorbo de café-. ¿No te parece que la tibieza de esta noche perfumada de nardos que entra por los ventanales abiertos al trémulo jardín, quedaría admirablemente complementada por los estudios Trascendentales de Liszt?” (Donoso, *Casa de campo* 149) En este sentido, el gusto ventura por el arte realista tiene una connotación conservadora tal como lo apreciamos en el capítulo anterior.

Me gustaría terminar el capítulo concluyendo que en la novela *Casa de campo* la enunciación y el enunciado en términos de Emile Benveniste están en consonancia, ya que todo el mundo novelesco, el decir y lo dicho, se transforma en un juego que algunas veces entretiene y otras veces aterra: “Los temas recurrentes de Donoso se configuran y se dejan examinar en uno u otro de esos dos niveles (la enunciación y los enunciados), o, también, excepcionalmente, en los dos a la vez, bajo formas no siempre perceptibles de inmediato” (Morales, “Máscara y enunciación” 83) Creo entonces que estamos en *Casa de campo* ante una excepción. El tema del juego se configura en todos los pisos, incluso en el *piano nobile*. Así, los modos narrativos y el registro de éstos no son más que una actuación de un comensal disfrazado en medio de una fiesta donde la identidad natural del sujeto está prohibida. Esa es la regla de este juego donosiano.

3. La antropofagia: un re-puesta en escena para Casa

de campo

Uno de los temas que obstinadamente se presenta a lo largo de *Casa de campo* es el de la antropofagia. Esta supuesta práctica de los nativos de antaño, es decir, de la población nativa de la llanura previa al orden impuesto por los antepasados Ventura, corresponde a una parte del acontecer relatado que funciona como un motivo ubicuo. Causa y consecuencia de culpas, acusaciones, miedos y amenazas al orden, la antropofagia se presenta, por un lado, como esa posibilidad del peligro conducente al exterminio y, por el otro, como una disposición ideológica y discursiva que construye un sujeto determinado.

En cuanto al primer punto, la antropofagia amenaza la existencia de personajes como, por ejemplo, los aterrados niños que no se dejan vencer por el sueño nocturno. Sin embargo, los supuestos efectos antropófagos no determinan exclusivamente el plano argumental, ya que la misma narración se verá atacada. La enunciación narrativa se vuelve así tan sólo una sobrevivencia, un grito desesperado o un murmullo aterrado ante aquello que ya está dispuesto a devorarla, una emisión previa a los estertores. Tales gemidos, desde luego, se disfrazan de retórica paródica. Nada más lejano al elegante gusto del narrador el sonido gutural lleno de horror. En este sentido, el sujeto narrador coincide con la compostura de los Ventura. ¿Por qué la antropofagia amenaza a la narración con su mismo exterminio? ¿Cómo se lleva a cabo este encuentro siniestro cuando la antropofagia, salvo dos ocasiones, no es más que un cuento, una invención que la misma ficción ha fantaseado? La respuesta puede estar insinuada en su misma interrogante. Si la antropofagia es sólo invención, un relato que no tiene referente real, el narrador se ve amenazado así por un vacío; horror al vacío, horror vacui⁹³, es como podemos definir desde el barroco⁹⁴ el lenguaje narrativo y su figura en esta novela donosiana: la respuesta horrorizada ante un vacío, ante un silencio que intenta devorar a ese mismo silencio, a ese narrador hueco enmascarado con voz elocuente. En suma, si el referente se ausenta, provocando una crisis de representación, el que representa, es decir, el autor-narrador verá modificado su propio estatuto; su propia identidad será amenazada porque su rol ya no era el de antes.

El segundo punto remite también a los modos mediante los cuales se construye un sujeto. En este sentido, los Ventura desempeñan ciertas funciones narrativas en la medida que relatan con el fin de inventar al nativo como antropófago, logrando así una distancia jerárquica capaz de legitimar la dominación. Así, la novela retoma un diálogo con la historia de América al recoger una figura ya presente en los discursos, históricos y

⁹³ El Diccionario de expresiones y frases latinas define de la siguiente manera el término en cuestión: "Según la física peripatética, la materia tiende inmediatamente a llenar un espacio vacío, penetrada del horror vacui. Esta creencia quedó rebatida después del famoso experimento de las esferas de Magdeburgo realizado por Guericke, en que ocho caballos no pudieron separar las dos medias esferas en las que se había hecho el vacío. Se emplea también esta expresión, en historia del arte, para la descripción de vasos con figuras geométricas, donde todos los espacios, incluso los que hay entre las patas de los caballos o las ruedas de los carros, están ocupados por figuras rosáceas, svásticas, etc." Ver Víctor José Herrero Llorente, Diccionario de expresiones y frases latinas. Madrid: Gredos, 1980.

⁹⁴ Para las relaciones entre barroco y lo llamado horror vacui, ver Severo Sarduy, "Barroco", ensayo ya citado.

literarios, del pasado: el caníbal, figura que al constituirse a través de relaciones de poder, puede ser pensada como imagen. No resulta, por lo tanto, difícil plantear a los Ventura como una re-creación de los españoles que conquistaron a los nativos americanos, buscando codiciosamente el oro. El esquema actancial es similar para ambos casos (conquista de América y novela, respectivamente) Explicitar los paralelos, a groso modo, resulta obvio. No obstante, lo interesante resalta cuando rastreamos el texto donosiano de manera tal que las líneas del contrapunto (historia de América – novela) cambian de dirección o sentido, dando lugar a un conflicto. De este modo, *Casa de campo* es un texto que subvierte enunciados previos.⁹⁵

A partir de estas premisas, la hipótesis de lectura supone al sujeto antropófago como un fantasma, un vacío carente de referente. En este sentido, la novela pone en crisis a la representación, porque el sujeto aludido no existe en ninguna parte, ni en plano histórico ni en el plano de la ficción literaria. Con ello, el discurso novelesco establece tensas relaciones de oposición con el discurso histórico presente en la conquista y colonia de América, develándolo, despojándolos de sus artilugios políticos e ideológicos, señalando, al fin, que ese sujeto representado nunca existió.

Escasa es la crítica que ha advertido las relaciones de *Casa de campo* con la historia de la conquista y colonia de América por parte de la corona española. María Eugenia Brito, por ejemplo, leerá no *Casa de campo* sino *El obscuro pájaro de la noche* desde los núcleos significativos de archivo y laberinto, en términos de Roberto González Echeverría⁹⁶, para señalar que la “escritura corporal requiere de los trazos de una memoria patógena, que es parte de una lengua alterada, la lengua española que hizo su entrada por penetración y violación, sobre un cuerpo convertido en dominado y silente por el dominador” (181)

Pablo Catalán, por su parte, en *Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites*, descubre una pista que nos podría permitir establecer con mayor precisión las relaciones entre la novela y la historia de América. La excursión de los adultos al paraje de ensueño es resaltada por el estudioso al detenerse en la mención dada por Celeste al cuadro de Watteau. La ciega vincula el lugar del viaje con Citeres, espacio mítico representado en la obra de arte:

Celeste, la ciega que mostró el cuadro de Watteau y que relacionó el tema del cuadro con el viaje que ahora emprenden, enuncia una verdad esencial: vincula la excursión que se prepara y una obra de arte que a su vez remite a un mito. La opción de Citeres es particularmente reveladora en este caso: en Citeres desembarcó Venus. La isla es entonces un lugar de amor y alegría. La relación que Celeste, sin saberlo, establece entre el cuadro, obra de arte, y la realidad, es

⁹⁵ Al respecto, revisar texto de Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman.” Critique: París, Editions de Minuit, n° 239, abril de 1967, 438 –456. La autora remitirá a la palabra ambivalente, definida como el resultado de la unión de dos sistemas de signos, y sus tres categorías: imitación, parodia y polémica interior oculta. La palabra donosiana en *Casa de campo* pertenece a la segunda categoría, porque “el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del otro” (10)

⁹⁶ Roberto González Echeverría: Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana. Virginia Aguirre Muñoz trad. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

claramente significativa: he allí dos entidades autónomas bien delimitadas pero a pesar de todo unidas por el umbral que permite transitar de una a otra. Al mostrar el cuadro de Watteau, Celeste parece vaciarlo del contenido que en él se expresa para transferirlo al lugar maravilloso al cual los Ventura ha decidido ir para pasar el día o quizás un año (Catalán 118, 119)

Ahora bien, según Pablo Catalán, los Ventura caen en una trampa dada por la certidumbre acerca de la existencia del lugar de la excursión: “La certidumbre de los Ventura decreta la existencia de esa comarca maravillosa. El cuadro de Watteau está ahí para recordar que no son ellos los primeros que se pierden en esos meandros y pasarán así al otro lado del espejo que se han ellos mismos inventado.” (119) Lo interesante de la reflexión de P. Catalán para el establecimiento de relaciones entre los discursos históricos y novelescos, es que los Ventura, al estar atrapados en la certidumbre de una ilusión disfrazada de realidad, se asemejan a los españoles también ilusionados con la existencia de lejanos y ricos lugares que terminaron siendo mito: “Los Ventura y su apellido remiten a una edad de oro, se encuentran en la misma situación que los conquistadores españoles a los cuales los indios hablaban de lejanas comarcas llenas de oro a fin de alejarlos de sus tierras. ¿La información es exacta o simplemente una trampa” (119) Iluminadora resulta también una nota a pie de página agregada por el mismo Pablo Catalán: “No parece exagerado relacionar tanto el apellido como el viaje con lo que fuera la aventura de los conquistadores por encontrar El Dorado. Por otra parte, vale cotejar también el apellido Ventura con el título del libro de Jaime Eyzaguirre, *Ventura de don Pedro de Valdivia*” (119)

Continuando con nuestra revisión crítica, Leonidas Morales también ha dado cuenta de las relaciones entre Donoso y la historia, vínculos sostenidos desde la temática del poder:

Ginés de Sepúlveda, enfrentando las tesis contrarias de Bartolomé de las Casas (en el siglo XVI), legitimaba la dominación española y la servidumbre de los indígenas con el argumento (apoyado de Aristóteles) de que los indios carecían de razón y de alma, y estaban más bien cerca de la condición animal. La novela de Donoso destaca una de las líneas argumentales de justificación esgrimidas por los españoles, al de que los indios eran idólatras, mientras ellos, los españoles, adoraban al verdadero Dios, pero exacerbando el argumento mediante la inclusión de un elemento a sus ojos repulsivo: la antropofagia. Los Ventura, herederos de los españoles y titulares del poder en el presente de la narración, se presentan como los portadores de la “civilización” (occidental y cristiana, se entiende...), frente a unos indígenas “antropófagos”, práctica que de inmediato los descalifica ética e intelectualmente, y reforzando la legitimidad de su condena al des-empeño necesario de tareas inferiores, como la de siervo. Así, mediante esta construcción del otro, los Ventura justifican la violencia ejercida sobre los indígenas, la destrucción de sus comunidades, la usurpación de sus bienes, su conversión en siervos, la instalación de una nueva estructura de poder regida por ellos, y la presentación del nuevo orden como una realidad tan legítima en su origen que debería entenderse y aceptarse como natural” (“Máscara y enunciación” 94, 95)

A partir de lo anterior, es posible sostener que la novela de José Donoso y la historia establecen una relación más de ruptura que de continuidad, pese a que ambos discursos

aluden un mismo sujeto: el antropófago dominado. El contrapunto entre ambos discursos cobra lugar en la medida que la novela desnuda aquella *naturalidad* de las relaciones de poder al advertir la máscara, el disfraz, el rostro desdibujado impuesto al perdedor. En otras palabras, José Donoso destaca el carácter fantasmal de aquel sujeto supuesta y naturalmente antropófago estampado en la historia de la conquista a través de la escritura epocal. El antropófago es entonces al interior de la novela sólo un supuesto, una convención formalizada en el relato que esconde, al igual que todas las máscaras, tan sólo un vacío.

Por último, cabe destacar que la novela de José Donoso ha sido leída como una alegoría⁹⁷ de los hechos acaecidos en Chile en 1973 (Valente, Cerda, entre otros): de este modo, ¿no será también posible leerla, al menos parcialmente, como una alegoría de los acontecimientos históricos acaecidos durante los períodos de conquista y Colonia en América?

Pertinente resulta revisar textos hispanoamericanos coloniales desde miradas críticas. Desde luego la comparación es estratégica para disolver la naturaleza inmóvil del antropófago, ya que los textos coloniales están cruzados por diversos discursos muchas veces concebidos como fuerzas opuestas y contradictorias. En este sentido, la literatura hispanoamericana colonial funda simbólicamente el mestizaje en el continente. En efecto, las crónicas, por ejemplo, pueden leerse como obras literarias pero también como documentos históricos. En este sentido, el término de *género referencial*⁹⁸ me parece acertado para designar el corpus bibliográfico en cuestión. Con lo anterior, quiero decir que en los textos coloniales los límites entre ficción y realidad no son claros ni precisos. Se trataría más bien de una palabra que vacila entre dos ámbitos o, más bien, de una palabra que no se está quieta, sin lograr permanecer por más de un breve momento en un mismo discurso. En este sentido, los textos en cuestión están poblados de mitos, de fantasía, ilusiones e imaginación, alejándose de la posibilidad de ser definidos como registros etnográficos o científicos. Así, el carácter del corpus bibliográfico colonial comparte cierto grado de ficcionalidad con la novela de Donoso. Desde el punto de vista de nuestra reflexión sobre el sujeto, este punto es crucial: en todo texto es posible inferir la construcción de un sujeto inventado.

No se trata aquí de señalar las referencias al canibalismo existentes en algunos textos coloniales, puesto que la tarea rebasa los límites de tal investigación. No obstante, creo necesario recordar someramente algunos. Pienso así en el Cristóbal Colón quien, en su *Diario a bordo*⁹⁹, mencionará repetidas veces la supuesta existencia de caníbales. Junto al mito del buen salvaje, Colón reinstaura en su mirada de América la figura del

⁹⁷ Para una definición de alegoría en diálogo con *Casa de campo*, ver Ricardo Gutiérrez Mouat, "Casa de campo: la carnavalización del discurso alegórico." José Donoso: impostura e impostación. U.S.A: Hispamérica, s/a. El autor insistirá en el carácter intertextual del discurso alegórico. Aunque el autor, tras este dato, se reserva definir la obra de José Donoso como una novela totalmente alegórica, podríamos suponer que el texto precedente con el cual *Casa de campo* dialoga es justamente el relato histórico de la conquista española en América asentado, por ejemplo, en las múltiples crónicas.

⁹⁸ Para una definición de género referencial, ver Leonidas Morales. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

antropófago, dándole el nombre de *canibal*. Se trata de una nominación que responde más bien a un acto de fantasía confundida y obsesiva que a una precisión empírica. En efecto, el almirante llega incluso a confundir el término *Caniba* con el Gran Khan ¹⁰⁰: “y así torno a decir como otras veces dije, dice él, que Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que debe ser aquí muy vecino; y tendrá navíos y vendrán a cautivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido. Cada día entendemos más a estos indios y ellos a nosotros, puestos que muchas veces se hayan entendido uno por otro” (Colón 146, 147) Según Luis Arranz, “a la llegada de los españoles, los caníbales, *caniba* o *caribes* eran un pueblo en plena expansión. Dominaban las pequeñas Antillas y con sus incursiones sobre el resto de las islas tenían atemorizados a los pacíficos taínos o arahuacos” (128) Colón recoge en sus escritos la acusación de antropofagia que recae sobre este pueblo llamado *Caniba*:

El viento era Lesnordeste y razonable para ir al sur, sino que era poco, y sobre este cabo encabalga otra tierra o cabo que va también al Leste, a quien aquellos indios que llevaba llamaban Bohio, la cual decían que era muy grande y que había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo. Y des que vieron que lleva este camino, dice que no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada. El Almirante dice que bien cree que había algo de ello, mas que, pues eran armados, sería gente de razón, y creía que habrían cautivado algunos y que, porque no volvían a sus tierras, dirían que los comían. Lo mismo creían los cristianos y del Almirante, al principio que algunos los vieron (128)

El texto de Colón no sólo da lugar a antropófagos, sino también a sirenas, cíclopes, monstruos y sujetos humanos con hocico de perros. Lo rescatable de todo esto para nuestro objeto de estudio corresponde a que toda representación de un sujeto otro responde a una mirada dispuesta desde un sujeto diferentemente posicionado, un sujeto cuya aproximación al otro desconocido que se vuelve conocido está cargada de mito, fantasía, imaginación, duda y ambigüedad.¹⁰¹

Junto a Colón, rescato a fray Bernardino de Sahagún, el misionero franciscano creador de *Historia General de las Cosas de Nueva España* y cuyo capítulo XII, *Códice Florentino*, nos expone la conquista de Cortés en México desde la perspectiva del pueblo de Monctezuma. La escritura en náhuatl es una de las pruebas de ello. Aquí el tema de la

⁹⁹ Se trata del diario correspondiente al primer viaje a América (1492-1493) del navegante. Cabe recordar que el texto original del Diario a bordo se ha extraviado. Lo que hoy conocemos de éste se trata de un extracto alternado con la escritura de Fray Bartolomé de las Casas.

¹⁰⁰ En efecto, como Colón pensaba que se encontraba en Oriente y no en América, se ubica con referentes históricos y geográficos dislocados. Así, se propone ir a la ciudad de Quinsay para entregar al Gran Khan las cartas enviadas por los reyes de Castilla y Aragón: “Quinsay se había convertido en un símbolo de riqueza desde que Marco Polo cantara sus excelencias. El objetivo asiático era tan claro en Colón que entre los documentos dados por los reyes castellanos estaba una carta de amistad para el Gran Khan” (Arranz 105)

¹⁰¹ Al respecto, ver dos textos que trabajan este tema: T. Todorov, *La conquista de América. El problema del otro* y Alfredo Jocelyn-Holt *Historia General de Chile. 1. El retorno de los dioses*.

antropofagia vuelve a ser planteado, transformándose así en un motivo dentro del corpus bibliográfico general. Tal como hemos visto, el canibalismo está vinculado con la monstruosidad. En otras palabras, la antropofagia puede ser un rasgo más del monstruo. En este mismo sentido, no parece casual que el octavo de los presagios, expuestos por Sahagún, que recibió el pueblo azteca diez años antes de la llegada de los españoles indique la presencia de monstruos: "Octavo presagio funesto: Muchas veces se mostraban a la gente hombres deformes, personas monstruosas. De dos cabezas, pero un solo cuerpo. Las llevaban a la Casa de lo Negro; se las mostraban a *Motecuhzoma*. Cuando las había visto, luego desaparecían" (760) Si recogemos la totalidad de los presagios para vincularlos con el resto del *Códice Florentino*, podemos decir que los vaticinios funestos hablan de un quiebre temporal, político y religioso, de un cambio rotundo en el mundo azteca. En efecto, se trata de un abandono de un dios que será reemplazado por otro y también de una autoridad civil por otra. (Quetzalcóatl destituirá a Huitzilopochtli y Cortés a Moctezuma) De ahí que Leonidas Emilfork haya leído esta obra, al igual que la de Bernal Díaz del Castillo, como la violenta sustitución de la metáfora ¹⁰². Aunque en Sahagún el tema de la antropofagia no puede separarse del sacrificio, es posible afirmar que el comer carne humana cuenta con dos sentidos al interior del texto: por un lado, posee un carácter sacrificial (la carne humana es ofrecida a los dioses) y por otro lado se representa como un acto repulsivo. Es decir, la antropofagia se presenta desde dos perspectivas: la azteca en su dimensión sacrificial y la española que lo rechaza. No obstante, a nivel argumental, esta doble presentación es estratégica, puesto que *Motecuhzoma* comprobará que los blancos no son dioses como en un principio se creyó. Es decir, se pone a prueba la naturaleza divina del sujeto a través de la antropofagia:

1.- En este tiempo precisamente despachó una misión Motecuhzoma. Envío todos cuantos pudo hombres inhumanos, los presagiadores, los magos. También envió guerreros, valientes, gente de mando. 2.- Ellos tenían que tener a su cargo todo lo que les fuera menester de cosas de comer: gallinas de la tierra, huevos de éstas, tortillas blancas. Y todo lo que aquéllos (los españoles) pidieran, o con que su corazón quedara satisfecho. Que los vieran bien. 3.- Envío cautivos con que les hicieran sacrificio: quien sabe si quisieran beber su sangre. Y así lo hicieron los enviados. 4.- Pero cuando ellos vieron aquello sintieron mucho asco, escupieron, se restregaban las pestañas; cerraban los ojo, movían la cabeza. Y la comida que estaba manchada de sangre, la desecharon con náusea; ensangrentada hedía fuertemente, causaba asco, como si fuera una sangre podrida. 5.- Y la razón de haber obrado así Motecuhzoma es que él tenía la creencia de ellos eran dioses, por dioses los tenía y como a dioses los adoraba. Por esto fueron llamados, fueron designados con "Dioses venidos del cielo"..." (Sahagún 766, 767)

La antropofagia es entonces representada en función de diferenciar las dos etnias. Ahora bien, el carácter de dicha diferencia dependerá cómo la antropofagia sea dispuesta discursivamente. Así, para el narrador de la crónica es una manera de diferenciar a aztecas y españoles, pero situándolos en planos de igualdad jerárquica (el blanco deja de ser un dios) Para el conquistador, en cambio, es un mecanismo con el cual implantar un

¹⁰² Leonidas Emilfork, *La conquista de México. Ensayo de poética americana*. Chile: Universitaria, 1987.

dominio, porque el antropófago es definido como sujeto de por sí inferior, una identidad deshumanizada.

Por último, pienso en *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Para el soldado que ha tomado la pluma para oponerse a las versiones escriturales de Gómora sobre la conquista, la antropofagia es una práctica común en los pueblos originarios de México. Se la señala también como un medio para diferenciar al nativo del español y para publicar los méritos de la conquista en la cual el mismo autor participó, logrando así reivindicar su acción ante la autoridad en búsqueda de mejor retribución: “Pues he dado cuenta de cosas que se convienen, bien es que diga los bienes que se han hecho, así para el servicio de Dios y de su majestad, con nuestras ilustres conquistas...” (Díaz del Castillo 455) Ahora bien, para el autor, la antropofagia es una práctica indisolublemente ligada a la brujería, la superstición, la sodomía y el incesto, es decir, según su visión, a “desórdenes”:

Tenían por costumbre que sacrificaban las frentes y las orejas, lenguas y labios, los pechos, brazos y molledos, y las piernas y aun sus naturas; y en algunas provincias eran retajados, y tenían pedernales de navajas, con que se retajaban: Pues los adoratorios, que son cues, que así los llaman entre ellos, eran tantos, que los doy a la maldición, y me parece que eran casi al modo como tenemos en Castilla y en cada ciudad nuestras santas iglesias y parroquias, y ermitas y humillaeros, así tenían en esta tierra de la Nueva-España sus casas de ídolos llenas de demonios y diabólicas figuras; y además destos cues, tenían casa indio o india dos altares, el uno junto a donde dormía, y el otro a la puerta de su casa, y en ellos muchas arquillas de madreas, y otros que llaman petacas, llenas de ídolos, unos chicos y otros grandes, y piedrezuelas y pedernales, y librillos de un papel de corteza de árbol, que llaman amatl, y en ellos hechos sus señales de tiempo y cosas pasadas. Y además desto, eran los más dellos sométicos, en especial los que vivían en las costas y tierra caliente, en tanta manera, que andaban vestidos en hábito de mujeres muchachos a ganar en aquel diabólico y abominable oficio. Pues comer carne humana, así como nosotros traemos vaca de las carnicerías; y tenían en todos los pueblos, de madre agruesa hechas a manera de casas, como jaulas, y en ellas metían a engordar muchos indios e indias y muchachos, y en estando gordos los sacrificaban y comían; y demás esto, las guerras que se daban unas provincias y pueblos a otros, y los que cautivaban y prendían los sacrificaban y comían. Pues tener excesos carnales hijos con madres, y hermanos con hermanas, y tíos con sobrinas, halláronse muchos que tenían este vicio desta torpedad. Pues de borrachos, no lo sé decir, tantas suciedades que entre ellos pasaban; sólo una quiero aquí poner, que hallamos en la provincia de Pánuco, que se embudaban por el sieso con unos cañutos, y se henchían los vientres de vino de lo que entre ellos se hacía, como cuando entre nosotros se echa una medicina; torpedad jamás oída. Pues tener mujeres, cuantas querían; tenían otros muchos vicios y maldades; y todas estas cosas por mí recontada, quiso nuestro señor Jesucristo que con su santa ayuda, que nosotros los verdaderos conquistadores que escapamos de las guerras y batallas y peligros de muerte, ya otras veces por mí dicho, se lo quitamos, y les pusimos en buena policía de vivir y les íbamos enseñando la santa doctrina” (455, 456, 457)

La extensión de la cita de Bernal Díaz del Castillo se justifica en la medida que señala la construcción de la otredad y el derecho del sujeto dominante de modificar aquellos aspectos ajenos a sus propios mandatos religiosos y sociales. Así, los conquistadores con la ayuda de Dios les han quitado los vicios a los nativos, otorgándose el derecho de actuar por sobre el diferente. Sin duda, se trata de marcar una diferencia que no sólo permite definir al otro, sino también a sí mismo. Al tener los derechos por sobre los indios, el español se autoconfirma como conquistador legitimado por Dios y la corona. Sin embargo, si analizamos el lenguaje de Bernal Díaz del Castillo desde el punto de vista de la construcción de los sujetos, debemos considerar los contextos de producción de la obra. En efecto, no podemos olvidar que se trata de una voz que se ha encontrado ante una nueva y desconocida realidad que supera la ya conocida (Castilla) El lenguaje en este sentido no basta para designar el nuevo referente. Es justamente este desfase entre lenguaje y referente lo que llevará a Antonio Cornejo Polar a establecer las crónicas como el primer modelo de literatura heterogénea en Hispanoamérica.¹⁰³ También es esta la razón por la que en las crónicas y en los relatos de viajes se tuvo que utilizar, según Stephen Greenblatt en *Marvelous possessions. The Wonder of the New World*, la retórica llevada a sus límites extremos para poder así transmitir la realidad maravillosa en América. De este modo, la realidad americana se vio como aquello diferente a lo supuestamente original y, por ende, universal. Esto explicaría también la constante recurrencia a monstruos, puesto que éstos fueron concebidos como violaciones físicas de las normas “universales”.

No obstante, el conquistador no sólo se encontró con una realidad otra diametralmente opuesta a su propia identidad. En efecto, Stephen Grenblatt establece equivalencias y similitudes entre algunos ritos cristianos y aztecas, sin negar sus diametrales diferencias. De este modo, según el historiador, en Bernal Díaz del Castillo el carácter maravilloso del texto se explica como una función de la imaginación que construye la diferencia para evitar una semejanza peligrosa:

That his own religion centered in expiatory sacrifice and upon the symbolic eating and drinking of his god's body and blood does not inhibit Bernal Díaz's horrified response to what his culture construed at the weirdly literal Aztec equivalents. The parallels are largely the product of his culture's own projections, ways of bearing witness to the indescribable through a description of what is already known, but insofar as they are registered at all, they only intensify his revulsion. What emotion is powerful enough to cut the complex mimetic knot that links the eyewitness and the world he describes? What function of the imagination can erect absolute difference at the point of deepest resemblance? The answer is wonder. (134)

Dado lo anterior, es posible sostener que la construcción del sujeto equivale a la construcción de una diferencia que efectivamente no es natural. Muy por el contrario, siguiendo los aportes de S. Greenblatt, el español no se encontró, en primer instancia, con un otro tan ajeno, sino más con un aborigen con el cual podía compartir ciertas semejanzas. Ante este panorama, la dominación no podía ser legitimada, cayendo

¹⁰³ Para la definición de literatura heterogénea, revisar Antonio Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural.” Nuevas reflexiones sobre la crítica latinoamericana. Madrid: Visor, 1990.

además en una situación política y religiosa desfavorable con respecto al amenazante protestantismo. De este modo, el cronista insiste en el canibalismo que lo horroriza y aterra, distanciándose del azteca:

The Spaniard's greatest fear was that they would be assimilated, literally absorbed, by being eaten. It is hardly surprising that they should have been horrified by the signs of Indian cannibalism. Given who they were and where they found themselves, what else could they have felt? What is the point of pretending that they should have had a more detached, as it were anthropological appreciation of the practice? A hostile army in a vast, menacing land, how could they have entertained the odd relation between Aztec cannibalism (as they understood it) and the Eucharist? The Spanish saw themselves, not without reason, as threatened, and they would have been horrified even without the direct threat to their own lives, for Europeans had long identified cannibalism as an emblem of extreme horror. (136)

S. Greenblatt llega incluso a sostener la presencia de un secreto compartido entre ambas etnias (españoles-aztecas) que Bernal Díaz del Castillo estratégicamente no favorece, permaneciendo en la enunciación de la imagen del extraño, del otro, forjada ya por Heródoto y posteriormente por Mandeville:

Under their circumstances –the circumstances of Aztec military and religious ferocity and of Spanish greed, fear and aggression- Bernal Díaz understandably does not indulge in the sense of mimetic circulation, secret-sharing with the alien, that characterized Herodotus' history and Mandeville's travelogue. Moreover, for a Spanish Catholic to recognize such a connection might have seemed to acknowledge the force of the heretical Protestant attack on the mass as cannibalism, an acknowledgment both unacceptable and, in this period, quite possibly dangerous. But it is significant that Bernal Díaz absolute difference is established at the site of the most intimate and uncanny parallel, the site where the secret sharing would under different circumstances have occurred: in the temple, where high altar, holy blood, and the mysterious signs of the cross produce wonder and revulsion (134)

Tales revisiones críticas de algunos textos coloniales iluminan la temática de la antropofagia en *Casa de campo* de José Donoso. En efecto, si el sujeto que mira y el otro construido por dicha mirada no sólo guardan relaciones de diferencias, sino también similitudes negadas y sepultadas necesariamente para instalar un poder, cabe preguntarse con respecto a la novela quiénes son los antropófagos y también si efectivamente existen. A lo largo de la novela, es posible encontrar afirmaciones y negaciones con respecto a la existencia o inexistencia de dichos sujetos. Por ejemplo, Mauro dirá que no son los nativos los antropófagos, sino los adultos, afirmación que Wenceslao confirma rotundamente, al término de la novela, cuando establece dos modos de antropofagia: la convivencia comunitaria con los nativos quienes podrían enseñar a los Ventura a sobrevivir a la tormenta de vilanos y, por el contrario, la antropofagia ligada a las prácticas de poder y sus abusos. De este modo, ante la pregunta irónica de Juan Pérez acerca de las posibles enseñanzas de los nativos (según Juan Pérez éstos sólo podrían enseñar a practicar la antropofagia), Wenceslao responde: “Lo que tú, lo que ustedes llamarían antropofagia, sí. ¿No son, de una manera mucho más real, antropófagos tú y el mayordomo y, ahora es claro, Malvina y los extranjeros, además de

nuestros padres instrumentalizados por los que son más poderosos que ellos? ¿No es característica de los salvajes proponer la propia impunidad sólo porque se maneja el poder?” (Donoso, *Casa de campo* 13) Esta cita, poco advertida en los estudios acerca de la novela, revela a mi modo de ver la inversión de la oposición binaria que se ha mantenido a lo largo de todo el relato: los salvajes no son los nativos, sino los mismos Ventura. De este modo, ellos son los antropófagos, mientras que los nativos son capaces de enseñar una antropofagia simbólica (la de los poderosos es “mucho más real”), vale decir, un compartir generosamente. En este sentido, la crítica que ha advertido en la antropofagia de Donoso el valor de la comunión encuentra una sólida fundamentación.¹⁰⁴

Ahora bien, si Wenceslao niega la antropofagia en los nativos, Juan Pérez hará lo contrario: “No. Los antropófagos no eran una invención: eran un peligro real, activo, una mancha que amenazaba extenderse desde Marulanda por el mundo entero” (298) Dada la ambigüedad sobre el asunto, la pregunta entonces que pertinentemente debemos plantearnos es la siguiente: ¿Quiénes son en realidad los antropófagos en *Casa de campo*? Con los datos expuestos sobre el acontecer narrativo, nunca sabemos si efectivamente los nativos llevan a cabo prácticas caníbales o no. Según Carlos Cerda, en *José Donoso: originales y metáforas*, “No se puede afirmar lo mismo del otro personaje plural de la novela: los antropófagos. En caso de éstos el movimiento irrealizador alcanza su límite, pues sabemos, con certeza absoluta, que los antropófagos no existen” (47) Aunque más tarde relativizaremos la certeza de dicha afirmación, la cita de Cerda claramente indica la naturaleza ilusoria del grupo de personaje. Se trataría tan sólo de un producto de la imaginación más de los Ventura que del mismo narrador. La antropofagia se instala entonces como un relato gestado por los adultos para instalar el miedo en los niños y perpetuar el orden que les conviene, es decir, el mandato que la tradición les concede sobre los nativos, valientes guerreros de antaño y hoy trabajadores de las minas de oro: “Esa monodia vegetal exhumaba voces inidentificables en el silencio de las habitaciones donde los niños, con los ojos desorbitados bajo los doseles de seda que protegían sus sueños, se quedaban escandiendo los susurros por si contuvieran amenazas de los antropófagos del presente o del pasado, de la verdad o de la ficción” (Donoso, *Casa de campo* 22) La antropofagia, al interior del relato, no es entonces más que una acusación, una forma de relatar al sujeto que yace más allá de las rejas del parque señorial. La antropofagia, rótulo impuesto, se vincula, por lo tanto, con la conquista de los Ventura sobre los aborígenes, estableciéndose entonces el tenso diálogo con las figuras históricas de la conquista española en nuestro continente. En el caso de la novela, los conquistadores Ventura luchan, en nombre de la civilización, contra la propia invención a partir de la cual han identificado al otro nativo:

Wenceslao jamás dudó que éstos fueran otra cosa que una fantasía creada por los grandes con el fin de ejercer la represión mediante el terror, fantasía en que

¹⁰⁴ Marie Murphy, en su ponencia titulada “Casa de campo”, advierte: “los panes del personaje Wenceslao, que marcan el tiempo individual comunal, se convierten en el pan diario del arte. El gran arte, el pan de la existencia, se convierte en el corpus del arte, y el símbolo del comunismo y de la comunión –a la cual alude la metáfora de la antropofagia- señala la calidad redentora del arte, una excusa del tiempo, de la muerte y de la reciente tragedia chilena que la novela de donoso transmuta en el hilo de Ariadna que nos ayuda a seguir saliendo del laberinto de aquella barbarie” (100) Ver Marie Murphy, “Casa de campo.” Donoso. 70 años. Santiago: MINEDUC, 1997. 96-100.

ellos mismos terminaron por creer, aunque este autoconvencimiento los obligara a tomar costísimas medidas de defensa contra los hipotéticos salvajes. Es verdad que su existencia se venía asegurando de generación en generación, toda una historia basada en tradiciones inmemoriales, sin la cual, quizás, la familia perdería cohesión y, por lo tanto, poder. Se decía que la consigna civilizadora de los primeros antepasados que entraron en Marulanda habría sido de guerra a la antropofagia, la necesidad que se antepuso a todo lo demás, como una mística, de limpiar la región de éste, el mayor de los crímenes colectivos, la más horrenda encarnación de la barbarie (38)

Se trata entonces de crear una diferencia para luego combatirla, construyendo luego identidades que, a través de relaciones de poder, definen a los Ventura como los propietarios de la tierra y los redentores de los nativos:

Degollando tribus y quemando aldeas, los primeros próceres salieron triunfantes de esa cruzada que afianzó a los Ventura no sólo en el orgullo de su labor esclarecida, sino en el goce de las tierras y minas conquistadas a los aborígenes, que al cabo de unas cuantas generaciones quedaron convertidos en vegetarianos que habían olvidado los sangrientos pormenores de su historia, perdiendo hasta el recuerdo de sus armas, que les habrían sido confiscadas (38)

Sin embargo, los nativos, antiguos antropófagos desde la perspectiva Ventura, continuarán siendo concebidos como una posible amenaza de corrupción moral. Así, una de las madres Ventura advierte a su hijo: “Y no debes mentir, hijo mío tan amado, ya que es una costumbre muy fea sólo digna de los nativos, quienes, como es de público conocimiento, tienen el alma carcomida por los vicios. A los sirvientes les cabe la alta misión de velar para que ninguno de nuestra estirpe sea corrompido por los antropófagos” (41)

La identidad de los nativos es también el resultado de la conquista. Así se explica, al menos, su desnudez, hecho que indica cómo la construcción de subjetividades se forja a través de hechos históricos. Cabe recalcar que la historia, en este caso, es contada y dirigida por los Ventura, es decir, ellos son la voz que narra la identidad del otro:

Desde que les arrebataron sus vestiduras, los nativos andaban desnudos a manera de protesta. Antepasaos Ventura les habían ordenado que cubrieran sus vergüenzas. Pero los nativos se negaron a hacerlo, poniendo como condición que les devolvieran sus ropajes, y amenazando con que, si empleaban la fuerza para obligarlos a vestirse, emigrarían, interrumpiendo así tanto la producción de las minas de oro de las montañas azules como el suministro de alimentos veraniegos, inutilizando de esta manera la casa de campo, que devorada por las gramíneas no tardaría en ser restituida a la llanura (85)

Dado lo anterior, se puede establecer la oposición entre telas y vestimentas de los Ventura versus la desnudez del nativo. El texto recalca una y otra vez la presencia del tejido en los primeros personajes, quedando entonces también señalada la ausencia del material en el otro grupo. La presencia y ausencia de tela establece a su vez un paralelo con la presencia o ausencia de lenguaje y, por ende, de identidad. En efecto, la novela señala la mudez de los nativos: “... el personal tenía orden de disparar si algún nativo hablaba. El peligro de comunicación entre ellos hacía necesario que olvidaran, suprimiéndolo de cuajo, el uso de la palabra” (434)

El tema de la conquista en la novela, así como en la historia de América, se relata basándose en contrastes o claro-oscuros, dejándose asomar una vez más una estética barroca. De este modo, a las oposiciones Ventura conquistador / nativo, palabra / silencio, vestimenta / desnudez, hay que agregar la de paz / violencia. Sin embargo, esta oposición no se dispone en las figuras contrastantes de Ventura / nativo, sino que desarma la aparente coherencia del discurso de la conquista: “¿Cómo constituirse en paladines del orden? La respuesta no podía ser más que una: con la violencia... Pero ellos eran Ventura, seres civilizados, cultores de la ironía y de las artes de la paz, acatadores de la legalidad y de las instituciones, que odiaban la violencia y eran incapaces por convicción y tradición de ejercerla” (281) Será Juan Pérez, un lacayo, quien, pese a su nombre que no lo dota de rostro, devela la mentira de las convicciones de los señores:

Juan Pérez los dejó discutir, acalorarse, justificarse. Allí, en el presbiterio, iluminados por la antorcha que Olegario mantenía en alto, eran figuras de una irrealidad despreciable: debían engañarse así mismos hasta creerse voceros de una ética inmaculada para justificar la violencia, en vez de mirarla cara a cara y verla como era, la consecuencia del odio, del rencor, del miedo, de la rapiña, la innata brutalidad (285)

Cabe destacar de esta cita el carácter irreal de los señores a los ojos de Juan Pérez. Tal vez el sirviente se nos presenta como un lúcido perverso, ya que es capaz de distinguir la ficción falsa con la cual los Ventura se construyen en tanto los amparadores de un orden institucional.

Por último, es necesario recordar que la conquista en la *Casa de campo* no sólo es ejecutada por los Ventura, sino también por los extranjeros, quienes desean adquirir las minas. Ellos utilizarán astuta y estratégicamente la antropofagia como un motivo que favorece sus propios intereses. De este modo, la extranjera, al sentirse rechazada socialmente hablando por las mujeres Ventura, lanza el rumor acerca de los vínculos de la familia con la antropofagia. Más tarde, los extranjeros proponen la eliminación total de los nativos dado que representa, según la visión foránea, un peligro constante: “-Ha llegado el momento –proclamó el extranjero prescindible con una autoridad que redujo a los otros dos- en que la familia Ventura se enfrente con la amarga verdad de que como en todo nativo existe un antropófago en potencia, no queda otra alternativa que eliminarlos a todos” (449)

El sujeto antropófago también será construido como una invención que no encuentra confirmación en los hechos acaecidos durante la presencia autoritaria de los sirvientes en la casa de campo, mientras los adultos se encuentran en la capital atentos a un oportuno regreso a Marulanda. Una vez derrocado Adriano Gómora, el mayordomo y sus secuaces convertirán a los primos rebeldes, es decir, a aquellos que no participan del *piano nobile*, en antropófagos al darles de comer intencionalmente carne humana. Sin embargo, sabemos que aquello es ficción, no sólo porque ese supuesto alimento, la carne humana, no era más que una cosecha sabrosa del jardín de criptógamas a cargo del Chef engañador, sino porque la acusación de antropofagia se da también en un contexto que es ficción. En efecto, Juvenal, quien representa a la Pérfida Marquesa, hace comer a Cosme “carne humana” en venganza por no querer participar del juego La Marquesa

Salió A Las Cinco: "... te hice servir carne humana, sí, sí, carne humana en venganza por no quererme, hice preparar para ti guisos de antropófago para transformarte en antropófago, sí, sí, eso es lo que eres, un antropófago que ha devorado la carne de algún asqueroso nativo traidor y ajusticiado..." (361, 362) La antropofagia no es entonces más que un disfraz puesto a la fuerza por la Pérfida Marquesa, otro disfraz con el cual Juvenal amplía sus identidades secuaces del poder armado.

La presencia insistente del oro, que funciona como motivo no secundario de la acción narrativa, también señala los paralelos entre los conquistadores españoles y los Ventura. En efecto, gracias al corpus bibliográfico colonial, sabemos que el oro era el objeto buscado ansiosamente por los descubridores y conquistadores, dependiendo de su hallazgo y explotación el éxito de la empresa. De la misma manera, los Ventura basan su poder en la extracción aúrica, así como las empresas subversivas y fugitivas de algunos primos descansan sobre el mismo mineral preciado. En efecto, las historias en torno al oro son historias de robo, robos de material ya robados. En primera instancia, los Ventura abusan de los nativos puesto que le compran el oro sin siquiera pagándoles en moneda. Luego, Hermógenes, el mayor de los hombres Ventura, administra la explotación, aprovechando de robarle a sus hermanos. En tercera instancia, Casilda, hija de Hermógenes a quien le ayuda en la contabilidad de los fardos de oro junto con su hermana Colomba, tiene un plan con Fabio de huir con el oro, aprovechando la ausencia de los padres. Más tarde, Malvina e Higinio se incorporan al plan para finalmente, en plena huida, abandonar a Casilda y Fabio en medio de la llanura, acaparándose para sí la totalidad del tesoro. El episodio en el cual los primos se revuelcan en el polvo de oro de un fardo desarmado indica la codicia de los niños, una ambición sin límites:

Casilda le dio una feroz patada al fardo. Las moléculas doradas aclararon el aire como un fogonazo. Higinio lanzó una carcajada de triunfo infantil, y, con ella, se lanzó sobre el fardo, untando sus manos en el oro, su rostro, sus ropas, seguido por Fabio y por Casilda que hicieron lo mismo, revolcándose como perros locos en sus excrementos de oro, riendo, escarbando más y más y embadurnándose hasta que no quedó nada de los tres niños, ni una parte de sus rostros y sus ropas que no fuera de oro reluciente. El aire mismo permanecía hinchado con una neblina dorada que iba cayendo sobre ellos, sobredorándolos homogéneamente como ídolos. Luego, saciados, parecieron tranquilizarse (234)

Cabe destacar de la cita la transformación de los personajes por efecto del oro, perdiendo así la identidad originalmente infantil. El oro desdibuja así hasta sus rostros, parte del cuerpo con la cual nuestra cultura asienta la identidad de un individuo. También la comparación de los personajes risueños con animales insaciables nos recuerda de una manera muy explícita a la descripción de Sahagún en *Historia General de las cosas de Nueva España* sobre la ambición de los españoles por el oro:

Les dieron a los españoles banderas de oro, banderas de pluma de quetzal, y collares de oro. Y cuando les hubieron dado esto, se les puso risueña la cara, se alegraron mucho, estaban deleitándose. Como si fueran monos levantaban el oro, como que se sentaban en ademán de gusto, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón... Como que cierto es que eso anhelan con gran sed, se les ensancha el cuerpo por eso, tienen hambre furiosa de eso. Como unos puercos hambrientos ansían el oro (771)

Volvamos a la pregunta de hace un momento: ¿quiénes son los antropófagos? Si hay alguien que el lector puede acusar de prácticas antropofágicas son curiosamente los mismos Ventura. Para empezar tenemos a Amadeo, ese niño exquisito según las opiniones de las mismas madres Ventura: “-Está de comérselo a besos ese niño..., exquisito, realmente, una verdadera monada” (Donoso, *Casa de campo* 98) Se trata pues del hijo menor de Hermógenes y Lidia. El niño, dado su retraso de aprendizaje, ha extendido en el tiempo los encantos de la infancia primera: “Había tardado mucho en aprender a caminar, y aun ahora, a los seis años, hablaba defectuosamente: era una monada, una ricura, de comérselo a besos opinaban las mujeres de la familia, pero en el momento de que estoy hablando las primas que lo oyeron pensaron que era definitivamente un estúpido” (135) La voz de este personaje es de importancia para determinar la efectividad de la antropofagia en el mundo del relato. A través de su palabra, daremos con la explicación de ciertos vacíos informativos que el narrador ha dejado tal vez deliberadamente sin determinar. En efecto, será él quien subvierta el discurso de los adultos que acusa a los nativos de canibalismo: “-No... sólo que Esmeralda, la muy estúpida, me estuvo besuqueando, diciéndome que me iba a comer. Es antropófago, Wenceslao, convéncete, ellas y no los nativos son los verdaderos antropófagos...” (136) Durante esta conversación sostenida con su primo Wenceslao, Amadeo demuestra un dominio del lenguaje negado por sus otros primos mayores y por los adultos. Resalta así el protagonismo que más tarde este personaje tendrá, relativizando la sicología infantil, aspecto que justamente el narrador-autor quiere imponer al decirnos que sus personajes no son retratos psicológicos, sino emblemas. En todo caso, la conversación entre los niños nos expone un lenguaje que transita entre lo literal y figurado. En efecto, el “comerse a un niño” en la jerga Ventura (y también en el lenguaje coloquial, al menos, en Chile) significa atosigarlo de abrazos, caricias y besos, cosa que justamente hace Esmeralda, hasta el punto de hartar al niño. Por otro lado, la acusación de Amadeo no puede ser de tal inocencia si pensamos en el peso temático de la antropofagia al interior de la obra: “A solas con su primo el idioma de Amadeo se tornaba preciso y maduro. Wenceslao lo había adiestrado para que desde muy pequeño, fingiendo atraso en caminar y hablar, le sirviera de espía y mensajero. Pero jamás logró convencerlo que no confundiera la efusión de sus tías y primas con verdadera voracidad” (136) Ahora bien, cuando la servidumbre armada bajo el mando del mayordomo ha tomado el control de la casa de campo, Wenceslao, Arabela, Agapito y Amadeo huirán hacia las montañas azules, sometiéndose a duras condiciones de sobrevivencia en una llanura amenazada de buitres. Ante el hambre de los niños fugitivos, Amadeo, quien se encuentra en un estado de extrema debilidad corporal, propondrá a sus compañeros ser el alimento necesario para las bocas hambrientas: “-¿Soy una ricura, no es verdad, de comerme vivo, como se lo han pasado la vida asegurándome que lo soy? -Sí. -¿Por qué, si les duele la barriga de hambre, y no saben cómo subsistirán para llegar a las montañas azules, no me comen a mí? (410) El niño exhorta a sus compañeros a que lo coman no sólo como una estrategia de sobrevivencia, sino también como una superación de los miedos inculcados por los padres: “-¿O tienen miedo, como nuestros padres, de ser antropófagos? Ofendidos, los tres protestaron que no. -Cualquiera que sepa pensar -continuó aún Amadeo-, y piense lo que piense, pensará siempre en la muerte, como yo, que por la muerte de mi gemelo lo he hecho desde que nací porque he vivido como si

una parte mía ya estuviera muerta” (410, 411) Los otros niños, tras la expiración de Amadeo, comenzarán a comerlo. El sacrificio de Amadeo nos recuerda indudablemente la eucaristía, sacramento católico en el cual comemos y bebemos el cuerpo y la sangre de Cristo. Es interesante pensar entonces en el trasfondo cristiano de tal acontecimiento narrado, el cual permite dar con un nuevo sentido de la antropofagia. Aquí, el comer carne humana no puede ser concebido únicamente como una alusión, por ejemplo, a las prácticas de los aztecas relatadas durante la conquista de América por Bernal Díaz del Castillo, para quienes el sacrificio no era singular ni irreplicable. En efecto, la entrega de Amadeo de sí mismo a sus compañeros guarda relación con el cristianismo, en el cual el acto de comulgar es antropófago (el pan y el vino consagrado que los cristianos comen y beben en la celebración de la eucaristía no representan simbólicamente el cuerpo y la sangre de Cristo, sino que efectivamente lo son tras la consubstanciación) Ahora bien, la naturaleza antropófaga de la comunión cristiana guarda una singularidad con respecto a prácticas del tipo presente en otras religiones como, por ejemplo, la del pueblo azteca: la carne de Cristo se ofrece tras un sacrificio único e irreplicable y se come en un contexto sacramental. Se trata entonces de una sola muerte y no de muchas vidas sacrificadas, hecho a partir del cual el cristianismo condena prácticas caníbales.

Sin embargo, la singularidad del sacrificio cristiano establece también, de manera contraria al caso recién expuesto, una distancia con el contenido de *Casa de campo* en la medida que los nativos exigen a Adriano Gómora el sacrificio de su hijo. Se trata de un bello puente intertextual bíblico si recordamos la petición de Dios a Abraham: el sacrificio de su único hijo en prueba de la fe. La exigencia de tal sacrificio como prueba de lealtad es, a mi modo de ver, clave, porque sitúa la antropofagia de los nativos en un plano exclusivamente ritual y simbólico:

Inquieto ante el peligro convocó a una conferencia de los jefes en el salón de baile en medio de las ráfagas de vilanos. Éstos le exigieron como prueba de su lealtad incondicional que en el recinto más sagrado del sótano lo sacrificara a él, a su hijo, ante todo el pueblo reunido y de esta manera –no de otra: treinta generaciones antes de la llegada de los Ventura ya habían dejado de serlo- se revelarían como antropófagos al comerse a Wenceslao junto al estanque subterráneo. (406)

Tras reflexionar sobre el sacrificio de Amadeo y la tentativa de sacrificar a Wenceslao, podemos concluir que el tema de la antropofagia dialoga con el cristianismo de distintas maneras. En el primer caso, vemos una cercanía entre la novela y el discurso cristiano sacramental, mientras que en el caso de Wenceslao, la antropofagia se desliga de un posible sentido cristológico, pero mantiene un carácter de comunión. Con esto, podemos recalcar una vez más que la novela *Casa de campo* nos entrega dos modalidades de antropofagia: la que implica comunión y otra que implica voracidad y desunión entre los personajes.

Otro caníbal “comprobable” en el acontecer de la novela es Mignon, hija de Adriano Gómora y de Balbina, quien encierra a su hermana Aída al interior de un horno, colocándole una manzana en la boca, así como se hornea un cerdo. El espectáculo culinario y caníbal ofrecido al padre lo llena de ira hasta el punto de cometer un parricidio:

Mignon abrió de golpe la puerta del horno. Adentro, en ese infierno, el rostro de

Aída reía la tremenda carcajada de la manzana forzada dentro de la boca, la frente engalanada con perejiles y laureles y rodajas de zanahoria y limón como para día de carnaval, apetitosa durante una fracción de segundo: horrenda inmediatamente después, el mundo entero horrendo, sí, el infierno mismo..., con una patada feroz Adriano cerró la puerta del horno y su fusta laceró el rostro de Mignon... (92)

El canibalismo de Mignon se ha anunciado incluso antes de la narración acerca de la muerte de su hermana. Sabemos, en efecto, que la niña hunde, como manifestación de cariño, sus dientes en el cuello de la madre: "Mignon lanzó un chillido al verla, huyendo a toda carrera hacia la victoria para refugiarse en los brazos de su madre, sollozando, hincando sus dientecillos en el cuello de Balbina como si quisiera devorarla..." (90) Este acto caníbal hay que diferenciarlo de aquel impulsado por Amadeo. Mientras el último indica sacrificio, liberación, solidaridad y entrega, el de las feas hijas de Balbina connota perversión. En efecto, sabemos que Aída y Mignon son niñas aliadas a la estupidez de su madre y no a los proyectos sociales del padre. Las niñas, en este sentido, transmiten una ideología Ventura.

Por otro lado, los padres continuamente hablan de lo "deliciosos" que son sus hijos. En efecto, la novela está poblada de términos para calificar a los niños que también son utilizados, en el lenguaje coloquial, para calificar una comida apetitosa: "-¡Ese niño está de comérselo! -Todos los niños, por gracia de su naturaleza infantil, son exquisitos, como para comérselos a besos..." (66) El lenguaje de los adultos que acusa la presencia implícita de canibalismo no sólo está presente en la referencia a sus propios hijos, sino también en una fantasía que adorna la certidumbre inventada del paraje maravilloso, destino del paseo. Esta fantasía caníbal tiene como objeto la carne tierna de un niño que cobra presencia a través de una comparación: "Hoy sobraba tema para la charla de la hora del café: alguien aseguró que entre las ruinas reflejadas en el estanque de las ninfeas gigantescas encontrarían púdicas flores de color y consistencia semejantes a la carne de una niña, cuyos pétalos se ruborizaban al acariciarlos, segregando una sustancia dulce de lamer..." (147)

La antropofagia también se presenta en el Chef y no de una manera simbólica. En efecto, sabemos que una de sus fantasías culinarias es comer carne humana tierna y fresca. El confesar dicho objeto de deseo nos explica su sonajera de tripas ante el Mayordomo: "Existe algo, sin embargo, que no he probado nunca, y que claro, espero no comer, aunque no puedo, ni debo, ni quiero, ocultarle mi curiosidad: carne humana. Es tan grande mi ansiedad por probarla, que en cuanto se habla de ella mi tripa suena nostálgicamente" (348)

Por último, la antropofagia se deja relucir en los personajes que no pertenecen al grupo de los nativos en la sexualidad. Toda experiencia sexual y sensual será relatada en relación con la posibilidad de devorar el cuerpo humano del otro. Sabemos desde casi el comienzo del relato que las relaciones entre los primos no son del todo inocentes e infantiles. Entre ellos, circula el deseo. Un claro ejemplo está dado por Teodora, hija de Anselmo y Eulalia, la adúltera. La niña se confiesa como una experta en el tema sexual y además, a través de sus aromas, despierta el apetito de los hombres: "Esta situación estuvo repitiéndose a diario con Teodora, que llegó a gozar entre los primos del prestigio

de exhalar cierto perfume que exaltaba la sexualidad, y quizás cuando fuera grande iba a enloquecer a los hombres, igual que Eulalia, su madre” (75) Interesante resulta el hecho de que Teodora aparece vinculada a cierta perversión sexual, puesto que los perros falderos de Balbina se excitan con la pierna de la niña. Esta es justamente la “situación” mencionada en el comienzo de la cita. Ahora bien, así como se presenta en repetidas ocasiones la expresión “comerse” a un niño dada sus gracias infantiles, Celeste utiliza el término “hincar el diente” para imaginar las relaciones amorosas entre Melania, la prima mayor, y su marido, Olegario, de quien Celeste quiere ya desprenderse: “Pero Melania, pese a su aire de que si uno le hincara el diente se le perfumaría la boca como al morder una fruta, no había madurado todavía” (158) Dado lo anterior es posible advertir cómo Celeste establece un paralelo entre el diente que metonímicamente hablando come una fruta y el diente que “come” el cuerpo de la muchacha. Recordar nuestro lenguaje coloquial ilumina, en efecto, tal contrapunto. Pero la mayor relación entre deseo sexual y la antropofagia se manifiesta en el sentir de Casilda cuando es ayudada por Pedro Crisólogo, un nativo, al bajar del carromato del tío Adriano:

Esta, al tocar su mano, al sentirse tan cerca de su bruñido cuerpo desnudo, reconoció el rostro de quien le había proporcionado su primera experiencia del oro, ese oro que aún la cubría. Comparó esta sensación con la del miedo a un ansiado ataque sexual de parte de este ser de otra raza, habitante de un estadio inferior del desarrollo humano, antropófago, caníbal, salvaje, y para quien, entonces, el desenfreno no podía tener limitaciones, ni siquiera el de devorar a la compañera en el amor (232)

Relacionar lo sexual y lo erótico con el canibalismo ya fue un acierto de Bernal Díaz del Castillo. En efecto, para el español, parte de aquellos “desórdenes” ligados a la antropofagia son la homosexualidad y el incesto, prácticas que en la novela son advertidas y no de manera menor. Es posible sostener que las experiencias sexuales entre primos se presentan no sólo como un “aprendizaje” infantil teñido de cierta inocencia, sino como una transgresión al tabú del incesto por medio del deseo que circula por laberintos prohibidos. Si bien el relato no narra una unión sexual entre hermanos propiamente tal, las experiencias entre primos remiten pues al comportamiento endogámico de la familia Ventura y, por ende, a su incapacidad y negación de establecer vínculos sanguíneos de grupos ajenos.¹⁰⁵ Georges Bataille, en su obra titulada *El erotismo*, reelabora la misma relación para vincularla al plano del sacrificio y de la comunión. Éstos, no son posibles, si un una transgresión, sin un deseo que ataca y desarticula la ley prohibitiva:

El hombre, que nunca es considerado un animal de matadero, con frecuencia es comido siguiendo unas reglas religiosas. Quien consume su carne no ignora la prohibición de que es objeto ese consumo, pero, no por ello deja de violar religiosamente esa prohibición, que considera fundamental. El ejemplo significativo se da en la comida en comunión que sigue al sacrificio. En este caso, la carne humana que se come se considera sagrada; estamos, pues, lejos

¹⁰⁵ No es casualidad tampoco que en *El obscuro pájaro de la noche* la endogamia vuelva a estar presente. En efecto, Jerónimo e Inés son parientes y su vínculo no dará los frutos esperados. Boy, el hijo monstruoso, implica el término de la estirpe, acabamiento que se conjuga con otros: el del lenguaje, el del sujeto y el de la novela que se desintegra.

de un retorno a la ignorancia animal de lo prohibido. El deseo ya no se refiere aquí al objeto anhelado por un animal indiferente: el objeto es “prohibido”, es sagrado; y lo que lo designó para el deseo es precisamente la prohibición que pesa sobre él. El canibalismo sagrado es el ejemplo elemental de la prohibición creadora de deseo; que sea prohibida no le da otro sabor a la carne, pero ésa es la razón por la que el “piadoso” canibal la consume (Bataille, *El erotismo* 75, 76)

Con lo anterior, se recalca más una vez más la posibilidad de pensar dos modos de antropofagia presentados en la novela. Por un lado, aquella que corresponde a una invención como estrategia de dominio y, por otro, la antropofagia que es comunión y sacrificio, una antropofagia que redime al sujeto desventajosamente rotulado como canibal y que lo podemos encontrar justamente en las figuras que subvierten el orden de los adultos.

Sin embargo, al reconsiderar la cita de Bataille, la antropofagia, comprendida como comunión y al interior de un ámbito sagrado, se vincula con la prohibición, en la medida que el objeto comido, la deseada carne humana, está vedado. Originalmente, Sigmund Freud, en *Tótem y Tabú*, también vinculó el objeto de deseo con la prohibición que cae sobre aquel mismo objeto, relación que da lugar al tabú en las llamadas sociedades primitivas. De este modo, la base del tabú consiste en “un acto prohibido a cuya realización impulsa una enérgica tendencia, localizada en el inconsciente” (Freud, *Tótem y tabú* 51) Dicha prohibición es emitida desde la autoridad, aspecto iluminador a la hora de pensar en *Casa de campo*: son los adultos quienes advierten una y otra vez sobre el peligro de los antropófagos, suponiendo así una prohibición del acto: “El tabú es una prohibición muy antigua impuesta desde el exterior (por una autoridad) y dirigida contra los deseos más intensos del hombre. La tendencia a transgredirla persiste en el inconsciente” (54) Esta es la razón por la cual Freud ha caracterizado el tabú a través de la ambivalencia: “... siempre que existe una prohibición ha debido de ser motivada por un deseo” (99) Revelador resulta entonces pensar cómo las alusiones a la antropofagia en *Casa de campo* aparecen directamente vinculadas con los deseos sexuales de los niños y la posibilidad de relaciones incestuosas, tabú aludido ampliamente por Freud en referencia a los tótem. De este modo, el discurso autoritario de los padres atenta contra el deseo que circula por la casa, un deseo que potencialmente atenta contra el orden de Marulanda. Si recordamos el contrapunto entre el discurso de los padres y la voz del narrador, podríamos vincular a éste con el deseo y, por ende, con el deseo antropófago. Niños y narrador se identificarían en oposición a los adultos, quienes fortalecen el tabú de la antropofagia. Pienso incluso en un contagio que estrecha los vínculos entre el narrador y los niños, sus *emblemas preferidos*: “El hombre que ha infringido un tabú, se hace tabú, a su vez, porque posee la facultad peligrosa de incitar a los demás a seguir su ejemplo. Resulta, pues, realmente *contagioso*, por cuanto dicho ejemplo impulsa a la imitación y, por lo tanto, debe ser evitado a su vez” (51)

Para Freud, el animal (el Tótem) que la comunidad come sagradamente en ciertos momentos, puesto que habitualmente está prohibido, podría tener su origen en el crimen cometido por los hermanos contra el padre: “Además, el violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo, se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza. La comida totémica, quizá la primera fiesta de la humanidad, sería la

reproducción conmemorativa de este acto criminal y memorable...” (192) Sin pretender mayores coincidencias entre Freud y Donoso, llama la atención cómo en la novela la mayor parte de los niños se rebelará contra los padres ausentes, aunándose con quienes, los nativos, originalmente practicaron la antropofagia. Así, la oposición padre/hijos (que sostiene la comida sagrada caníbal, según Freud) también estaría presente en *Casa de campo*, explicando el terror de los padres a dicha práctica. En efecto, la antropofagia no sólo sería una amenaza para su poder, sino también para sus existencias.

Continuando con los aportes del psicoanálisis, el canibalismo guarda relación también con la configuración del sujeto a través de lo que se ha llamado “identificación primaria”. En efecto, según Laplanche y Pontalis en *Diccionario de Psicoanálisis*, el término *canibalístico* “subraya algunos caracteres de la relación oral: unión de la libido y de la agresividad, incorporación y apropiación del objeto y de sus cualidades. El concepto de canibalístico connota las íntimas relaciones existentes entre la relación de objeto oral y los primeros modos de identificación” (48, 49) Entiéndase “identificación” como modo de constitución del sujeto sobre el modelo del otro. Sin proponer necesariamente una lectura psicoanalítica de la novela, pienso en cómo la relación entre los personajes niños entre sí puede concebirse como el modo con el cual aquellas voces devienen sujetos. Tal relación, en la cual también podemos incluir también al narrador, conlleva una proximidad con el otro marcada por un lenguaje que insinúa la antropofagia.

Respondiendo a la pregunta inicial que ha guiado nuestra reflexión, quiénes son los antropófagos, podemos afirmar que la antropofagia caracteriza más bien a los Ventura que a los nativos, sin tratarse, claro está, de caníbales propiamente tal. Recordemos que, en términos empíricos, la antropofagia es casi una ausencia. Dado lo anterior, la enunciación narrativa plantea una situación contraria a lo que los Ventura han impuesto a través de su discurso: que son los nativos los antropófagos y ellos los de costumbres civilizadas. En otras palabras, mientras los Ventura acusan al otro de antropófagos, el narrador acusa a los acusadores del mismo “delito”.

La especulación Ventura sobre el nativo tiene que ver con el reflejo, con el espejo, con la constitución de su propia identidad. Se auto configuran como sujetos civilizados negando en ellos la falta (la antropofagia) que a su vez se les proyecta en los nativos. Al nativo se le despoja (de las armas, de la palabra) y se le agrega un antivalor (a los ojos de los señores) que corresponde a la práctica antropofágica. Quitar y agregar. Dos retóricas con las cuales se construyen identidades según lo pensado ya en el capítulo primero de esta tesis. Agregar ojos, cabezas, hocicos de perro hambriento; despojar de cabeza, de lengua, de alma.

Quiero insistir en la especulación como un modo de hacer discurso y con el cual se construye una identidad del otro. Por lo general, especulamos sobre lo incierto, sobre lo relativamente desconocido. No se especula en el campo de las certezas. Especular: lo referente a espejos. Especular: perderse en hipótesis sin fundamento real. O sea, extraviarse en lo no real, en la representación o en el símbolo. Extraviarse en el espejo, en el reflejo. Ahora bien, en esta situación de desconocimiento, de desinformación, de pérdida, la especulación es también el reflejo de nuestra subjetividad en la imagen del otro. Etimológicamente, la palabra especular acusa su vínculo con los espejos: “La

palabra “especular” sirve especialmente bien en este contexto, sobre todo si recordamos su origen etimológico y pensamos en las especulaciones como espejos. La identidad –Lacan mediante- se construye en una laboriosa relación con los espejos” (Valdés, “Un ojo que falta: reflexión sobre las culturas y los quinientos años” 136) Con lo anterior, concluimos que el modo de constitución de toda identidad, ya sea la del señor o la del siervo, se gesta en miradas y proyecciones especulares. Si se mira al otro como antropófago, inventándolo como tal, la antropofagia, desde luego, radica desde un comienzo en quien mira y construye la subjetividad del *tú*. Algo muy similar podemos advertir en *El obsceno pájaro de la noche*. Aquí, lo monstruoso también es presencia en el señor. Recordemos el episodio en el cual Jerónimo de Azcoitia finaliza su existencia, ahogándose en el estanque, tras ver su propio rostro monstruoso reflejado en la superficie del agua. Aquello con lo cual se rotuló al mundo grotesco de la Rinconada se vuelve contra el señor, estampándose en su cara que se convierte tan sólo en una máscara. De este modo, en ambas novelas, las oposiciones binarias son deconstruidas¹⁰⁶. Si el mundo que José Donoso nos presenta en un principio está estructurado por las oposiciones civilizado / bárbaro antropófago, señor / siervo, “normal” / monstruo, con el pasar del relato ese mismo mundo se destruye a través de la palabra; las oposiciones se desarmen, dejando de indicar la estructura jerárquica que en un momento implicaron.

Quisiera terminar la reflexión sobre la antropofagia en *Casa de campo*, vinculándola con un problema de enunciación narrativa. Ya he sugerido un cierto contrapunto ente la figura del narrador-autor que cuenta la historia rompiendo la ilusión de realidad¹⁰⁷ y la figura constituida por la familia Ventura, quienes cuenta o relatan¹⁰⁸ al otro, al nativo, como antropófago. Pese a las diametrales diferencias, ambas figuras narran. Se trataría pues de una narración (la de los Ventura) dentro de otra narración (la del narrador-autor, propiamente tal), algo así como las cajas chinas o muñecas rusas que se colocan una dentro de la otra. Ahora bien, es interesante advertir sus diferencias, ya que éstas iluminan diferentes ideologías jerarquizadas presentes en el texto.

Si el narrador nos permite advertir que la antropofagia no es más que una invención del poder, un relato de los Ventura para legitimar su dominación sobre Marulanda, la antropofagia, por su lado, sería no sólo lo enunciado por los Ventura, sino la misma enunciación. Mientras la antropofagia miente, inventa, el narrador-autor desmiente, inventando otra realidad. De este modo, no sabríamos quién está primero, quién contiene a quién: si el narrador a la antropofagia o ésta al narrador. El supuesto dominio del narrador-autor, del cual ya se ha hablado en otros capítulos, no sería tan, jamás lo habría sido, sino solamente equivaldría a un engaño, una trampa tendida por el mismo y real autor.

¹⁰⁶ Para una definición de deconstrucción, ver Jacques Derridá, “Primera Parte. La escritura pre-litera.” De la gramatología. Buenos Aire: Siglo Veintiuno, 1971. Ver también Jonathan Culler. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1998.

¹⁰⁷ Ver capítulo “Sujeto y narrador en Casa de campo” de esta tesis.

¹⁰⁸ Sobre el sujeto como relato, ver Harlene Anderson y Harold A. Goolishian. “Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia.” Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad.

Creo que el contraste narrativo se advierte de manera más explícita y clara si introducimos en el objeto de nuestro estudio un tercer elemento de gran importancia a lo largo de toda la novela: el *trompe l'oeil*. Si el narrador rompe con la ilusión de realidad, si devela la verdad, si despoja de las máscaras a sus personajes para utilizarlas él mismo y así existir, el *trompe l'oeil*, por el contrario, falsifica una realidad, perpetúa su ilusión, la simula como nos diría Severo Sarduy.¹⁰⁹ De este modo, el narrador es como el tacto: sus dedos, al rastrear la pared, advierten que el espacio simulado por el *trompe l'oeil* es falso, que no es tal, que sólo es pintura sobre el liso muro del salón de baile. El fresco pictórico, en cambio, apela a la vista del lector para engañarlo con su simulado espacio:

Declinación de los sentidos: la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar, y a desmentir, lo que la mirada, víctima de su ingenuidad, o del puntual arreglo de un artificio, da por cierto: la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva –y por ello sospechosa– compacidad de los objetos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de las texturas... Los dedos anulan de golpe la falsificación: ni lúcidos corredores, ni jardines, ni barajas en desorden, como tiradas sobre el mármol por un perdedor furioso, ni vidrios quebrados, flores o frutas; nada más que pintura, óleo sobre madera, tela, superficie impregnada y tensa, detentora de un código solvente y creíble, de un vocabulario verosímil: el de la representación (Sarduy, La simulación 1283)

Ahora bien, cabe preguntarse cómo se establece la alianza entre los Ventura y el *trompe l'oeil*, cómo se fusionan en un mismo propósito narrativo. Una posible respuesta tiene que ver con el estatuto social del *trompe l'oeil* en tanto obra y técnica de arte. Sabemos, en efecto, que es una manifestación preferida por los salones aristocráticos amenazados por el tedio¹¹⁰. Sin embargo, una respuesta más pertinente a nuestro problema puede ser encontrada en los puntos en común que guardan el *trompe l'oeil* y los Ventura al interior de *Casa de campo*. Un primer aspecto que los une está dado por la retórica del juego marquesal. En efecto, ya hemos visto como el lenguaje utilizado por los niños durante el juego escénico parodia engañosamente el lenguaje de los adultos. Así, la retórica de los padres, del juego y del *trompe l'oeil* al interior del salón del baile engañan; los Ventura cubren todo lo inconveniente con un “tupido velo” e inventan un nativo antropófago y peligroso que nunca es tal. El juego, por su lado, cumple con ciertos aspectos subversivos al atentar contra el orden impuesto por los padres. El fresco del salón, por su parte, engaña a Juvenal, porque éste, en su intento de robar las armas, será violentado por personajes que salen de las puertas simuladas por la pintura. Una vez que los adultos retornan a la casa de campo, tras un año o un día de ausencia, los niños comienzan a jugar a La Marquesa Salió a las Cinco en la terraza del norte en presencia de sus padres. En dicha situación, Wenceslao se identificará con la dimensionalidad de los dibujos del *trompe l'oeil* y con la retórica de su prima Melania que en este contexto es la Amada Inmortal para engañar a los sirvientes comandados por el Mayordomo y así promover la fuga de los perseguidos a la habitación de su madre:

¹⁰⁹ Ver Sarduy, Severo. “La simulación.” *Obra completa*. Tomo II. Gustavo Guerrero y Francois Wahl coord. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1263-1344.

¹¹⁰ Ver Martín Battersby, *Trompe-l'oeil. The eye deceived*. Londres: academy Editions, 1974.

No, no, se dijo Wenceslao, no, porque no tenía puesto el corazón ni en la zarabanda ni en la comedia de difuso contenido a la que a estas alturas todos los primos, aun los más averiados, se habían sumado. Encubierto por la retórica que lo identificaba con la proposición bidimensional del tromp l'oeil, hacía votos para que, aprovechando el tumulto producido por su propia aparición en el césped, Agapito, acarreado a Arabela, se hubiera escabullido del escondite en que los dejó en la isla de rocaille, y sorteando a los sirvientes hubieran logrado esconderse, como convinieron, en el dormitorio de Balbina, donde en un instante, en cuanto ejecutara la reverencia final de la zarabanda, él arrastraría a su madre para que le sirviera de escudo (Donoso, Casa de campo 460)

El *tromp l'oeil*, la antropofagia como enunciación de los padres Ventura y el juego de la Marquesa se hacen pasar por el referente, asentando definitivamente el engaño:

... el tromp l'oeil, cuya definición misma es el hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el "arte", la técnica, no puede funcionar más que en la negación de toda fluctuación del significativo, aquí disimulado como tal, adhiriendo una a la otra, al máximo, las dos láminas, más separadas cuanto más ostentoso es el estilo, del significativo y su referente palpable, real (Sarduy, La simulación 1284)

Dado lo anterior, la invención del antropófago es enunciada por parte de los Ventura no como tal ni como estrategia para defender intereses sociales y económicos, sino como la misma y real naturaleza del nativo existente. He ahí la gran mentira. Los pajes del fresco del salón, por su parte, no serán una representación, sino los mismos violadores de Juvenal y, al final del relato, aquellos que atenderán a los señores y nativos tendidos en el suelo para soportar exitosamente la tormenta de vilanos:

Pronto, en el salón de baile, quedaron tumbadas las figuras de grandes y niños y nativos confundidas, apoyadas unas en otras, en los almohadones, cubiertas por las mantas a rayas tejidas por las mujeres de los nativos, respirando apenas, con los ojos cerrados, con los labios juntos, viviendo apenas, y para que no murieran ahogados en la atmósfera de vilanos, los atendían, elegantes y eficaces, los personajes del fresco tromp l'oeil. (Donoso, Casa de campo 526)

En el caso del juego La Marquesa salió a las Cinco, Juvenal simula ser mujer, la Pérfida Marquesa, travestismo que, según el mismo Severo Sarduy, es otra manera de llevar a cabo la simulación.¹¹¹

El engaño de estas puestas en escena, la antropofagia, la Marquesa Salió a las Cinco y el *tromp l'oeil*, consiste en el hecho de que la copia se vuelve el original, pasa por ser el original, dada su exactitud, la calidad de la réplica y la ausencia de elipsis. La destreza y perfección del engaño llega incluso a invertir la jerarquía ontológica que determina las relaciones entre el original y la copia. Así, el primero se vuelve copia y ésta original: "La definición de *trompe-l'oeil* como pura simulación circense de la realidad, como doblaje falaz pero verosímil de lo visible, encuentra en los escultores del

¹¹¹ S. Sarduy, en el mismo ensayo citado, afirma sobre el travesti: "El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte" (1267)

hiperrealismo americano una tal destreza que a veces el modelo puede pasar por una reconstitución ineficaz aunque minuciosa de ese “original” que es la copia, la obra” (Sarduy, *La simulación* 1286) Y el engaño es una trampa sin salida: ni la copia ni el original tienen valor metafísico: “ninguna de las versiones es detentora de la procedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir, prioridad ontológica” (1287) Se trata de venganzas de la copia a un modelo que, en la novela, nunca estuvo: “La venganza de la copia sobre el modelo” (1291), nos advertirá el mismo Severo Sarduy.

El narrador, en cambio, insiste en que el referente no está. Es la transparencia en su repetida negación lo que establece la oposición entre sí y el *tromp l’oeil*, el cual, junto al juego marquesal y la invención de los adultos acerca de la antropofagia, esconde la ausencia del referente con la propia enunciación. Es así como ésta se vuelve imitación y no mimesis ni imitación de un objeto que ya se ha desvanecido. En todo caso, si somos fieles a la lectura aquí propuesta, ambos figuras del contraste narrativo indican una crisis de la representación que afecta al sujeto, ya que éste, una vez más, sólo se sostiene en un lenguaje distanciado de la realidad que ya no encuentra.

La antropofagia es entonces una simulación, un juego del terror en el cual el que pierde no es precisamente aquel que arroja las cartas sobre la mesa.

IV La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria

1. Rebeldía del texto y del cuerpo en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* de José Donoso

¿Cómo las relaciones entre estética y política se manifiestan en la obra de José Donoso *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980), partiendo de la base que es en aquel campo de relaciones donde el sujeto es construido en la obra literaria? En otras palabras, ¿cómo un texto literario en cuanto obra de arte, una novela aparentemente frívola e inofensiva, se vuelve política? Una posible y muy general respuesta guarda relación con las maneras mediante las cuales la novela representa los ámbitos privados y públicos, puesto que no siempre se establece una estricta diferenciación entre uno y otro. Por consiguiente, las fronteras entre lo público y lo privado se han tornado difusas, hecho que torna aún más complejos los procesos de construcción del sujeto y los modos de analizarlos.

En efecto, en tales procesos de gestación de identidades participan los ámbitos

privados y públicos. Ahora bien, es en este doble terreno (el privado y el público) que pisa el proceso de configuración del sujeto, donde yo quiero entrar para analizar la novela a partir de la primera pregunta planteada, justamente porque corresponde a una de las puertas que la obra nos abre para una posible aproximación. En efecto, la crítica ha advertido ya esta composición polarizante del espacio. Ricardo Gutiérrez, por ejemplo, en “*La marquesita de Loria* o la saturación del juego”, se refiere a espacios abiertos y cerrados, siendo los primeros públicos y los segundos, privados respectivamente. Por otro lado, según Noé Jitrik en “José Donoso: parodia y pornografía”, la obscenidad de la novela surge justamente en el cruce de lo público con lo privado. Para este estudioso, lo público se define como el “lugar de cruce de miradas múltiples” (210) y como “el lugar en que toma forma la ilusión de la propiedad colectiva” (210) Por lo tanto, lo público corresponde al espacio funcional donde surge “el enjuiciamiento de los actos individuales, uno de los cuales, el más privado de todos, el sexual, predomina absolutamente” (210) Así, mientras lo privado se oculta, lo público desoculta lo privado. Se trata pues del juego de la obscenidad: ocultar para luego desocultar y volver a reocultar. Para Noé Jitrik, el personaje principal de la novela, Blanca, se construye en este juego¹¹².

Si continuamos la lectura de las reflexiones de Noé Jitrik, nos encontraremos, no obstante, con un obstáculo para definir unívocamente lo público y lo privado, ya que ambos ámbitos no son esencias, sino más bien instancias que se arman y se desarman, que aparecen y desaparecen. Se trata más bien del resultado de miradas que se despliegan o, por el contrario, se recogen. Así, lo público y lo privado están en permanente transformación, hecho que permite sostener aquella representación que no siempre los diferencia. En efecto, el ejercicio mimético de la novela tiende a confundir lo privado y lo público, más que a identificarlos por separado. Por ejemplo, según Jitrik, los espacios propicios, en la novela de Donoso, para la práctica sexual son públicos (palco de la ópera, parque del Buen Retiro, oficina del notario) y estos lugares al sexualizarse se privatizan. Dicha transformación instauro lo obsceno. En efecto, la protagonista privatiza lo público, sugiriendo que en éste último existe un pliegue, un recocado, una inclusión.

El ámbito privado, por su parte, es el lugar cerrado “del re-ocultamiento, en el que se puede formular una utopía del yo como paso del héroe a la heroína” (Jitrik 210) En efecto, se trata de la recámara de la marquesita, donde ella se encierra con el perro llamado Luna, transgrediendo el objeto de deseo: “El perro parece concretar el desideratum utópico, pues encarna la utopía onanista del yo en la proyección más radical” (211) Interesante resulta pensar en la palabra *deseo*, cuyo origen latino incluye también el significado del término *nostalgia*. Así, el deseo construye un sujeto utópico, un sujeto que no está, que no tiene lugar, porque el objeto deseado, al ser vislumbrado por la nostalgia, tampoco existe en el presente. En este sentido, la cita de Jitrik se está adelantando a la desaparición de Blanca como resolución argumental del relato, ya que el sujeto en cuestión se construye precisamente en un no lugar (“utopía” es el término escogido por el mismo crítico), o sea, se trata de un sujeto que no es real, una representación sin referente real.

¹¹² Resulta interesante advertir las afirmaciones de Jitrik en el argumento del relato, ya que el cuerpo de la protagonista será cubierto y descubierto una y otra vez dada por la presencia o ausencia de telas.

En la novela, el ámbito público, es decir, el ámbito de miradas aprobatorias y reprobatorias ¹¹³, está plasmado por el Madrid de los años veinte, la alta sociedad española con sus ambientes e innumerables alusiones a producciones culturales que van desde las marcas comerciales de alta costura de los vestidos que cubren a Blanca y otros personajes femeninos hasta obras de arte tanto musicales como literarias y plásticas. Puede ser definido como una “especie de exterioridad brillante entendida casi como un sistema semiológico-cultural (el mundo de la ropa cara, de los gestos estudiados, de las pasiones fatales, de los lugares refinados, etc.), que deviene estética y, como tal, propone una ética muy ideologizada” (195) Estos objetos no sólo son mencionados para graficar una “escenografía espacial” del relato, sino también para plasmar, poco a poco, los personajes. En efecto, una manera de describirlos consiste en detenerse en el uso y recepción que le dan a tales producciones de la cultura en las cuales el texto insiste de una manera no menor. ¿Cómo se consume el objeto cultural? Siguiendo las reflexiones de Néstor García Canclini ¹¹⁴, esta es una interrogante posible para inferir las relaciones sociales en la producción cultural representada por la novela. Si bien no se trata de realizar una sociología de la cultura al interior del mundo presentado por la novela, propongo estudiar los procesos de configuración del sujeto en relación con el ámbito público que lo rodea, ámbito caracterizado por la presencia de producciones culturales ¹¹⁵. Luego, ya en el terreno de lo privado, convido a analizar la recepción de esas producciones por parte de Blanca, en pro de advertir los procesos de la constitución de su identidad por medio de actos de rebeldía. Se trataría pues de la privatización de lo público en términos de Noé Jitrik. El factor político entra a jugar en la medida que se entienda que la presencia de la producción cultural responde a medios. Estos, a su vez, implican disposiciones de poder encarnadas en usos, instituciones e ideologías. ¿Cómo se gestan los procesos de construcción del sujeto a partir de las producciones culturales

¹¹³ Según Jitrik, en la medida que lo público es lugar de enjuiciamiento de los actos individuales, pueden haber miradas reprobatorias (las cuales producen un efecto obsceno, creando condiciones de excitación) o puede haber miradas aprobatorias, lo cual elimina la excitación porque borra los límites entre lo público y lo privado, acontecimiento que precisamente sucede con Blanca y su marido, Paquito, quienes, dada la impotencia del hombre, no pueden llevar a cabo relaciones sexuales salvo en situaciones de prohibición.

¹¹⁴ García Canclini, Néstor. Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. Sociología y cultura. Por Pierre Bourdieu. México: Grijalbo, 1990.

¹¹⁵ De igual modo, podría pensarse la novela como una puesta en escena apta para realizar un análisis sociológico de la cultura, aunque la novela no corresponda a la misma “realidad”. En efecto, La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria no es una novela necesariamente experimental (como lo puede ser El obsceno pájaro de la noche o Tres novelitas burguesas), pudiendo así encontrar cierto sustrato realista en el texto. No olvidemos, por lo demás, la gran afirmación enunciada por Marta Brunet a Donoso (afirmación de la cual el escritor siempre quiso escapar): “Dicen que tú eres el heredero de la gran tradición realista chilena” (Donoso, “Claves de un delirio: los signos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche.” 587) De este modo, creo que la novela está reflejando miméticamente una realidad social determinada: el desenvolvimiento de una americana en la alta sociedad madrileña de comienzos de siglo XX. Philip Swanson, por lo demás, también advierte la actitud documentalista del narrador. Por su parte, Lucrecio Pérez Blanco en “Acercamiento a una novela de denuncia social: La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria de José Donoso” comprenderá el texto de Donoso como una novela de denuncia social.

mencionadas en la novela? ¿Cuál es la relación entre el sujeto y las producciones culturales?

A modo de hipótesis, postulo que las obras de arte y otras producciones culturales desempeñan un rol alienante en la protagonista en la medida que son objetos de fetiche¹¹⁶. Ahora bien, Blanca, la americana, la mujer, la marginada, se rebelará ante la imposición de tales productos, variando, a veces, su uso convencional. Esta actitud de resistencia va configurando un tipo de sujeto completamente distinto al docilitado por las producciones culturales de la Europa de los años veinte. En efecto, Blanca, al trascender aquel poder amansador que la margina, subyuga y aliena, deviene en un sujeto fragmentado, escindido entre la cultura europea que de igual modo intenta adoptar y la fogosidad de un cuerpo que no comprende ni controla. Durante el desarrollo del trabajo, veremos cómo se lleva a cabo dicha fragmentación y cómo guarda una relación con el conflicto cultura / naturaleza. Cabe recalcar que implícitamente establezco una diferencia entre alineación y fragmentación. En efecto, Blanca, al acatar la “moda” europea, se enajena; en cambio, cuando da cabida a la diferencia por medio de una rebeldía que se despliega a lo largo de la novela como un efecto bola de nieve, construye una identidad fragmentada, pero a la vez liberada de opresión. Así, en la obra de José Donoso *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se presenta una estructura patriarcal, representada por un narrador masculino y eurocéntrico, el cual dispone de producciones culturales en cuanto mercancías que intentan alienar a la protagonista americana. La posterior rebeldía de ésta última dará lugar a un sujeto otro, escindido, que modifica las construcciones de género y de etnia; un sujeto no plenamente consciente de sí mismo, carente de un control absoluto sobre sí. Al mismo tiempo, si el arte en la novela de Donoso es representada como fetiche, se aludiría a una desublimación e intrascendencia de ésta. En este punto vale destacar la reflexión de Benjamín sobre un arte en tiempos de la reproductibilidad técnica¹¹⁷. La novela, de esta manera, representa con ironía un arte y otros objetos culturales con los cuales las fuerzas patriarcales luchan contra el intento de autoconstitución de Blanca, quien atenta contra el orden impuesto por el narrador a través de su fogosidad sexual disfrazada tras las apariencias y convenciones sociales. Las producciones culturales no serían más que armas del narrador y del sofisticado

¹¹⁶ Entender el arte como fetiche no sólo implica una pérdida de aura, en términos de Benjamín, del objeto, sino también una transformación de éste en mercancía, hecho que guarda relación con el mercado y el surgimiento del público de masas. En el caso de la novela de Donoso, la producción cultural deviene fetiche cuando el arte deja de ser liberación. En este sentido, debemos oponer la noción de fetiche a la estética de Schiller, para quien el sujeto se libera de la materia en el distanciamiento con respecto al objeto, logrando la conmoción. En suma, si en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, la producción cultural es fetiche, lo es porque precisamente aliena al sujeto. La rebeldía de Blanca, el personaje protagónico, está dirigida a tal experiencia alienante. Ver Friedrich Schiller, *Educación estética del hombre*. Buenos Aires: Ediciones Aguilar, 1976. Por otro lado, Noé Jitrick en su artículo sobre la novela de Donoso, también habla de fetiche. Definido como los “objeto investidos y saturados que dan lugar a un culto desde el cual nacen prácticas perversas” (205), el término también aparecerá ligado a la mercancía, puesto que es un producido por la relación entre legislación y un campo específico de aplicación. Por su parte, la legislación debe ser entendida como una práctica racional, clasificatoria y, lo más importante desde la noción de mercancía, contabilizadora.

¹¹⁷ Walter Benjamín: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

ambiente madrileño para perpetuar la estructura alienante y patriarcal.

Dentro de este contexto, la rebeldía es definida como experiencia del movimiento que tuerce. Ahora bien, ¿qué es lo que se tuerce en el movimiento de la rebeldía? ¿cuál es el objeto de dicha torcedura? Para responder, apelo a los aportes de Julia Kristeva, quien me ha permitido hablar de rebeldía con el sentido que quiero o intento sugerir. En su texto “¿Cuál rebeldía hoy?”, la autora plantea la posibilidad de una rebeldía en el marco de un “orden *normalizador y falsificable*” (17), hallable en “la sociedad de la imagen o del espectáculo” (15) que mediatiza teatralmente el crimen. Este orden normalizador, económico y “pervertible” (18) afecta al individuo:

La persona humana tiende a desaparecer como persona de derecho, puesto que es negociada en tanto poseedora de órganos comerciables. Dejamos atrás la era del “sujeto” para ingresar a la de la persona “patrimonial”: “yo” no soy un sujeto, como sigue afirmando el psicoanálisis, intentando un verdadero rescate, incluso una salvación de la subjetividad; “yo” tampoco soy un sujeto trascendental, como aún se lo planteaba la filosofía clásica; sino que “yo” soy sencillamente el propietario de mi patrimonio genético u órgano-fisiológico (18)

Ahora bien, creo que la rebeldía efectuada por el personaje principal de la novela de José Donoso se adecua al panorama presentado por Julia Kristeva. En efecto, aquello contra lo que Blanca finalmente se rebelará es la sociedad que normaliza al sujeto (incluso al sujeto excluido o semi-excluido como puede ser Blanca en calidad de americana) a través de la imagen, esa superficie que adquiere el objeto puesto en vitrina, es decir, el objeto mercantilizado. No es casualidad entonces la casi interminable lista de términos compuesta por marcas de vestidos, relojes, autos, perfumes, estilos de peinados, etc. que el narrador dispone a lo largo de la novela y que Blanca subvierte en un acto de profanación.

Sin embargo, no es sólo Blanca, la protagonista, quien cuestiona, en el nivel de la representación, la producción cultural imperante. En efecto, la misma novela también pone en jaque, a través del discurso paródico, un modelo narrativo que ha sido presa fácil de un consumo cultural mercantilizado: la novela erótica y pornográfica. Si nos atrevemos a definir el texto donosiano como escritura pornográfica, lo es sólo en la medida que imita paródicamente un discurso de tales características. Noé Jitrik torna aún más complejo el asunto, porque para él el resultado de un discurso que parodia al erótico consiste justamente en un texto pornográfico: “Si mediante un procedimiento de torsión lo que era en el texto parodiado erotismo suave se convierte aquí en pornografía lisa y llana, quien encarna ese cambio y realiza todas las acciones que le son inherentes es una mujer” (197) Cabe destacar que por erotismo Jitrik está entendiendo lo que está más acá de la cuantificación. En efecto, la pornografía nos indica una intención mediante la cual se sustituye la práctica sexual por la imagen sexual. De este modo, para Jitrick, la pornografía es el resultado de una cuantificación de la fantasía erótica y de la narración de dicha cuantificación. En este sentido, la literatura pornográfica estaría funcionando como mercancía, valor ante el cual la novela de José Donoso se rebela en tanto parodia. De este modo, la noción de “*arte como rebeldía*” (Kristeva 19) me parece crucial para definir el texto de Donoso, justamente porque se trata de un texto artístico en oposición a un producto cultural mercantilizado: “... la noción misma de la *cultura como rebeldía* y del *arte como rebeldía* está siendo amenazada, inundados como estamos por la

cultura-diversión, la cultura-performance, la cultura-show” (19)

La hipótesis de lectura antes enunciada supone entonces la estructura polarizante en la novela de J. Donoso advertida por Philip Swanson en su conferencia titulada “Coitus Interruptus: Donoso, el postboom y “La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria.” De este modo, tenemos a Blanca, la mujer, lo americano, el instinto, lo sensual, el caos, la rebelión y, por el otro, al narrador masculino, a Europa, a la alta sociedad española, la convención, el protocolo, la racionalidad y el orden. Lo político de la novela radica en esta oposición polarizante que al interior del relato se desarrolla como lucha: “la novela de Donoso postula un narrador masculino implícito, que busca controlar o quizás destruir la presencia femenina, potencialmente amenazadora. De esta manera el texto aparentemente más ligero, y menos abiertamente político, se problematiza y se vuelve político mediante los mismos procesos de su articulación engañosa” (Swanson 196)

Retomando nuestra hipótesis, la novela de José Donoso está precisamente proponiendo un tipo de sujeto fragmentado en la medida que resiste a formas alienantes de producción. O sea, es preciso recalcar el doble juego o doble movimiento: un tipo de arte (fetiche) genera un sujeto alienado y subyugado; en una segunda instancia (es decir, en un segundo movimiento) aquel sujeto se rebela dando un uso diferente a aquellas formas estéticas (diferente al uso convencional) y permitiendo la entrada y participación del cuerpo en su rota relación con la cultura. Así, la novela, en cuanto manifestación estética, pasa a entrar a los terrenos de la política: en cuanto arte quiere socavar aquel arte fetiche. La novela y su autor son entonces una provocación política ante una producción cultural apelada por el narrador que homogeniza al sujeto al interior de una misma clase social.¹¹⁸ En este sentido, no es de extrañar su atrevido tono en materias y temas sexuales, fenómeno que ha llevado a muchos a catalogar esta obra como un “novelita” pornográfica, cuyo tema principal son las aventuras de una ninfómana. Una mirada política la deconstruye y la supuesta pornografía se transforma en mueca ante un orden que genera un tipo de sujeto que el arte donosiano desea revocar. Lo anterior permite establecer una relación de oposición entre el narrador y elementos de la novela que le son díscolos, no sólo en el sentido advertido por P. Swanson. En efecto, clave es la propuesta de Jitrick: la novela *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* es un texto paródico que pone en jaque no sólo el ambiente modernista, sino también la novela erótica/pornográfica, modelo al cual el relato de Donoso se adhiere para luego traicionarlo. Cabe señalar que el gesto paródico no es asumido por el narrador, sino más bien por el personaje principal. Es el uso y desuso que Blanca le da a los productos culturales aquello que desmonta la ideología cultural. Así, retomando las ideas de P. Swanson, el narrador se presenta más bien como un secuaz del orden imperante. En suma, los aspectos ideológicos de la producción y recepción cultural en tanto representación paródica al interior de la novela generan un sujeto que se les rebelará en fragmentación y disociación, dando lugar a una identidad en la cual las categorías de clase, género y etnia se verán afectadas y algo nuevo, diferente, nos dirán.

Es una constante en la narrativa donosiana la (des)configuración de identidades fijas

¹¹⁸ En este sentido, el arte puede comprenderse como un discurso que construye sujeto. De ser así, una posible proyección de este trabajo tendría como objetivo el estudio de las relaciones entre arte y poder.

y dóciles en los sujetos, para así proponernos identidades otras, no estáticas, tránsfugas, marginales, rebeldes, contradictorias, escindidas y fragmentadas. Así, nos encontramos con la Manuela, el travesti en *El lugar sin límites*, con hombres a los cuales se les borra su sexo con crema de belleza de uso femenino en *Tres novelitas burguesas*, antropófagos en *Casa de campo*, un monstruito mítico en *El obsceno pájaro de la noche* y una rica americana en Madrid que decide encerrarse con un perro en su dormitorio, abandonando la aburrida vida sexual otorgada por hombres europeos en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Todos ellos, pese a sus grandes diferencias, nos proponen un sujeto complejo que no se deja amansar por estrategias y tecnologías dispuestas desde los poderes.

La configuración del sujeto identificado en la protagonista está marcada por las categorías de género (una heroína), clase (una plebeya que se transforma en marquesa gracias al vínculo matrimonial), etnia (americana, nicaragüense) y generación (nuera de Casilda), y juegan un rol primordial a la hora de referirnos al personaje central y su relación con el ambiente en el que se sitúa. Según nuestra hipótesis, el resultado de dicha configuración se verá fragmentado en la medida que Blanca altere los usos de los productos culturales con los cuales se relaciona. Al intentar definir aquel *sujeto fragmentado*, pienso en los aportes de Stuart Hall.¹¹⁹ En efecto, el pensador de la crítica cultural nos propone un sujeto, propio de la modernidad tardía, que se diferencia radicalmente del sujeto cartesiano. Ya no estamos, por lo tanto, frente a un sujeto unitario, único, singular, coherente, cohesionado y esencial, sino ante un sujeto tránsfugo, de identidades nómadas, plurales y contradictorias. Un sujeto que retiene sobre sí mismo varios “yo” que pugnan tensionalmente entre sí. Se trata pues de un sujeto que tampoco es soberano sobre sí mismo, dueño de un absoluto control racional de sí y de aquello que lo circunda. A diferencia del ser humano pensado por Descartes y Locke, el sujeto actual (y creo que Donoso lo vislumbra) es una figura dubitativa, móvil, carente de centros fijos y estructurantes, escindida y fragmentada. Esta nueva manifestación del sujeto guarda directa relación con los contextos sociales, entre ellos, la producción cultural, que lo (des)figuran y con nuevas zonas de su estructura psíquica tales como el inconsciente, germen de rebeldías. He ahí el fuerte sustrato político que subyace en esta nueva concepción.

Estando ya en Europa, uno de los primeros productos culturales con el cual Blanca establece contacto es la ópera. En efecto, el primer encuentro de la muchacha con la familia de Paquito, su futuro marido, se lleva a cabo en la ópera, específicamente en una puesta en escena de la obra de Richard Wagner *Lohegrin*, en el Teatro Real de Madrid. Ahí, en el palco de los Loria, Blanca encuentra a Casilda, su futura y discriminadora suegra. Cabe destacar que la ópera es concebida por los personajes de la novela no sólo como una expresión musical, sino también como un espacio e instancia de encuentro social. La ópera pasa a ser entonces vida social que selecciona y rechaza, aunando a las personas que componen la clase alta de la ciudad. Esto explicaría el rechazo inicial que muestra Casilda ante la idea de su hijo de convidar al palco a Blanca y sus padres, los embajadores de Nicaragua en España:

¹¹⁹ Stuart Hall: *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro. DP&a Editora, 1997.

Al acercarse el cumpleaños de su amada, Paquito le rogó a su madre que se dignara hacerle una atención a su amiga Blanca Arias. ¿Pero qué atención, por Dios?, clamó al cielo la marquesa viuda. Ella no conocía a esa gente. Les había dado su enguantada mano sólo una vez, cuando Paquito le presentó a la familia completa-Casilda Loria no titubeó en calificarlos de insoportables cuando más tarde su hijo le solicitó su opinión- durante el transcurso de una comida-jazz de beneficencia en el Palace. ¿Qué era lo que le estaba exigiendo su hijo? ¿No bastaría que le mandara un ramo de flores, una caja de confites de violeta? (Donoso, La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria 15)

Casilda no quiere asistir a la ópera con los americanos para evitar “un papelón social”. Pero también da como excusa ante la idea de su hijo la incapacidad de los supuestos invitados para entender tal expresión musical: “Además, esa noche dan *Lohegrin*, una ópera difícil y, debo confesar, algo aburrida, que ellos no serán capaces de apreciar” (16)

La ópera pasa a ser entonces sólo una excusa para el encuentro social y la selección clasista. En efecto, Casilda y su amigo, el conde de Almanza, detestan, en el fondo, la ópera, secreto no confesable: “Casilda suspiró: ella ya no era joven. Había visto demasiada ópera en su vida: ya estaba un poco *blasée*, de modo que si bien el arrobó musical de Blanca Arias le pareció conmovedor por lo ingenuo, también lo encontró exasperadamente americano” (21)

Ahora bien, ya en la ópera, Blanca comienza a “disfrutar” de la música de un modo diferente a como lo hacen los demás espectadores del Teatro Real de Madrid. Para empezar, ella no lee el programa de la ópera, sino que lo enrolla para simular un falo y una masturbación:

... Blanca hizo un tubo con el programa. Lo irguió, acariciándolo tiernamente, repetidamente, con la otra mano, de arriba para abajo y de abajo para arriba. La mano izquierda de Paquito, ansiosa de no perder el precioso tiempo que les quedaba antes de finalizar el espectáculo, ya hurgaba, entre los muslos ávidamente separados de Blanca, en ese capullo viscoso cuyo pistilo se proponía enloquecer (22)

En efecto, al estar sentada en el palco junto a Paquito, detrás de los mayores, su novio comienza a masturbarla y el programa extendido oculta el acto corporal. La aventura erótica llega a su apogeo en el momento en el cual la trama musical de la ópera alcanza el clímax. La recepción musical es invadida con las sensaciones de los cuerpos de los espectadores, puesto que el conde de Almanza se une al placer de los jóvenes que ha observado durante la función. A mi modo de ver, este es el primer acto de subversión de Blanca. Ella no contempla el arte lírico como los demás, en especial, como Casilda, quien supone que la muchacha lo ha disfrutado de otra manera: “Descubrió tal concentración en su rostro desconocedor de refinamientos que no pudo sino meditar en cómo algunos seres muy primitivos, por ejemplo esta lindísima muchacha, tienen una pureza tal que les facilita la comprensión de lo más inaccesiblemente selecto del arte” (20, 21) Lo que para Casilda fue una expresión asombrosa de su futura nuera ante el arte, para la linda muchacha americana fue un orgasmo: “Blanca, con los párpados entornados, se hundió en tan suave quejido de éxtasis que la marquesa viuda la miró: ¡esta gente!, pensó. Pero al ver en ese lindo rostro el profundo transporte de emoción artística en ese instante de música sublime, quedó muy edificada” (24)

El vestuario aparece en la novela como otro producto estético de consumo que Blanca asume para luego ejercer libertades tras él:

Sin embargo, al poco tiempo de la partida de sus padres, se había convertido ya en una europea cabal, sustituyendo esos ingenuos afectos por otros y olvidando tanto las sabrosas entonaciones de su vernáculo, como las licencias femeninas corrientes en el continente joven, para envolverse en el suntuoso manto de los prejuicios, rituales y dicción de su flamante rango... en el fondo, todo había sido tan fácil como descartar un huipil a favor de una túnica de Paul Poiret-, vestidura bajo la cual nada costaba ejercer otras libertades que, a condición de acatar ciertas reglas, toda dama civilizada, como ella lo era ahora, tiene derecho a ejercer (11)

En efecto, Blanca acata la convención europea, pero es tras esa convención donde ella se otorgará ciertas libertades. Es interesante que este comportamiento puede extenderse a otros personajes femeninos de la novela. De hecho, Casilda, pese a que está en una posición totalmente contraria a la de Blanca (es europea, aristocrática y mayor que su nuera) ocultará su amor lésbico por Tere Castillo tras el protocolo y la “decencia”. De este modo, sostengo que la novela presenta una rebelión general de los personajes femeninos ante la dominación patriarcal y ordenadora del narrador, pese a que algunos estén más cerca de ese poder que otros.

La dimensión represiva del vestido se diluirá explícitamente cuando Blanca, viuda y ya aburrida de las aventuras sexuales llevadas a cabo con el conde de Almanza, Tere Castillo y el retratista Archibaldo Arenas, decida trascender aquel tedio encerrándose con un perro en su dormitorio: “El perro entonces, gruñendo muy bajo, se abalanzó sobre ella, y tumbándola en los harapos inmundos en que había convertido su cama comenzó a quitarle a mordiscos su tenida de *tennis* que tanta admiración le cosechó durante el día, a rasgársela baboseándose” (118) El vestuario, la tela, el velo son rasgados por los colmillos del perro. De este modo, Blanca pasa del atavío sofisticado que cubre su cuerpo a la desnudez que la desata. Si en la sociedad madrileña y sus convenciones, Blanca está atada y anudada por el discurso hegemónico, en su dormitorio, por el contrario, los nudos son resueltos, cayendo en una libertad que no sujeta a la muchacha con nada y determinando, por ende, la disolución del sujeto existente durante la etapa del atavío.

Junto a la vestimenta, el perfume actúa como otra fuerza civilizadora que no logra victoria sobre el cuerpo de Blanca. Ella, entusiasmada por la presencia de Archibaldo, exhala un aroma que el perfume no logra disimular: “Tanto, que seguramente él ya había percibido su ardiente aroma de criolla que ni “L’Heure Bleue” tenía capacidad de disimular” (49)

Otros artículos dan cuenta de la decoración de su palacete y, en especial, de su dormitorio. Sedas, rasos, caobas y bronces son los elementos con los cuales se organiza la escenografía privada. En un principio, el dormitorio se somete a una estricta cautela de orden y limpieza. Es el espacio del orden. Con el transcurrir del relato, cuando Blanca decide entrar al perro de Archibaldo Arenas porque sus ladridos callejeros no la dejan dormir, aquel espacio pulcro y refinado, tapizado de finas telas y aromatizado con agradables perfumes, comenzará a ser destruido por el perro. Dado que éste es un ejemplar que recién ha dejado de ser un cachorro, el dormitorio se verá afectado por la

presencia juguetona y activa del animal: los cubrecamas serán mordidos y agujereados por sus colmillos, las paredes tapizadas de raso serán orinadas, los cojines, destripados. Lo interesante de la irrupción del caos en el orden vulnerable es que se realizaba a través de un proceso advertido y permitido por Blanca. Ella misma dice que puede tener el perro sin dar explicación alguna a sus sirvientes. Sin embargo, opta por mantenerlo oculto en su alcoba sin conocer del todo las razones. En efecto, el perro guarda algo misterioso que la fascina y la seduce. Además, ante la mirada del perro, ella ejerce prácticas masturbatorias; es así como la actividad auto erótica se le presenta como una experiencia de mayor placer que sus aventuras con los aristócratas españoles. Motivada por Luna (así se llama este perro macho), ella abandona los círculos sociales, se encierra en su espacio que se ha transformado en una cueva sucia, fétida y caótica y sucumbe en una experiencia de fragmentación que marca en definitiva su identidad. Es en este proceso donde ella va desechando las obras de arte y otras producciones culturales.

Cada uno de los personajes que Blanca abandona aparece vinculado a producciones culturales. Casilda, desde luego, la relacionamos con la ópera, la institución que la sustenta (el Teatro Real y la alta sociedad) y los artículos de belleza que trae de sus viajes a París, el verdadero centro del mundo, según lo dictaminado por ella misma.

Archibaldo Arenas, en cambio, aparece como el artista. Se trata de un pintor que retrata mujeres de la clase alta española. Considero que este es el caso con el cual se demuestra con mayor claridad el rol alienador y subyugador que representa el arte-fetichista en la trama de la novela. Blanca, al igual que otras mujeres, es retratada por el pintor. En este caso, la mujer no tiene voz para llevar a cabo una enunciación autorreferente, autoafirmativa. La mujer no se define por sí misma en cuanto sujeto, sino por la mirada del hombre. La disposición de la observación masculina, un pintor que representa la realidad por medio de su arte, es quien construye lo femenino a partir de un falseamiento de la imagen original. Recordemos que Archibaldo pintará un retrato de Tere Castillo, amiga de Casilda, vestida de pescadora gallega, cuando en realidad es una aristócrata andaluza: “...el retrato que Archibaldo me está pintando es con un trapo en la cabeza y con una cesta de besugos, como si fuera una pescadora gallega, y mira que soy andaluza...” (48)¹²⁰ La mujer, a su vez, se hace cómplice de esta mirada que la construye, la representa, la define y la falsea. Llama la atención aquí como Blanca, por el contrario, se rebelará ante la representación patriarcal que potencialmente define a la mujer. En efecto, ella se deja retratar por Archibaldo bajo la condición de que su rostro no sea identificado sobre la tela.¹²¹

¹²⁰ Según Philip Swanson, “El pintor es como el narrador, hace el papel de recopilador o cronista, es decir de alguien que copia o reproduce en su arte, la realidad. Pero un detalle revela que lo que él hace en verdad es falsificar. Pinta a Casilda como una pescadora gallega, cuando en realidad es una andaluza de la alta sociedad” (202) Con lo anterior, es posible afirmar la presencia del pintor como un eco de la fuerza patriarcal del narrador (La cita de P. Swanson contiene un error: no es Casilda la retratada, sino Tere Castillo, la amiga de la Marquesa madre)

¹²¹ La novela, por su parte, en su parodia de los modelos literarios eróticos, modifica el estatuto de la mujer. De este modo, ella ya no será el objeto, sino que, muy por el contrario, desempeñará un rol activo: “En La marquesita hay un desplazamiento actancial: el héroe (y lo hay porque se realizan proezas) o es un hombre, sino una mujer” (Jitrik 197)

Si realizamos una mirada a partir de los postulados de Pierre Bourdieu¹²², la práctica artística emprendida por Archibaldo Arenas es de tipo burguesa: “Archibaldo Arenas, un retratista muy cotizado dentro de los círculos de gente conocida” (61) O sea, este tipo de representación estética puede interpretarse como un mecanismo de poder que dispone la burguesía para apresar a las mujeres, incluso a las burguesas. El carácter de artista de Archibaldo no es menor en la novela. De hecho, su oficio es aquello que lo define y no el breve encuentro amoroso con Blanca. El narrador, por lo demás, se dedica a exponer sus influencias pictóricas: Anglada Camarasa, Paovo Nurmi, Moreno Carbonero, Pons Arnau, todos pintores entregados a los servicios e inquietudes estéticas de las clases pudientes.

El conde de Almanza, amigo de Casilda y a quien Blanca se acerca para emprender un aprendizaje erótico (su breve matrimonio con Paquito no había sido efectivo en ese sentido, ya que el muchacho era impotente), también aparece rodeado de producciones culturales que lo terminan por caracterizar. Cuando Blanca lo visita a su departamento, ella comienza a leer en voz alta los autores de su biblioteca: “Caballero Audaz... Felipe Trigo... Vargas Vila... Hernández Catá...” iba leyendo Blanca en los lomos de los libros, dándole la espalda a Almanza, que la seguía un poco confuso porque no comprendía la razón de tan intempestiva visita. Ella se dio vuelta bruscamente, y encarándolo le preguntó: “¿Lee usted a Rubén Darío?” (72) Almanza contesta que ningún hombre de una mínima sensibilidad ha dejado de leer a Darío. El habla de Darío como uno de los grandes poetas. Más tarde, sin embargo, alude más detenidamente a la poesía popular andaluza, la poesía de su tierra, es decir, los fandangos: “El, en cambio, comentó, había nacido en Huelva, donde sus antepasados fueron caciques de toda la vida: no intentaba, por cierto, competir con el divino Rubén de su tierra nicaragüense, pero en la Andalucía atlántica –y tomó la guitarra- la poesía popular de los fandangos no era, a veces, menos excitante ni menos sentida que la de su compatriota” (127) Llama la atención los gustos literarios y musicales del conde. De la ópera a la interpretación musical de poesía popular, Almanza recorre una serie de artes diferentes que de alguna u otra manera marcan una diferencia con el gusto literario de Blanca, es decir, con la obra de Rubén Darío. En este sentido, creo que la obra nos lleva a reflexionar sobre la alta y baja cultura y sus relaciones con el poder.

Philip Swanson, tras recoger los aportes de Ricardo Gutiérrez, afirma que “el modernismo tiene un significado sociopolítico, lo que representa Rubén Darío, que es la propagación, mediante la literatura, de un mito altamente desnaturalizado de la identidad latinoamericana” (200) Lo anterior aparece en primera instancia como una contradicción ya que, por un lado, Blanca admira la poesía de su compatriota, pero, a su vez, no deja docilitarse por las producciones culturales europeas o europeizantes. No obstante, cuando Tere Castillo, Almanza y Blanca están compartiendo una aventura erótica que a la protagonista prontamente le hartará, el hombre recita “La Marquesa Eulalia”, cuya figura reflejaría lo que Blanca es:

¹²² Para Pierre Bourdieu, tres son las posiciones en torno de las cuales se organiza el campo intelectual y artístico a lo largo del siglo XIX: el arte social, el arte burgués y el arte por el arte. Ver “Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase.” Campo del poder, campo intelectual. Buenos Aires: Folios ediciones, 1983

Blanca haría pedazos los clisés sociales. Sus relaciones con Luna y su desaparición, rompen con las construcciones sociales normativas y con las construcciones artísticas que lo sostienen. En cierta medida es claramente la Marquesa Eulalia de modales suaves, maligna y bella, que coquetea con sus amantes y ríe, ríe, pero el poema de Darío termina con estos versos: “Yo, el tiempo y el país ignoro, pero sé que Eulalia ríe todavía, y es cruel y eterna su risa de oro” (qtd. en Swanson 200)

Blanca, al igual que Eulalia, se rebelaría contra una fijación lingüística que tanto el narrador de Donoso como el hablante lírico de Darío quieren imponer a sus figuras o personajes. En este sentido, observamos una doble faz en Blanca a la luz de la Marquesa Eulalia: guardan modales finos, ambas son marquesas, ambas han sido, hasta cierto punto, “civilizadas”, pero poseen una fuerza propia de rebeldía ante toda fijación simbólica. Así, el hablante lírico correspondiente a la voz de Darío no determina temporal ni espacialmente al sujeto, así como Donoso tampoco permite que Blanca sea encasillada en modelos culturales fijos:

Blanca Arias, la marquesa, saca su belleza de ciertos modelos literarios idealizados y europeos, cuya presencia fundadora en el lenguaje literario latinoamericano es tan innegable como controvertible. Ya Darío la formuló en las “Palabras liminares” de Prosas profanas: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandado? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués...” Más allá o más acá de cualquier americanismo o europeísmo de Darío, importa señalar lo que hay de fundamentalmente literario en esta declaración: la impostación de un yo ficticio y artificial, y la apropiación de esta impostura a través de la lengua poética. Es en esta coyuntura, entre otras, donde Donoso se da cita con Darío y lo vuelve a poner en juego, en circulación. No lo cita para rendirle homenaje, o reconocerlo, o decorar su texto sino para jugar con él en ese espacio artificial abierto y asumido en América por Darío: el espacio entre el yo y las máscaras, entre el deseo y su objeto, separados, tanto en Donoso como en Darío, por la nostalgia (Gutiérrez, “La marquesita de Loria o la saturación del juego” 267)

En suma, la presencia del arte de Rubén Darío se nos presenta como una excepción dentro de la producción cultural citada y representada a lo largo del relato. En efecto, Darío nos propone como única alternativa de identidad la máscara y el artificio, con lo cual la careta del europeísmo cuando se es americano no se valora como un gesto de falsedad, sino como una manera más de configurar una subjetividad.

Desde una perspectiva contraria, las citas de Darío presentes en el relato de Donoso forman parte de la parodia constante de la obra al modernismo entendido no sólo como el movimiento hispanoamericano fundado por el poeta nicaragüense (que por lo demás no impera en el sofisticado ambiente madrileño), sino también como el proceso de “modernización” efectuado por los artistas citados en la novela con respecto al decadentismo:

La alusión a Fitzgerald, que abre a una consideración paródica, se prolonga en el texto ante todo por las ilustraciones que trae, grabados o telas de pinturas de época: Rafael de Penagos, Federico Ribas, José Zamora, Varela de Seijas, todos los cuales son representantes en España del estilo que había surgido a fin de siglo en Inglaterra y cuyo exponente más definido fue Audrey Beardsley. A su

vez, este pintor es un emergente de la tendencia prerrafaelista, vinculada al decadentismo, en un comienzo, y a partir de las formulaciones estéticas de John Ruskin, esta pintura es testimonial y agresiva, antivictoriana, pero luego se hace decorativa, es el dibujo que caracteriza las revistas de moda del tipo Vogue, Harpers Bazaar, L'illustration, etc. Los ilustradores españoles mencionados por Donoso, posteriores a Beardsley, modernizan los atuendos, contrariamente al maestro que los estiliza en un sentido clásico; los españoles siguen en sus rasgos el espíritu del modern style, o jungestile o art nouveau. Podría decirse que la novela está llena de elementos congruentes con el modern style, como si el relato entablara diálogo de dependencia recíproca con los dibujos (Jitrik 196)

Para el crítico, la presencia de ciertos objetos señalados con sus marcas y estilos hablan precisamente de este movimiento de modernización. Así, tenemos, por ejemplo, la mención de relojes Patek Philippe y Vacheron, el vehículo Isotta-Fraschini, la moda dada por el peinado à la garçonne y los títulos de revistas tales como *La esfera*.¹²³

Blanca no está exenta de cierto control por parte de las producciones culturales. Su rebeldía a las convenciones culturales consiste también en un acatamiento de éstas en la medida que le son convenientes. No obstante, la adopción de dichas formas se manifiesta tan sólo como una apariencia, una máscara de libre uso. En efecto, se ha convertido en una auténtica y elegante europea: "... ella era la marquesa de Loria, llevaba un vestido muy sencillo pero muy a la moda de Drecoll, leía a Rubén Darío y a Villaespesa en sus ratos de ocio, había asistido a alguna conferencia de García Sanchiz, tomaba té en el Ritz, y nada malo, por lo tanto, podía acaecerle" (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 72) También lee a Zamacois o Alberto Insúa, autores que le hablan sobre las culturas nativas de su país y su cuadro preferido es *Las bañistas* de Paul Chabas¹²⁴. Ahora bien, su libertad se esconde tras aquellos usos: "Éstos, Blanca lo sabía pese a sus escasos diecinueve años, constituían sólo una vestidura distinta –en el fondo, todo había sido tan fácil como descartar un huipil en favor de una túnica de Paul Poiret-, vestidura bajo la cual nada costaba ejercer otras libertades que, a condición de acatar ciertas reglas, toda dama civilizada, como ella lo era ahora, tiene derecho a ejercer" (11)

Pese a que las producciones culturales empapan todo el relato y sirven al narrador para dar con sus artilugios, el cuerpo de Blanca porfiadamente se asoma, generando una

¹²³ Para José Donoso, las revistas de los años veinte de Madrid conforman una fuente con la cual su novela dialoga. Al respecto, revisar artículo de Ricardo Gutiérrez Mouat, "La marquesita de Loria o la saturación del juego." José Donoso: impostura e impostación.

¹²⁴ Llama la atención los gustos estéticos de la protagonista, pudiendo así establecer relaciones y determinaciones entre la producción cultural, el consumo cultural, el gusto, la clase social y el género del sujeto. De este modo, los artistas y escritores aludidos no son una casualidad. Villaespesa (1877-1936), por ejemplo, es un poeta, dramaturgo, novelista y periodista que recibe en su quehacer artístico una gran influencia del modernismo de Darío. Zamacois (1876-1971) es un novelista hispano-cubano, cuya parte de su producción corresponde a una temática erótica. Lo mismo sucede con la primera novela de Alberto Insúa (1885-1965), novelista y dramaturgo que más rechazará su primera obra titulada *La mujer fácil*. A diferencia de los anteriores que participan de la cultura española, Paul Chabas (1869-1937) es un artista visual francés, creador, entre otras obras, de "Mañana de septiembre", una pintura que más tarde será vinculada con la estética del calendario y lo kitsch.

tensión entre lo cultural y lo instintivo, lo que me hace pensar que el cuerpo es tatuado por la cultura, o sea, se hace también una cuestión cultural, incluso cuando se rebela ante lenguaje. La disociación *sema/soma* a la luz del pensamiento de Julia Kristeva¹²⁵ cobra un gran sentido en este aspecto del relato. En efecto, su olor latinoamericano se asoma por sobre la capa húmeda de su perfume francés; en un estreno de la obra *¡Mecachis, qué guapo soy!*, se orina descontroladamente producto de una risa también descontrolada. También, cuando se encuentra por primera vez con el pintor en el parque El Retiro, se mancha el vestido en un lugar acusador ante el entusiasmo que siente por aquel hombre fachoso. De alguna u otra manera, se advierte a lo largo de todo el relato una oposición entre, por una parte, cuerpo, placer, deseo y, por otro lado, obras de arte y productos de la cultura en tanto mercancías alienantes, orden, convención, recato y representación. El asomo del cuerpo rebelde que prontamente se fragmentará intenta reivindicar una diferencia que el narrador hará desaparecer.

Por otro lado, hay un intento narrativo de introducir referentes culturales a la hora de relatar acontecimientos en los cuales los cuerpos son los verdaderos protagonistas. Por ejemplo, el narrador coloca como punto de referencia el género de la novela al describir el largo beso entre Blanca y Archibaldo, beso que inicia la larga tarde de amor en el taller del pintor: “Lo besó tan prolongada y dulcemente, allí donde estaban, entregada tan sin urgencia a esa caricia elemental, que era como leer sólo el título de un libro del cual se podía inferir algo de su contenido. Tenían toda la vida, volúmenes enteros, por delante: este beso pulsaba el primer resorte de placer que los haría como lo aseguraban todos los novelistas- vibrar al unísono” (103) No podemos dejar de percibir, al respecto, una cuota de ironía, ya que indudablemente la analogía entre novela y beso de amor resulta ser una cursilería.

También en un momento de intimidad, cuando Almanza toma la guitarra para recitar sus fandangos, Blanca lo rotula no sólo como un amante, sino también como un artista: “¡Qué ilusión, Almanza, además de guapo y gran señor, gran artista! –exclamó Blanca, feliz” (128)

Es interesante que el narrador yuxtapone el título de nobleza y el título de artista, fenómeno que nos hace pensar nuevamente en que la producción estética aludida en la trama novelística es burguesa: “... el pintor Archibaldo Arenas, que si bien no ostentaba título de nobleza, ostentaba el –para él altísimo- título de artista” (164) Por otro lado, Casilda sentencia que los grandes artistas radican en París, de manera tal que Archibaldo no es más que un cursi y un imitador. Es decir, la producción artística que es valorada se sitúa en los centros y no en una ciudad de segunda, como Madrid, según el parecer de la mujer.

Recogiendo todo lo anterior, podemos concebir la obra como una estructura que se sostiene por un centro encarnado en el poder patriarcal del narrador y producciones culturales que construyen al sujeto en enajenación. La presencia de aquel centro estructurante generaría sumisiones, pero también gestos de rebeldía y dislocación por parte del sujeto. Dados estos últimos movimientos, es posible concluir que aquel centro se ha dislocado, es decir, se ha producido una descentramiento por efecto de Blanca y su

¹²⁵ Ver Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.

cuerpo que ha pasado de lo obscuro a la escena. Si miramos la novela en su totalidad desde cierta perspectiva y distancia, advertimos un movimiento tráfugo desde el orden y el locus hacia la dislocación, la locura, la fragmentación. Por otro lado, si la estructura se ha disuelto o modificado, cambia también el sujeto que la habitaba. Éste, deportado de la antigua estructura ya hundida, modifica sus referencias, sus dominios y sus controles. Se trata entonces de un nuevo sujeto que rompe con las constantes hasta el momento imperantes. Finalmente, en la novela *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se asoma sin sutilezas un personaje descentrado, que no se conoce a sí mismo del todo. En definitiva, un personaje extraño para sí y para los demás, un personaje escindido, dislocado. En efecto, Blanca, a partir del capítulo siete, ya no es la americana que se disfraza de una auténtica europea, para guardar cuidadosamente la compostura. Muy por el contrario, ella comienza a desfigurarse. Su cuerpo está arañado por las garras de Luna y dolorido por los golpes. Su cabeza ya no sostiene con gracia y estilo aquel bello pelo tan alabado por el pintor (Blanca opta por cortárselo ella misma, para imitar el estilo *a la garçon*, tan recomendado por Tere, pero lo que en realidad hace es cortárselo a tijeretazos) Su dormitorio, decorado cuidadosa y sofisticadamente, se desmorona por la presencia del perro. Finalmente, antes de desaparecer entre los árboles del gran parque madrileño, se acuesta apasionadamente con Mario, el chofer. Ella no entiende la manera secreta y desastrosa en la que ha guardado al perro en su dormitorio, en vez de encargárselo al jardinero y luego enviarlo a una de las tantas fincas que posee. Tampoco entiende su fascinación por la mascota, ni el aburrimiento causado por los que dicen llamarse sus amigos. A medida que la irrupción de lo corporal descentra el orden dado por la cultura y sus producciones, Blanca cae en un otro ininteligible. El narrador, por último, coarta los fragmentos para hacerlos desaparecer en el parque El Retiro gracias a la irrupción de una bestia que puede guardar relación con el perro Luna. En este sentido, es posible conjeturar un triunfo final del poder que restaura su orden homogeneizador. La dicotomía entre narrador y personaje femenino se anularía en pro de la presencia del primero.

Sin embargo, no debemos olvidar el discurso paródico que subyace en la novela ¿Es posible y consistente desde un punto de vista retórico sostener la presencia paródica en una novela donde el narrador no participa de dicha enunciación? Si no es el narrador, quién ejerce la parodia. En este sentido, la novela nos propone un complejo problema. Sostengo que la parodia se lleva acabo en aquello que el narrador no dice, no afirma, porque no conoce. En efecto, si los modelos que entran a actuar en este texto donosiano son la novela erótica y la novela policial,¹²⁶ el narrador en sus silencios se ve incapacitado de continuar una tradición dialógica con dichos modelos. En efecto, el tono policial del relato se ve truncado ya que el misterio de la desaparición de la muchacha no es resuelto por vía racional; el narrador sólo aludirá a una leyenda: los amantes del parque del Buen retiro serán importunados por la mirada impertinente de un perro gris. Por otro lado, el tono erótico y pornográfico de la novela tampoco cobra una presencia del

¹²⁶ Según Philip Swanson, "... la desaparición es el eje central de la contienda. Dado el estilo documental del libro, su título sugiere un caso de estudio, pero las palabras misteriosa y desaparición implican un problema sin solución; nuevamente el del orden manejado por el caos, además de las dos fuentes de la cultura popular utilizadas aquí: la ficción erótica y la policíaca, que tienen que ver con el encubrimiento y el descubrimiento, y que culminan igualmente en el cierre, mediante la revelación" (198)

todo inteligible, ya que la fascinación de la marquesita por un perro de fina raza tampoco es explicada por el narrador. Así, el texto al estar cargado de un silencio obscuro impide que la obra imite fielmente modelos literarios previos, convirtiendo dicho acto de imitación en una parodia. Por último, esta partidura del relato con su narrador genera un sujeto que es el eco de aquel mismo quiebre. Se trata pues de un sujeto más cercano al silencio que al lenguaje, un sujeto a un paso de la muerte, un sujeto femenino que, en su rechazo a ser construido con un lenguaje que no le pertenece, nos recuerda que tras nuestras máscaras sólo hay huesos desde siempre descompuestos. Así, Donoso nos ha entregado una novela incapaz de configurar subjetividad, una obra más abortiva que creativa.

2. La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria: sujeto y estructura

En la novela de José Donoso *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, advertimos, tras una primera y tal vez somera lectura, una estructura centrada que determina la constitución de un cierto tipo de sujeto y, al mismo tiempo, la exclusión y desaparición de otros. Propongo para la reflexión de este capítulo un acercamiento que nos convide a advertir una estructura que se pone en juego, alterando así las subjetividades construidas a lo largo del relato. Para ello, es decir, para esta segunda lectura propuesta como hipótesis, es necesario mantener presente que el sujeto puede ser pensado como estructura fija o como una estructura que deja de serlo y, al mismo tiempo, recordar que el sujeto, a través del lenguaje y tensas relaciones de poder, se construye en un campo estructural. En otras palabras, es necesario arriesgarse y aceptar que no podemos concebir al sujeto sin estructura. Tal como lo veremos un poco más adelante, el concepto de estructura que propongo, a la luz de Derrida,¹²⁷ indica jerarquía y centro. Cuando éstos últimos son alterados, la estructura es puesta en jaque, modificando así su propia naturaleza que nunca fue tal.

Dicha estructura está constituida por dos ámbitos que mantienen una relación de oposición entre sí. Ambos contienen una serie de elementos, personajes, espacios, acciones y motivos narrativos. El primer ámbito está constituido, en primera instancia, por los círculos de la clase alta española, Madrid, Europa y Archibaldo, un pintor retratista de mujeres aristocráticas. En el segundo ámbito, encontramos a Blanca, hija de diplomáticos nicaragüenses, a Latinoamérica (por extensión) y una intensa fogosidad sexual. Pablo Catalán, en *Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites*, se refiere, en efecto, al sistema binario polar, Europa –América Latina, que subsume una segunda oposición dada por el amo y el sirviente. Dicha polaridad nos recuerda algunas novelas de Henry James, maestro del mismo José Donoso. Pensemos, por ejemplo, en Milly y Kate de *Las alas de la paloma*. Otros ejemplos del mismo autor de lengua inglesa

¹²⁷ Jacques Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas.” *La escritura y la diferencia*. Patricio Peñalver, trad. Barcelona: Anthropos, 1989. 383-401.

lo encontramos en *Daisy Miller* y *Los europeos*, novela en la cual serán una europea y su hermano quienes se instalan en la casa de campo de una familia acomodada de Estados Unidos.

Un texto crítico de Philip Swanson sobre la novela de Donoso que ahora nos preocupa advierte una lucha conflictiva entre un supuesto narrador masculino, quien anhela imponer y mantener un orden (orden patriarcal y europeo), y Blanca, la bella y fogosa latinoamericana quien desea también exponer su perspectiva de los hechos acontecidos a lo largo de la historia e imponer sus fuerzas instintivas: “La novela de José Donoso postula un narrador masculino implícito, que busca controlar o quizás destruir la presencia femenina, potencialmente amenazadora” (Swanson 196) Este conflicto es una parte de la relación binaria orden versus caos: “Un polo, la entidad, el poder, la convención, la racionalidad, el orden, se ve amenazado por otro: la fragmentación, la rebelión, el instinto, la irracionalidad, el caos” (196 – 197) La observación del estudioso inglés me permite sostener que los dos ámbitos ya mencionados no sólo se oponen entre sí, sino que también establecen una posición jerárquica, fenómeno que fundamenta la presencia de una estructura al interior del relato. En efecto, el primer ámbito, es decir, el narrador masculino, el pintor realista al servicio de las clases altas ociosas, Madrid, Europa, etc. correspondería a un centro que margina al segundo ámbito. De esta manera, Blanca, sus instintos sexuales poco controlables y América Latina yacerían en los espacios periféricos, marginados, acallados, devaluados, dominados y sometidos a una perpetua imitación del centro. Si realizamos una analogía espacial no tan solo horizontal (centro – margen), sino también vertical, el segundo ámbito, el marginal, dispone desde lo bajo su mirada hacia el primer ámbito, construido en lo alto; mirada que da como resultado una imitación, una perpetuación o una reproducción jamás perfecta de lo central. Ambos ámbitos se definen en relación con el otro; uno no estaría en la cumbre si el segundo no está anegado en los fangos. De este modo, a partir de la yuxtaposición de los dos ámbitos, se desprende a su vez una serie de oposiciones: Europa – América, narrador masculino – personaje principal femenino, retratista (hombre) – objeto de mirada del retratista (mujer), etc. Este conjunto de oposiciones, entrelazadas entre sí hasta el punto de conformar los dos ámbitos, configuran una estructura.

Junto a P. Swanson, Noé Jitrik, en su texto titulado “José Donoso: parodia y pornografía”, nos habla acerca de la función narrativa de la asociación. Se trata pues de castigar una transgresión encarnada en la protagonista del relato:

... en La misteriosa desaparición toma la forma de una asociación cuyo objeto es la eliminación del personaje central, su funcionamiento constituye la ratio del destino de la heroína, cuya falta es precisamente ser heroína, o sea, haber transgredido una ley por la cual todo héroe narrativo, en virtud de una determinación que actúa en el imaginario social, es hombre; si el personaje es un “elemento” constituido según ciertas reglas que tienen que ver con un exterior, que ese personaje pretende cambiar de género no puede sino ser castigado; de este modo, el texto construye una significación otra o, mejor dicho, la pone de relieve, lo cual constituye el fundamento mismo de la “obscenidad”. En otras palabras, la función narrativa de la “asociación” es castigar una transgresión narratológica, una regla profundamente arraigada” (208 – 209)

La oposición advertida por Jitrik tiene un alcance mayor que la de Swanson en la medida

que el primero establece una relación dialógica entre el texto de Donoso y la “lengua general sadearna”. En ambos casos encontraríamos una “sociedad secreta del crimen”. Si en Sade, la víctima de dicha agrupación la encontramos en la obra *Juliette*, en Donoso el blanco del crimen es la americana llamada Blanca.

Es posible afirmar también que la oposición no sólo se compone de la protagonista, por un lado, y del narrador, por otro, sino de la heroína en contraposición con la disposición narrativa de los acontecimientos y con los demás personajes. En efecto, Blanca finalmente es una víctima de Casilda, la suegra, y sus secuaces, puesto que despojan a la muchacha americana de la fortuna que le correspondía por herencia. Ahora bien, nuestra manera de concebir la noción de estructura está iluminada por lo expuesto por Derrida acerca de ésta, el centro y el juego. Para este pensador, hemos dotado a toda estructura de un centro, es decir, la estructura está en referencia a “un punto de presencia, a un origen fijo” (“La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias Humanas” 383), cuya función consiste en orientar, equilibrar y organizar la estructura, pero también, “la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura” (384) La novela de Donoso *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* ofrece, a primera y simple vista, la noción de una estructura previa a un cambio cuya causa Derrida denomina “acontecimiento”: “El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae del juego” (384) Lo que veremos a continuación, a modo de adelanto de hipótesis, es que esta “inmovilidad fundadora” se mueve y tiembla, provocando algunas caídas y derrumbes de lo que está sobre ella, así como aquella “certeza tranquilizadora” también se ha travestido al tornarse algo incierta y algo que, en parte, nos preocupa o, para ser menos graves, nos produce una cosquilla que nos destartala de una risa no del todo contenta. El texto de José Donoso, en cuanto tejido, tiene en su lado inverso algunos hilos no amarrados, nudos no rematados, que, al ser tirados por el lector, pueden modificar las relaciones de oposiciones binarias que la novela en su contenido manifiesto nos ofrece.

En un intento de recoger y ordenar lo hasta entonces expuesto, propongo pensar la novela como un campo estructural de relaciones de poder cuyo centro será cuestionado y alterado, desatando consiguientemente el juego en dicha estructura modificada. Con respecto al primer momento de este panorama, cabe preguntarse cómo se produce la marginación y el silenciamiento del ámbito constituido por Blanca. En primer lugar, Blanca es discriminada muy sutilmente por ser una americana y extranjera: “...esa gente que parecía recién bajada de los árboles” (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 17), sentencia Casilda ante el advenimiento de su nuera al interior de la familia marquesal. Cuando Paquito insiste a su madre en convidar a Blanca y a sus padres a la ópera, justo en la noche de abono del Teatro Real, Casilda, bastante molesta ante el desatino de su hijo que nada capta, recibe a su futura nuera y consuegros en el antepalco, evitando así una exposición de sí junto a personas que no le favorecen. De igual modo, cuando las luces ya se han apagado y las cortinas corrido para dar lugar a la función de la obra de Wagner, *Lohegrin*, Casilda los convida a sentarse en el interior del palco. Luego, durante el entreacto, esconde su rostro tras el abanico para no ser vista

junto a sus convidados que darían pie a comentarios chismosos por parte de la concurrencia operática. Finalmente abandona el Real antes de que finalice la función, excusándose mediante su supuesta fobia a las multitudes, cuando en realidad lo que desea es no ser vista con los diplomáticos nicaragüenses. Finalmente, Casilda, tras constatar una cierta belleza en la muchacha, sentencia que “jamás alcanzaría un auténtico *chick*” (18)

Blanca también es discriminada al ser acusada, por supuesto jamás de frente, de cursi. La razón, su procedencia americana que la obliga a efectuar ciertas excentricidades: “Estas americanas cursis no soportan perder una ocasión para hacer una escena” (60), le comenta Casilda a su íntima amiga, Tere Castillo, durante el funeral de don Mamerto Sosa, notario de la familia Loria y su fortuna, ante una manifestación de cariño por parte de Blanca por uno de los nietos del difunto. El Conde Almanza también la discrimina por el mismo motivo, razón que no le impide acostarse con ella. En el primer encuentro erótico entre el noble y la muchacha, mientras ésta lo rehúsa momentáneamente a modo de coquetería, el hombre, un tanto impaciente, afirma que es cursi: “Blanca jamás olvidaría que en un arrebató de cólera la llamó *cursi*, acusación que una americana jamás olvida” (81)

Otro modo de discriminación se ejecuta a través de la expropiación de su herencia. En efecto, Blanca es la heredera universal de la fortuna de la casa Loira dejada por su difunto e impotente marido. Casilda, por su parte, se adelanta a los planes de su nuera, arreglando con la casa notarial de los Sosa los papeles para que la fortuna cayera en sus manos y no en las de Blanca. Recordemos que Casilda no era la heredera oficial; su marido, para vengarse de sus propios cuernos, dejó tras su muerte sólo una renta mísera a su señora.

La jerarquía que supone la exclusión de un ámbito por acción del otro se manifiesta en la imitación por parte de Blanca de los modos y costumbres europeas:

Sin embargo, al poco tiempo de la partida de sus padres, se había convertido ya en una europea cabal, sustituyendo esos ingenuos afectos por otros y olvidando tanto las sabrosas entonaciones de su idioma vernáculo, como las licencias femeninas corrientes en el continente joven, para envolverse en el suntuoso manto de los prejuicios, rituales y dicción de su flamante rango... (11)

Una vez más el mundo donosiano cubre, oculta y silencia realidades e inventa otras con el uso de trapos, géneros, telas, dando lugar a una pasarela de subjetividades cambiantes. Así como en *Casa de campo*, los padres de la familia Ventura prefieren cubrir con un “tupido velo” algún acontecimiento incómodo y que por lo tanto no prefieren ver, la marquesita se cubre con una infinidad de géneros, al parecer franceses, para adquirir un desplante y una prestancia europea. A lo largo de todo el relato, su comportamiento en sociedad es absolutamente *comme il faut*, indicando su destreza en el uso de la máscara pertinente a la convención europea.

Otra forma de causar subalternidad es la pintura de retratos efectuada por Achibaldo Arenas. Blanca, al igual que otras mujeres, es retratada por el pintor. En este caso, la mujer en general, no sólo Blanca, no tiene voz para llevar a cabo una enunciación autorreferente y autoafirmativa. La mujer no se define por sí misma en cuanto sujeto, sino por la mirada del hombre. La disposición de la observación masculina, un pintor que

representa la realidad por medio de su arte, es quien construye lo femenino a partir de un falseamiento de la imagen original. Recordemos que Archibaldo pintará un retrato de Tere Castillo, amiga de Casilda, vestida de pescadora gallega, cuando en realidad es una aristócrata andaluza. La mujer, a su vez, se hace cómplice de esta mirada que la construye, la representa, la define y la falsea. En efecto, según Showalter, “Si estudiamos los estereotipos de la mujer, el sexismo de algunos críticos, los papeles tan limitados que la mujer ha desempeñado en la historia de la literatura, no aprendemos nada de lo que las mujeres han sentido o experimentado, sino sólo lo que los hombres han pensado que las mujeres deberían ser” (qtd. en Moi 85)

Finalmente, el ámbito encabezado por Blanca es marginado al hacerla desaparecer. El narrador masculino, según P. Swanson, reinstala el orden no sólo con la desaparición de la americana, tras haberla convertido en una ninfómana, sino también con un término de la novela algo parecido a un epílogo, aludiendo a las historias de los demás personajes. El orden se restaura; la amenaza desaparece.

Es interesante detenernos en la posición que ocupa el elemento más visible del ámbito periférico. En efecto, Blanca, la marquesa de Loria, es discriminada por ser mujer y americana, no obstante, yace en los sectores más privilegiados del centro, es decir, de Madrid. La subalterna no vive en los barrios pobres de la capital española, aquellos que se encuentran detrás de la Plaza Mayor, según nuestra protagonista, sino en el corazón mismo de la ciudad. Además, la extranjera, la discriminada y excluida, posee una extensa fortuna. De este modo, la oposición centro-margen, si bien no se desvanece del todo, adquiere una nueva modalidad, en la cual las fuerzas de subyugación son más sutiles. Las categorías de clase social, etnia y género se cruzan y entrecruzan para elevar la complejidad de las relaciones de poder. En suma, existe un margen al interior del centro, tal como lo afirma Moore-Gilbert¹²⁸.

Tal como se ha afirmado ya, propongo a modo de hipótesis que esta estructura dada por la tensión entre el centro y el margen puede tender a una disolución, a desmoronarse, tras una segunda lectura, tal vez más sospechosa e incrédula, iluminada por nuestra reflexión teórica acerca del sujeto. ¿Cómo esta estructura comienza a apolillarse, a permeabilizarse y entonces a desmoronarse? Tal vez, a la luz de Derrida, nos podemos preguntar: “¿Dónde y cómo se produce este descentramiento como pensamiento de la estructuralidad de la estructura?” (Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias Humanas” 385) Al desvanecerse la estructura, ¿qué es lo que sucede con lo aparentemente marginado?, ¿qué sucede con el centro? Si la historia del concepto de estructura, según Derrida, es pensada “como una serie de sustituciones de centro a centro”, es decir, de denominaciones del centro a través de distintos términos que al fin y al cabo aluden a una *presencia*, ésta, tras aquel cambio, acontecimiento o irrupción está deportada del nombre (nombre del centro) que la sustituye: “El sustituto no sustituye a nada que de alguna manera le haya pre-existido” (385) En efecto, es en la sustitución en cadena de los diferentes nombres del centro, donde nos hemos dado cuenta que el centro no era tal. Se trata pues de una contradicción. El nombre del centro siempre es sustituido y, por otro lado, el centro hace imposible, prohíbe, la sustitución de

¹²⁸ Ver Bart Moore-Gilbert, “Introduction.” *Postcolonial Criticism*. Moore-Gilbert, Bart et al. London: Longman, 1997. 1-72.

los contenidos y términos. Si el significado pleno, el centro, desaparece, la sustitución irrumpe como una cadena interminable, advirtiendo así que el centro no tiene un lugar natural, ya que es una función.

Al revisar el contenido de cada uno de los ámbitos de la estructura, nos damos cuenta que aquellos no son tan “limpios” ni tan homogéneos como el narrador masculino advertido por P. Swason nos quiere hacer ver. En efecto, bajo sospecha, el ámbito legitimado y el ámbito excluido dejan de ser valores unívocos. En el centro, vemos que yacen también algunos elementos díscolos que obstaculizan la permanencia aparentemente inalterable del orden central. En otras palabras, apreciamos contradicciones. En primer lugar, el narrador masculino, uno de los elementos constituyentes más importantes del ámbito privilegiado, no puede resolver el misterio de la desaparición de la marquesita. El tono policial del relato se frustra¹²⁹. En efecto, no se informa sobre las causas de la desaparición, sólo se la contextualiza, yéndose por la tangente e imponiendo el orden a través del epílogo en el cual, tal como lo afirma P. Swanson, se “rematan” las historias de los demás personajes. Los rastros dejados por Blanca tampoco ayudan a resolver el caso. A su vez, el testimonio de Mario, el chófer, resulta inverosímil para el criterio de Casilda y del narrador. En efecto, la presencia de la bestia devoradora resulta ser más propio de un relato fantástico que de un caso policial: “Antes de verla perderse en la espesura, sin embargo, le pareció a Mario que salía de la oscuridad una sombra feroz, animal, monstruo, algo aterrador que saltaba sobre ella agrediéndola con lo que –declaró él después, ante la risa incrédula de todos- era una evidente intención de devorarla” (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 161)

En segundo lugar, Madrid no aparece como el mayor centro consolidado. París es el referente más alto e imperante. De esta manera, el centro madrileño carece, cuenta con un vacío, una ausencia. Al respecto, Casilda sentencia: “Madrid era sólo una gran villa, y París, en cambio, era la capital el mundo” (163)

En tercer lugar, el centro contendría la propuesta de una sexualidad heterosexual, en varias ocasiones desenfrenada y liberal (no me di el trabajo de contar las veces en que Blanca tiene relaciones sexuales con europeos), pero que al fin y al cabo tiende hacia una formalidad, convención y orden tras el deseo del pintor de formar un matrimonio y tener hijos. En efecto, Archibaldo propone a Blanca formar una familia, idea que ella rechaza. Finalmente, él se casará con Charo, hermana de la desaparecida, y remarará un bote cargado con señora e hijos en el estanque del parque el Retiro, con un escultórico telón de fondo presidido por una monumental monarquía. No obstante, al interior de este mismo centro de sexualidad institucionalizada, encontramos a Tere Castillo, *socialité* de las altas esferas madrileñas, y al conde de Almanza, quienes proponen a Blanca participar en un *ménage à trois*. En esta ocasión, el conde de Almanza se asemeja a un

¹²⁹ Al respecto, Philip Swanson afirma: “Efectivamente, la desaparición es el eje central de la contienda. Dado el estilo documental de libro, su título sugiere un caso de estudio, pero las palabras misteriosa y desaparición implican un problema sin solución; nuevamente el eje del orden manejado por el caos, además las dos fuentes de la cultura popular utilizadas aquí: la ficción erótica y la policíaca, que tienen que ver con el encubrimiento y el descubrimiento, y que culminan igualmente en el cierre, mediante la revelación” (198)

travesti al colocarse el corsé de Tere. La lógica heterosexual del centro, tan bien establecida por Archibaldo, quien a estas alturas parece ya un retrógrado, comienza a cuestionarse para luego invertirse tras las revelaciones de Casilda. En efecto, dentro de esta misma línea, la Marquesa Madre confiesa a su nuera, Blanca, no ser la amante del conde, (su amistad demasiado íntima es solo una apariencia social), sino de la mismísima Tere Castillo. Tras esta confesión enunciada ligeramente, Casilda le propone a Blanca huir, junto a Tere Castillo, a París (un amor loco las une, según Casilda), mientras por debajo de la mesa cubierta con un mantel (nuevamente los géneros y telas cubren realidades) intenta colocar su pierna entre los muslos de la americana. Esta finalmente abre sus piernas para que su suegra deposite el dedo gordo del pie en la vagina de la muchacha. ¿Cuál es entonces el orden aludido por el narrador patriarcal? ¿Dónde está la “pureza” de los ámbitos de valores supuestamente incontaminados? Al cuestionar el primer ámbito, las reflexiones de Derrida sobre el centro de la estructura tras un “acontecimiento”, pueden nuevamente apoyar y aclarar nuestras ideas: “A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito” (Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias Humanas” 385)

En cuarto lugar, el centro se resquebraja en consideración con el mismo sujeto. En efecto, si el sujeto es un centro ordenador en la medida que es definido por una humanidad, la aparición de la animalidad dislocará la identidad de ese mismo sujeto. Pienso entonces en la presencia del perro Luna como un contrario de Blanca, pero que forma paradójicamente una parte de sí misma. En este sentido, siendo el contrario, el perro correspondería a una zona oscura de Blanca. No es fácil pensar nuestra identidad a partir no sólo de nuestra humanidad, sino también de aquella animalidad que nos participa, sobre todo cuando la novela de José Donoso nos ofrece la borradura de los límites que separan lo animal y lo humano en el sujeto. Cabría preguntarse entonces cómo definir esa zona oscura que a su vez define, al menos, una parte de nosotros mismos. Gracias a la reflexión de Giorgio Agamben expuesta en la obra titulada *Lo abierto. El hombre y el animal*, podríamos vincular esa zona oscura con lo no abierto, con lo indesvelable, con el estado de aturdimiento que no posibilita variaciones de la relación entre el animal y su medio: “Lo abierto que nombra el desocultarse del ser sólo puede verlo el hombre, o más bien sólo la mirada esencial del pensamiento auténtico. El animal, por el contrario, no ve nunca eso abierto” (76) De este modo, el animal “es lo Indesvelable que el hombre guarda y lleva como tal a la luz” (95) Volveremos a la relación entre el sujeto y lo animal.

Pero no sólo este descentramiento se produce por las contradicciones y vacíos al interior del centro. Tampoco es exclusivamente consecuencia de una contaminación de los ámbitos, falsamente sellados e impermeabilizados entre sí. En este último caso, nuestra hipótesis diría que la fogosidad tan americana de Blanca, el ímpetu sexual de esta “salvaje”, habría terminado por corromper el orden de Europa que el narrador no supo resguardar, corrupción que rompería los más estrictos tabúes occidentales: la homosexualidad y el incesto (suegra y nuera) Lo que sucede es que los márgenes, que en un principio se limitan a imitar el centro, van perdiendo su carácter sumiso, dando

lugar a una subversión. ¿En qué consiste esta nueva versión del ámbito marginado? En primer lugar, la adopción de Blanca del modelo europeo flaquea y no precisamente por una incapacidad negligente. En ella, lo americano se estaría manifestando por medio de un cuerpo no del todo controlable. Durante dos ocasiones se orina en situaciones poco apropiadas porque no controla su risa. También, en el Retiro, trata esconder su pollera ya que la ha manchado en una parte acusadora; la presencia de Archibaldo ha despertado el olfato de cada uno de los poros carnosos de la joven viuda. Además, su cuerpo, ante la presencia de hombres que se le muestran atractivos, exhala un olor que su perfume francés no puede disimular. Por último, un desacato del cuerpo se estaría produciendo al romper el luto, paseándose por la plaza de Chamberí con su traje blanco de *tennis*: “¿Qué le importaba si por casualidad se encontraba con un conocido? Cuando mucho se lo comentarían a Casilda como una extravagancia americana” (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 99)

No obstante, una de las más intensas manifestaciones de subversión a las prácticas europea es la experiencia del aburrimiento, hecho que repercutirá en el cuerpo de la joven marquesa. En efecto, ante las propuestas sexuales que recibe y ante su trayectoria de aprendizaje erótico (recordemos que Blanca se acuesta con el conde sólo para aprender y estar preparada para lo que vendrá con Archibaldo), Blanca se aburre, experimentando el tedio de una manera aún insospechada:

Archibaldo la esperaba abajo, el chambergó en la mano y un pie en el primer escalón. Sintió tal aburrimiento al ver sus negros ojos implorantes a los que les faltaba lo esencial –que tal vez no fuera más que el reflejo de cierto crepúsculo, en cierto lugar, en cierto momento de la vida de ambos-, que no pudo dejar de convencerse de que este aburrimiento era tan definitivo y desgarrador como el aburrimiento que sintió anoche en casa de su buen amigo del conde de Almanza (140)

Una de las consecuencias del aburrimiento sexual sufrido por Blanca es la opción por la masturbación motivada por la compañía de un bello perro macho llamado Luna. De este modo, a medida que transcurre la historia, la marquesita prefiere encerrarse en su dormitorio en compañía del perro. Éste desarma la pieza, ensuciándola con sus orines y excrementos. El raso y las sedas que tapizan los muros son arañados por las garras del animal insaciable. El bello palacete, ubicado en una céntrica y elegante esquina de Madrid, comienza a desordenarse; el centro se resquebraja.

El tedio del personaje femenino y su consecuente encierro en la habitación indica el término de límites. Desvaneciéndose los opuestos, la estructuralidad sobre la cual la obra intentó sostenerse en un principio se rompe o se modifica hasta dar con una situación extrema. Tal acontecimiento es una provocación al *stablishment* y a su vez es provocado por la presencia ininteligible de Luna, el perro que se ha transformado ya en la compañía predilecta y única de la muchacha. Al mismo tiempo, la irrupción de este “caos” es causada no por un elemento representado y explicado por el lenguaje y la cultura, sino más bien por la presencia del cuerpo de un animal que es puro instinto, energía y silencio. Así, Luna a través de su presencia, vaticina una ausencia del sujeto consumada en la desaparición. Tal vez la resolución del caos no podría de otro modo, porque la presencia animal ya está cargada de un silencio suficiente para el personaje y para todos

nosotros que no exigimos preguntas durante nuestra lectura. Ricardo Gutiérrez Mouat establece una unión entre ambos puntos, es decir, insiste en la corporalidad de Luna que borra los límites de las oposiciones:

Luna tiene otra función semiótica en el texto: es el cuerpo que borra el límite entre los opuestos (nombre femenino, sexo masculino), emblematizando así una notoria propiedad del texto: la de escindir un paradigma semántico y simultáneamente borrar la incisión, como un corte en un tejido que cicatriza sin dejar huella. El paradigma se presenta en la forma de una síntesis: lo natural vs. lo artificial (pero lo natural, claro, entendido como lo que está culturalmente determinado como tal), y consiste en varios pares de términos opuestos que el sintagma narrativo va a disolver –como la nítida imagen de Blanca en los ojos de Luna- los unos en los otros (“La marquesita de Loria o la saturación del juego” 256)

Para Gutiérrez, los lugares en los cuales los opuestos se borran son la recámara de la muchacha y su mismo cuerpo. En la primera, se mezcla lo primigenio (los excrementos) y lo refinado dispuesto en la decoración del espacio. En el caso del cuerpo de la marquesita, los límites diferenciadores entre el instintivo y las convenciones de la nobleza han dejado de funcionar. La obra es así un relato de la disolución, un relato disoluto, según Gutiérrez, en más de un sentido.

No es casualidad que el motivo del tedio sea tratado junto a la presencia del animal, el perro Luna, que afecta la subjetividad de Blanca. En efecto, según Giorgio Agamben en la obra ya citada,

...en el ser dejado vacío por el aburrimiento profundo vibra algo así como un eco de esa “conmoción esencial” que le viene al animal de su ser expuesto y apresado en un “otro” que, sin embargo, nunca se le revela como tal. Por esto el hombre que se aburre se encuentra en una “extrema cercanía” –aunque sea en apariencia- con el aturdimiento animal. Uno y otro están, en el gesto que le es más propio, abiertos a un cierre, entregados por completo a algo que se niega obstinadamente... (86)

Me parece crucial el espacio que ha dispuesto el narrador de la novela para aproximar el aburrimiento de Blanca y la presencia del animal. En efecto, por y en el aburrimiento, Blanca decide encerrarse en su habitación, lugar donde se masturba en compañía del perro. Creo que el carácter cerrado del espacio indicaría la instancia en la cual la relación de la muchacha con el ser de las cosas del mundo se ve coartada. En otras palabras, Blanca se cierra a la dación del ser de aquello que la rodea, puesto que hay literalmente paredes que separan al personaje del mundo. Creo que este estado es similar al aturdimiento del animal con respecto a su medio ambiente:

Es así como acaba por salir a la luz la proximidad –y a la vez la distancia- entre el aburrimiento profundo y el aturdimiento animal. En el aturdimiento, el animal estaba en relación inmediata con su desinhibidor, expuesto a él y como desfallecido, pero de una manera que éste no podía nunca manifestarse como tal. Aquello de que el animal es incapaz es precisamente de suspender y desactivar su relación con el círculo de los desinhibidores específicos. El medio ambiente animal está constituido de modo tal que nunca puede manifestarse en él algo como una pura posibilidad. El aburrimiento profundo aparece entonces como el

operador metafísico en que se efectúa el paso de la pobreza de mundo al mundo, del ambiente animal al mundo humano (88, 89)

A la luz de Heidegger, Agamben intensifica la proximidad de lo humano con lo animal, al punto de definir al *Dasein* (ser en el mundo) desde el aturdimiento del animal: “El *Dasein* es sencillamente un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado *del* propio aturdimiento y *al* propio aturdimiento. Este despertarse del viviente al propio ser aturdido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no-abierto, es lo humano” (91)

Masturbación y cópula, motivos en funcionamiento constante al interior de la novela de José Donoso, han conformado una oposición binaria en algunos momentos de la historia del pensamiento. En la obra titulada *De la Gramatología*, Jacques Derrida lee atentamente las obras “Disertación sobre las ciencias y las artes”, “Disertación sobre los orígenes y bases de la desigualdad” y “Confesiones” de Jean-Jacques Rousseau, pensador y escritor francés del siglo XVIII. Su lectura deconstruirá los textos de Rousseau. En efecto, las obras rousseauianas se basan en la oposición binaria naturaleza – cultura/civilización, donde la primera es privilegiada, mientras la segunda, marginada. De esta relación, se desprenden otras oposiciones jerárquicas, tales como habla natural – escritura, melodía – armonía y, la que más nos interesa dado su vínculo con los motivos del relato de José Donoso, sexo – masturbación/fantasía. La mirada deconstructiva de tales oposiciones binarias se detiene en el hecho en el cual la parte marginada actúa como **complemento** de la parte privilegiada. Por ejemplo, la escritura, producto de la cultura, es un **suplemento** de la inocente habla natural. La primera permite que el habla se complete. Así, por ejemplo, Rousseau se reconoce como escritor y que su escritura puede embellecer la verdad que originalmente pudo ser expuesta mediante el habla (y no la escritura) La función del embellecimiento correspondería a un suplemento. Ahora bien, cómo algo puede complementar, suplir (agregar alguna cosa a una realidad que ya está completa o a una realidad que le falta algo para estarlo) una cosa que aparentemente ya está completa. Si aquella cosa puede ser complementada, si puede ser suplida, es porque encontramos vacíos, ausencias en ella, es decir, en el ámbito privilegiado. De este modo, la oposición vertical se disuelve.

Rousseau afirma que la masturbación es un suplemento peligroso al sustituir la presencia del otro cuerpo con el que una persona tiene una relación sexual. Además, la masturbación contaría con un placer solitario del cual la cópula carece. Aquel o aquella que se masturba juega eróticamente con una persona ausente, mientras la cópula depende de una presencia, en realidad, de dos:

Rousseau habla también de la masturbación como un suplemento peligroso: como la escritura, es una adición perversa, una práctica o técnica añadida a la sexualidad normal, del mismo modo que la escritura se añade al habla. Pero la masturbación también toma el lugar o sustituye a la actividad sexual normal. Para funcionar como sustituto tiene que recordar de algún modo esencial a lo que sustituye, y en efecto la estructura fundamental de la masturbación –el deseo como amor hacia uno mismo proyectado en un objeto imaginado que nunca se puede poseer- se repite en otras relaciones sexuales, que pueden entonces considerarse momentos de una masturbación generalizada (Culler 95)

Dado lo anterior, la masturbación suple y sustituye al coito. ¿Cuál es el vacío del sexo a suplir por la masturbación? Para Rousseau, corresponde a la ausencia del deseo

originario, la madre. No obstante, en el caso de Blanca, nuestro personaje del relato de Donoso, es posible encontrar indudablemente otras alternativas de explicación que guardan relación con la experiencia del tedio. En este sentido, seguir su transcurso a nivel del argumento se presenta como un camino para responder la pregunta.

En primer lugar, Blanca se aburre del *ménage à trois* propuesto por Tere y el Conde Almarza, abandonando el estudio del conde para acudir a su espacio privado, el dormitorio habitado por el perro:

Cerró la puerta de calle complaciéndolos, pero, sobre todo, mortalmente aburrida... Al abrir, en cambio la puerta de su dormitorio oscuro, sintió que su corazón daba tal brinco de sobresalto en su pecho que casi le cortó la respiración: allá estaban los dos ojos como dos lunas nadando en ese infinito espacio oscuro y caliente y aromado. Percibió un nuevo horizonte de potentes olores primitivos, esenciales (Donoso, La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria 136, 137)

Por otro lado, Blanca rechaza a Archibaldo por su presunta relación con Tere Castillo. Cuando el pintor acude a la casa de Blanca, ésta lo despacha con molestia y soberbia, porque nunca le preguntó acerca de la presencia del perro en su casa.

De igual modo, Blanca, tras experimentar una tarde de placer carnal con Almarza, sólo confiesa que hubo placer y aprendizaje, pero nada más, es decir, en aquel sexo hay vacío, una experiencia aún no vivida. En fin, tedio es lo que produce el sexo, un vacío que no revitaliza y sí enajena. La crítica no ha dejado de advertir la importancia del tedio. Por ejemplo, para Ricardo Gutiérrez Mouat, este motivo indica el término del juego, ya que se han borrado los límites espaciales:

Al acatar voluntariamente ciertas reglas sociales y al ejercer ciertas libertades dentro de ellas, la marquesita propone el mundo como juego, pero al no quedar ninguna posibilidad de límite entre lo que es juego y lo que no lo es, éste pierde su identidad y su valor, es decir, su sentido: todo sentido es de naturaleza diferencial. Para decirlo de otro modo, cuando hay sólo juego, el juego aburre ya que se transforma en la norma, en lo convencional (251 – 252)

La salvedad está en su recámara, espacio cerrado, donde se llevará a cabo la fantasía sexual o la masturbación.

En suma, la desilusión de Blanca ante la vivencia de sus experiencias sexuales la lleva a optar por el perro y la compañía que éste le brinda. ¿Qué tiene éste que no tienen los seres humanos con los cuales Blanca se relacionó sexualmente? ¿Qué *suple* el perro?

Tras su primer encuentro privado con Almarza, Blanca se refugia en su dormitorio para dormir, propósito que no puede conseguir puesto que los ladridos del perro del vecino impiden su sueño. Sin embargo, esos ladridos corresponden a los de Luna, el animal de Archibaldo, que, al parecer, se ha escapado de su dueño y ha acudido donde la mujer, buscándola, deseándola. Ante los insistentes ladridos, la marquesita entra a Luna a su dormitorio, ocultando la situación ante los ojos de la servidumbre. El perro se acuesta en su cama y luego Blanca, estimulada por los ojos del visitante, comienza a masturbarse:

No obstante, Blanca vio brillar esos dos ojos pálidos, gris-limón, líquidos. ¿Por qué la miraban así? ¿Qué querían? Algo querían esos ojos acuosos que no apagaban como se habían apagado sus ladridos. ¿Cómo apagarlos? ¿O para qué apagarlos?... Sus manos se refugiaron en la inevitable hendidura entre muslos. El botoncito mágico, esta vez, respondió, casi se podría decir que salió al encuentro de la caricia de sus dulces yemas, con las que tan buen entendimiento tenía. El dedo anular, el más débil, era también el más diestro para iniciar la lenta búsqueda del ritmo de la sábana, el juego en la oscuridad de una niñez tropical recobrada frente a esas dos lunas castas y gemelas que la observaban... (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 89)

El inicio de la masturbación puede comprenderse en relación con la experiencia del tedio que Blanca desea acabar y en oposición a sus aventuras eróticas, causa del mentado aburrimiento. Por otro lado, no puede leerse como un acontecimiento de la narración autónomo a la presencia de Luna. Para Gutiérrez, el perro funciona como metonimia de Archibaldo, hombre del cual Blanca siente un marcado interés:

... se puede afirmar que Luna es el signo privilegiado de la semiología del deseo que el relato pone en juego, signo metonímico (aparece asociado al deseo por y de Archibaldo) que se desplaza en dos sentidos: en dirección al pasado, en que el deseo busca ese momento de origen experimentado en las aguas caribeña, bajo dos lunas gemelas como los ojos del cachorro (momento que no deja de recordar el tradicional nacimiento de Venus, surgida de una "concha" flotante según el cuadro de Botticelli); y hacia el futuro, dirección en que la fantasía del deseo siempre excede su encarnación ("La marquesita de Loria o la saturación del juego", 255)

Para Jitrik, en cambio, el perro es la aplicación, directa o indirectamente, de un código retórico sadiano. En efecto, según Barthes, los perros eran de interés para el marqués¹³⁰. De este modo, según Jitrik, el perro es la concreción de un deseo cuyo objeto no está en parte alguna, "pues encarna la utopía onanista del yo en la proyección más radical" (211). La fantasía sexual que se compone durante la masturbación es de interés para nuestra reflexión sobre el sujeto. Aunque el relato calla lo imaginado por Blanca durante sus prácticas onanistas, podemos suponer la presencia de un *tú* imaginado que determina a una Blanca también imaginada por sí misma. Lo particular del caso radica en que este silencio narrativo es aplacado con Luna, el cual funciona como una pista, una señal. De este modo, Blanca se configura, más que como sujeto del deseo, como objeto de la mirada anhelante del perro: "... vio brillar esos dos ojos pálidos, gris-limón, líquidos. ¿Por qué la miraban así? ¿Qué querían?" (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 89). Al mismo tiempo, la práctica masturbatoria y los ojos del perro gatillan el recuerdo, la búsqueda de un tiempo pasado, específicamente, su niñez marcada por la calentura del paisaje tropical: "... el juego en la oscuridad de una niñez tropical recobrada frente a esas dos lunas castas y gemelas que la observaban..." (89). La niñez se vislumbra o se recuerda en el juego auto-erótico como aquel no lugar en el cual Blanca intenta rescatar una subjetividad. Una infancia cargada de eros vuelve a repetirse en la narrativa donosiana. Si los niños de *Casa de campo* llamaban la atención por su falta de inocencia al respecto, Blanca pone en el tapete otra vez a una niña ya perdida en

¹³⁰ Ver Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1997.

el paso del tiempo cuya sensualidad acalla un lenguaje y, por ende, a un sujeto construido bajo coordenadas convencionales. Más allá de los usos aristocráticos, la figura de Blanca propone un sujeto otro construido en un discurso cuyo lenguaje no es real: la masturbación aparece como una acción corporal más que como una representación preñada de signos.

Tras su encuentro erótico con Archibaldo y tras posar para que el pintor la retratara, Blanca acudirá una vez más a su dormitorio y sentirá una fascinación tranquilizadora ante los ojos del perro que la esperan:

Las dos lunas la miraban desde la oscuridad, desde su nido de raso al pie de la cama... Tenían algo de sacramentales esas dos redondelas fijas que le devolvieron la serenidad que hacía media hora creía haber perdido para siempre. Hubiera querido permanecer por el resto de sus días en esa oscuridad, observada por esas dos lunas distintas que constituían una sola mirada (116)

Momentos después, el perro hambriento exige comida, abalanzándose sobre Blanca para dejarla tumbada sobre su cama y prisionera bajo sus patas:

El perro entonces, gruñendo muy bajo, se abalanzó sobre ella, y tumbándola en los harapos inmundos en que había convertido su cama comenzó a quitarle a mordiscos su tenuta de tennis que tanta admiración le cosechó durante el día, a rasgársela baboseándola. La mantenía clavada de espaldas sobre la cama con el peso de sus poderosas patas, en un vértigo de terror que le impedía recuperar el aliento para defenderse: sólo dejarse desnudar por aquellos colmillos sanguinarios, y quemar por ese bello ardiente, y ahogar por ese hocico hediondo que resoplaba. No podía gritar. Yacía casi inconsciente bajo la bestia que le fue arrancando no sólo el vestido blanco y el jersey, sino la blusa, la falda, las bragas, el corpiño, hasta dejarla desnuda y gimiendo (118)

No obstante, este contacto físico trasciende el mero acto zoofílico que no alcanza a consumarse. El deseo de Luna y que Blanca comparte no puede ser verbalizado, ni conceptualizado, ni conocido. El misterio de una satisfacción plena es aceptada por Blanca, así como rechaza el sexo con los hombres:

Durante un segundo creyó –no temió, porque veía esas dos gotas de luna transparente mirándola- que el perro iba a violarla: hubiera sido por lo menos una forma de tranquilidad, comprender un motivo, tener acceso a una explicación, compartir un instinto..., pero no era eso. ¿Qué era...? Y al darse cuenta de que jamás lo sabría, como quien se asoma a un precipicio que no tiene fondo, sintió que la sacudía un feroz escalofrío que culminó en un orgasmo de pavor bajo ese cuerpo al que no podía satisfacer con su sexo capaz de saciar, hasta de matar, a cualquiera. (118)

La presencia acechadora de Luna finaliza con un orgasmo de Blanca, orgasmo de terror. Así, la naturaleza de la masturbación, en cuanto oposición al coito, también comienza a disolverse, ya que la solitaria actividad se desliza desde el placer hacia el miedo. Luna convierte las cosas en nuevas realidades que la oscuridad del dormitorio las deviene en misterios. Por ende, el perro no sólo provoca una catástrofe doméstica y un destrozo del cuerpo de la mujer, sino también es causa de la irrupción del caos en el plano del significado. La realidad que acontece al interior de la recámara puede ser traducida como la violenta instalación de un lenguaje dislocado que trunca la comunicación. Tal vez el

mayor gesto obsceno de la novela es la intromisión del narrador en un espacio que no debe ver, porque su lenguaje no puede dar cuenta de ello. Ante tal crisis de la función referencial del lenguaje narrativo, lo expuesto en el relato no es sólo grotesco, sino también misterioso, inexplicable, lamentables arañazos para impedir que un silencio sepultador tome lugar. Pienso entonces en cómo el silencio nos permite definir al sujeto más desde la animalidad que desde la humanidad. Al entender el silencio como ausencia de lenguaje y representación, vacío que para la novela es catastrófico, la diferencia entre lo humano y lo animal tiende a desaparecer. En este sentido, el vacío verbal del narrador con respecto a Blanca es una manera también de congradar a la muchacha con lo de animal que en ella hay:

Lo que distingue al hombre del animal es el lenguaje, pero éste no es un dato natural ya ínsito en la estructura psicofísica del hombre, sino una producción histórica que, como tal, no puede ser asignada en propio ni al animal ni al hombre. Si se prescinde de este elemento, la diferencia entre el hombre y el animal desaparece, a menos que se imagine un hombre no hablante –Homo alalus, precisamente- que serviría de puente de paso de lo animal a lo humano. Pero esto es, con toda evidencia, sólo una sombra del lenguaje, una pre-suposición del hombre hablante, por medio de la cual obtenemos siempre y solamente animalización del hombre (un hombre-animal como el hombre-mono de Haeckel) o una humanización del animal (mono-hombre). El hombre-animal y el animal-hombre son las dos caras de un mismo hiato, que ni una ni otra parte pueden colmar (Agamben, Lo abierto. El hombre y el animal 50, 51)

¿Qué sucede entonces cuando el lenguaje ya no está? Desde luego, dada la pre-suposición del hombre hablante, el sujeto desaparece en la animalidad. No se trata ahora tan sólo de que sin lenguaje no hay sujeto, sino también que donde hay silencio, hay un animal que devora al sujeto hasta exterminarlo. Y ese animal es parte del sujeto que fracasa, como si en el mismo sujeto habitase un germen de la muerte que, pese a todo, deviene existencia:

En cuanto el animal no conoce ni lo que es ni lo que no es, ni lo abierto ni lo cerrado, está fuera del ser; fuera y en una exterioridad más exterior que toda apertura, y dentro en una intimidad más interior que cualquier cierre. Dejar ser al animal significaría entonces: dejarlo ser fuera del ser. La zona del no-conocimiento –o de ignoscencia- ante la que nos hallamos aquí está más allá tanto del conocer como del no conocer, tanto del desocultar como del ocultar, tanto del se como de la nada. Pero lo que así es dejado fuera del ser no es, por ello, negado o suprimido, no es, por ello, inexistente. Es un existente, un real, que ha ido más allá de la diferencia entre ser y ente (114)

Es también en el silencio y en la expulsión del ser donde la experiencia de Blanca puede guardar relación con el imbunche de *El obsceno pájaro de la noche*, sobre todo cuando ambas novelas ofrecen, aunque de modo diferente, estructuras forjadas a través de relaciones de poder.

El último contacto íntimo entre Blanca y Luna ocurre tras el encuentro ya aludido con Tere Castillo y Almarza. En esta ocasión, el perro nuevamente la desnuda hasta que la mujer logra escaparse del animal y se refugia en el cuarto de baño durante el resto de la noche. Es interesante constar que cada uno los tres encuentros con el perro se realizan

tras cada una de las tres relaciones sexuales emprendidas con los demás personajes respectivamente (Almarza, Archibaldo y Tere/Almarza) La secuencia temporal de dichos acontecimientos yuxtapuestos permiten establecer la oposición sexo y tedio, por una parte, y masturbación motivada por Luna, por otra. Lo importante, a modo de una primera conclusión, es que el animal es un estímulo para abandonar a sus aburridos conocidos y concentrarse en una privacidad en compañía de Luna. Las experiencias individuales provocadas por el perro le permiten a Blanca prescindir del circuito madrileño al cual ha accedido y lograr una experiencia que sólo ella goza: “¿Qué podía comprender él (Archibaldo) de ese perro terrible y maravilloso en cuyas pupilas ella podía hundirse como no podía hundirse en las pupilas negras del pintor ni en ninguna otras?” (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 138)

Aunque el perro no es sólo el suplemento de una sexualidad que no satisface a Blanca, sino también la sustitución radical de sus aventuras, la crítica (Gutiérrez Mouat, específicamente) ha insistido en la presencia del perro al interior del relato como un suplemento:

Este es el suplemento que constituye (semióticamente) a Luna y que es inagotable, ya que Luna configura la reconstitución de un deseo escindido, no tanto por la división sexual sino más bien por la resistencia que opone el mundo externo a la fantasía de Blanca. La marquesita descubre pronto que sus amantes tienen deseos y motivos propios que a ella la enajenan, ninguno se propone como un vacío que ella pueda llenar a su manera (Gutiérrez Mouat, “La marquesita de Loria o la saturación del juego” 255)

En otras palabras, es posible decir que Luna suple, calma, a través de su presencia y su mirada que cobra otra presencia, una ausencia tal vez irremediable: la de Archibaldo, la del difunto Paquito, la de la niñez caribeña al amparo de las enseñanzas sobre la vida impartida por una servidumbre compuesta de negras, la de un cuerpo calmado momentáneamente en su deseo. Cabe destacar, que el perro en tanto suplemento añade y sustituye. En efecto, el Diccionario de la Real Academia Española define el término *suplemento* como “acción y efecto de suplir” y el término *suplir*, a su vez, significa tanto añadir como reemplazar. Así, el perro se añade a una ausencia para reemplazarla y transformarla en presencia.

De este modo, la función del perro no se limita a situar y motivar la experiencia masturbatoria por parte del personaje femenino. En este sentido, es posible concebir al perro como una presencia (la cual nos recuerda la presencia del coito) que es la antesala a la ausencia que implica el acto masturbatorio. Es decir, Luna indica un desplazamiento de la experiencia, del tiempo y del signo. En efecto, el perro podría actuar como sustituto o metonimia de Archibaldo, dado los lazos que guarda con el pintor, determinando el abandono por parte de Blanca de sus falsas amistades y la reclusión en su recámara. Dado lo anterior, me interesa proponer la inclusión del perro en el relato de José Donoso a la luz de lo que Derrida ha llamado “himen” en su texto “Mimique”, una visagra que estaría entre los opuestos, un “entre” que disuelve la oposición, pero que también fortalece los contrarios: “una fusión que anula los contrarios y también las diferencias que los separan. Pero Derrida lo acentúa; un himen es también una membrana, y un himen entre el deseo y su realización es precisamente lo que los separa” (Culler 129) Himen

como operación doble e imposible, “una fusión o confusión *entre* opuestos” (129) En este sentido, Luna es la ambigüedad, una diferencia en el sentido que su significado no está asentado (Blanca nunca logra comprender su apego a Luna), sino siempre diferido hacia otros significantes: Archibaldo y la masturbación.

Luna actúa como visagra entre los dos ámbitos a los cuales aludíamos en un principio de la reflexión. Por un lado, es propiedad de Archibaldo, el hombre, el retratista, el heterosexual que va al palacete a ofrecerle a Blanca matrimonio. De hecho, en un comienzo, Blanca advierte un parecido extremo entre los ojos del dueño y los del animal: ambos pares de ojos son de color gris –limón. Este parecido, puente entre el hombre y el perro, se irá desdibujando poco a poco. Los ojos de Archibaldo resultarán ser negros, mientras que el gris-limón de los ojos de Luna se torna cada vez más intenso. Así, la fusión Archibaldo-Luna finaliza. En efecto, Luna también pertenece al ámbito de Blanca. Cuando ambos se enfrentan por vez primera en el Retiro, se produce una identificación y una empatía entre ellos: mientras Blanca se “moja”, excitada por la presencia del fachoso pintor, Luna se torna incontrolable, salta y tira de la cadena que lo/a amarra a la mano de su amo. Más tarde, Blanca se apropia secretamente de Luna y ambos finalmente desaparecen en El Retiro, un lugar que simula naturaleza en el corazón de la ciudad, espacio que de noche es ocupado por gitanos y ladrones, según el chofer de la marquesita. Sin embargo, al final del relato, se nos entrega un detalle informativo de no menor importancia: Charo, Archibaldo y sus hijos pequeños pasean en el Retiro acompañados de su fiel perro, Luna. El perro es entonces un elemento tráfugo, nómada, que se desplaza de un ámbito a otro. Podría tal vez asemejarse a una membrana que yace entre los opuestos, que los fusiona, pero que también los separa. Blanca y Luna, Luna Blanca, de esta manera, barrerían de un santiamén la oposición de los dos ámbitos de la estructura inicialmente establecida: abandona y desacata las experiencias sexuales, las convenciones europeas, el proyecto de vida en compañía del pintor, el narrador masculino y opta por la experiencia que le abre nuevos horizontes, es decir, la masturbación. Esta suple y luego sustituye a la convención. No es azarosa la conjunción de Blanca y Luna en un mismo sujeto gramatical. Creo que es posible pensar al animal como parte de la subjetividad de Blanca, considerando así que la identidad de la americana no sólo puede ser definida desde su humanidad, sino también desde su animalidad.

¿Dónde queda entonces el modelo europeo que Blanca supuestamente sigue con tanta pulcritud y sumisión? Al parecer, la novela, en una primera lectura nos engaña: no es el modelo europeo el que rige implacablemente, ya que la masturbación, flor negra del caos, termina por dotar a la mujer de un enriquecimiento insospechado. El relato nos da pistas en un comienzo para desengañarnos. Ya en el primer capítulo, se yuxtapone el sexo y la masturbación. En efecto, mientras Blanca ve atentamente la ópera de Wagner, Paquito, su futuro marido, en esos precisos instantes, la masturba hasta el orgasmo. Así, la masturbación es “añadida” al sexo, el cual, en el palco (por razones de decencia y buen gusto) se reduce a un mero contacto de los jóvenes cuerpos. Ahora bien, este orgasmo de la muchacha se vuelve un engaño, una máscara que simula ser otra cosa, como todo lo demás que habita el mundo donosiano. En efecto, Casilda interpreta la cara de gozo de la muchacha no como lo que es, sino como una sensibilidad, propia de los

primitivos para apreciar las artes: “Esta chica es realmente *muuuuuyyy* sensible a la música...” (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 24) Al respecto, se presenta un juego con las identidades de las cosas: éstas no resultan ser lo que aparentan, fenómeno que nos recuerda a las cadenas de inversiones y al uso de la máscara, ideas expuestas por Severo Sarduy en “Escrito sobre un cuerpo”.¹³¹

Para concluir, si el centro se ha descentrado, es decir, si ha perdido su carácter de tal, si la estructura entonces se ha disuelto o modificado, cambia también el sujeto que la habitaba. Éste, deportado de la antigua estructura ya hundida, modifica sus referencias y sus dominios. Se trata entonces de un nuevo sujeto que rompe con las constantes hasta el momento imperantes. Finalmente, en la novela *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se asoma sin sutilezas un personaje descentrado, que no se conoce a sí mismo del todo. En definitiva, un personaje extraño para sí y para los demás, un personaje escindido, dislocado. En efecto, Blanca, a partir del capítulo siete, ya no es la americana que se disfraza de una auténtica europea, para guardar cuidadosamente la compostura. Muy por el contrario, ella comienza a desfigurarse. Su cuerpo está arañado por las garras de Luna y dolorido por los golpes. Su cabeza ya no sostiene con gracia y estilo aquel bello pelo tan alabado por el pintor (Blanca opta por cortárselo ella misma, para imitar el estilo *a la garçon*, tan recomendado por Tere, pero lo que en realidad hace es cortárselo a tijeretazos) Su dormitorio, decorado cuidadosa y sofisticadamente, se desmorona por la presencia del perro. Ella no entiende la manera secreta y desastrosa en la que ha guardado al perro en su dormitorio, en vez de encargárselo al jardinero y luego enviarlo a una de las tantas fincas que posee. Tampoco entiende su fascinación por la mascota, ni el aburrimiento causado por los que dicen llamarse sus amigos.

Blanca, la joven marquesa viuda de Loria, invierte las relaciones de subalternidad al establecer y descubrir nuevas fuerzas que acechan y rastrean los ámbitos aludidos. Esta inversión pone en jaque las identidades, al desplazarlas, cuestionarlas, disponerlas a nuevos referentes, recordándonos así que “nada es tan sólo una misma cosa” (Woolf 218) En efecto, el sujeto centrado es puesto nuevamente en duda por la pluma de José Donoso, puesto que la representación del rostro es cuestionada, gesto inmensamente irónico si pensamos en el código realista y lineal de la narración. Un buen ejemplo, a modo de corolario, es la negación de Blanca ante la posibilidad de que su rostro sea dibujado y pintado por las manos del artista Archibaldo. Ni representación ni registro; el sujeto femenino da un paso hacia otro sistema de signos para consolidar así su construcción o destrucción. Se trata así de ahogarse en aquellos dos ojos deslumbradores del perro, la invitación hacia lo otro: “... los ojos de Luna se proponen –un poco como los de los axolotl de Cortázar- como posibilidad de pasaje hacia lo otro, hacia el otro lado del espejo, que es el lugar hacia donde la marquesita se esfuma...” (Gutiérrez Mouat, “*La marquesita de Loria* o la saturación del juego” 256)

Poco nos hemos preguntado por aquel animal de mirada insistente. ¿Qué sucede con la identidad de aquella voz que es capturada por los ojos de un perro? ¿Cómo la mirada de un animal puede construir o destruir una identidad? ¿Cómo se inventa o re-inventa esa mirada en el lenguaje de la narración? La respuesta sólo se esboza en lo

¹³¹ Ver Severo Sarduy, “Escrito sobre un cuerpo.” *Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

que José Donoso nos insinúa: la intromisión de la cultura que empapa la voz narrativa en el acontecer nocturno del bosque, lugar donde lo único que se acerca a la enunciación es el graznido de un cuervo, esa voz que transita entre el silencio y el ruido, entre la muerte y el movimiento que nos define; ese caos que yace antes de los sentidos dispuestos en el discurso que sea, esa confusión previa al lenguaje ordenador e inteligible que nos dota de identidad para existir, ese “hay” aludido por Levinas¹³² que retorna quizás macabramente cada vez que Blanca se encierra en los silencios de su pieza oscura habitada por el animal que nada dice. Tras eso y tras la lectura, lo que queda es una incompresión vuelta al silencio, un acercamiento atterradoramente fugaz e innecesario hacia un sujeto que se desvanece en la imagen fugaz dibujada por tan solo un segundo sobre la superficie ocular del animal que aniquila todo objeto mirado. Así, la existencia del sujeto tal vez sólo es deducible en ese vivir acabándose, porque ahí el sujeto dura lo que dura un suspiro: “...ella sin los pálidos ojos vacíos de Luna no podría vivir” (Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* 140)

En definitiva, ser objeto de la mirada de un animal pone en tela de juicio el estatuto del sujeto, ya que el animal no establecería una diferencia o relación ontológica entre sí y su objeto mirado o aquello que no es: “Sólo en la medida en que somos humanos, el objeto, la presa comestible, es captada como una cosa lo suficientemente duradera, ya que ocupa un sitio en ciertos lugares apropiados, y está disponible a nuestra elección... En ese momento, podemos decir del objeto que él nos trasciende o, si se prefiere, que lo trascendemos. Pero el animal ignora la posibilidad de oponer lo que es él a lo que no es. En el mundo, es inmanente: ello significa con exactitud que él fluye en este mundo, y que el mundo fluye en él” (Bataille, “La animalidad” 38) El sujeto, ese objeto mirado por el animal, se entraparía en una indiferenciación que lo llevaría a ser parte de lo que el animal en definitiva es, clausurando toda posibilidad de lenguaje y representación: “Expreso una verdad burda, pero la vida animal, a mitad de camino de nuestra conciencia, nos propone un enigma más perturbador. Si me represento este universo sin el hombre, donde la mirada del animal es la única que se abre a las cosas, un animal no es ni la cosa ni el hombre, y la representación que suscito es también una ausencia de representación” (40)

¹³² Ver Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*. España: Visor, 2000. Antonio Domínguez ha definido el término “hay” de Levinas como el “reino de la impersonalización”. Al respecto, remitir a Antonio Domínguez, *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas*. Valladolid: Editorial Trotta, 1997.

V Conclusiones para un Réquiem

A la hora de concluir, pienso, más que un recorrido sobre lo escrito a modo de una breve y general repetición, en aquel conocimiento medular que podemos extraer de lo ya expuesto. De esta manera, la meta correspondiente a este capítulo final de conclusiones consiste en dar con aquello con lo cual podemos definir al sujeto propuesto literariamente por la obra estudiada de José Donoso, comprobando o refutando las hipótesis inicialmente planteadas a la luz de la teoría crítica, complejo teórico con el cual hemos definido nuestra noción de sujeto.

En primer lugar, la reflexión sobre el sujeto, a la luz de la teoría crítica ha arrojado, en la obra de José Donoso, una serie de imágenes con las cuales la identidad intenta tomar forma en medio de relaciones de poder que se han vuelto relaciones sociales y, por ende, políticas e históricas. Así, la imagen del monstruo, del caníbal y de mujeres representadas en los márgenes valorativos del sistema discursivo oficial son una constante en las obras leídas y una fuente para rescatar un esbozo de subjetividad o de subjetividades.

Cabe destacar que por imagen estamos entendiendo la identidad que se gestó con y desde un otro. En este sentido, "imagen" debe ser comprendida, en relación con el mundo de Donoso, como una identidad que se configura en las relaciones bipolares que hasta el cansancio las hemos definido como relaciones de poder. La identidad del sujeto es entonces la imagen que proyecta en el espejo a partir de la cual devengo sujeto, una imagen por cierto que es otro que yo. Imagen es también como el otro me define desde su deseo: "A lo mejor las identidades se construyen en función del deseo de otro; tal vez

se construyen para lo que uno imagina es la mirada del otro” (Valdés, “Luces bajas” 2) Al mismo tiempo, opto por la definición de imagen dada por Giorgio Agamben en su ensayo “El ser especial”. Para este pensador, la imagen define al sujeto como un accidente, en oposición a una esencia fija y a una sustancia. “Ante todo, la imagen no es una sustancia, sino un accidente, que no se encuentra en el espejo como en un lugar, sino como en un sujeto (*quod est in speculo ut in subiecto*). Ser en un espejo es, para los filósofos medievales, el modo de ser de aquello que es insustancial, es decir de lo que no existe por sí mismo sino en otra cosa...” (70) Con lo anterior, podríamos definir en tercer y último lugar la imagen como metáfora, puesto que Agamben señala un desplazamiento (existir no por sí mismo sino en otra cosa) y sustitución. Al ser metáfora, el sujeto no escapa del lenguaje. De este modo, el monstruo, el caníbal y la mujer se definen precariamente, porque la imagen no puede ser atrapada en su constante generación y modificación. La imagen es entonces aquello que miramos desde un costado y que aparece sobre la superficie de los espejos, ignorando a su vez quién en definitiva se enfrenta a la experiencia especular. La imagen, el sujeto, es, por ende, representación extraviada: representación de algo que no vemos nunca, que ignoramos. En otras palabras, imagen (especular) sin yo. Pienso y genero entonces una escena que es la inversión más exacta a la construida por Polanski en la película *La danza de los vampiros*. Ahí, los personajes que padecen el apetito de la sangre se enfrentan en el baile al gran espejo del salón para que la superficie del cristal nada refleje. En Donoso, en cambio ocurre lo contrario: el espejo ofrece una imagen cuando nadie se encuentra frente a él, sino, tan solo, la luna, como diría Caiozzi al recoger una frase de *El obsceno pájaro de la noche*. Lo anterior puede producir vértigo cuando autores como el mismo Donoso han puesto en tela de juicio la misma representación. El sujeto, por consiguiente, se nos escapa, se nos esfuma como la sombra huidiza de un fantasma asustado y que nos asusta. Al sujeto, para existir, le urge la ausencia de aquello que lo origina.

Para lograr una coherencia entre los contenidos dispuestos a lo largo de las diferentes partes de la tesis, es necesario también recalcar las estrechas determinaciones que existen entre la imagen del sujeto y la representación que, en las novelas estudiadas, está en manos de la figura del narrador. Por lo tanto, el monstruo, el caníbal y la mujer en tanto imágenes deben comprenderse desde un narrador cuya unidad y totalidad han estallado (*El obsceno pájaro de la noche*), un narrador paródico, enmascarado y que permite el juego (*Casa de campo*) y un narrador patriarcal en contraposición con el principal personaje femenino (*La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*) Cabe recalcar que dichas representaciones narrativas se tornan un sin sentido, puesto que no logran configurar al sujeto. La representación debe ser entendida, más que como una construcción, como una destrucción. Así, por ejemplo, la confesión, género discursivo elegido por el Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*, no logra confesar una subjetividad en un intento de cohesionar y sistematizar diversos enunciados en torno a un sólo yo. La confesión, por ende, no implica confesarse.

La figura del monstruo cobra lugar especialmente en *El obsceno pájaro de la noche*. Con el motivo mítico del imbunche, el Mudito y aquellos personajes que pueblan la Rinconada monstruosa tales como enanos, jorobados y gigantes, el monstruo es representado con un lenguaje de iguales características. Así, el relato se torna excéntrico

con respecto a un eje dado por un solo y estable narrador que nunca aparece. Luego, de la excentricidad narrativa, pasamos al sujeto excéntrico, al monstruo, a esa figura dislocada por ese mimo lenguaje en peligro que la constituye

El caníbal, por su parte, logra un destacado lugar en *Casa de campo* para revertir, al igual que en la novela anterior, las relaciones sociales por las cuales el poder transita. Aquí, la antropofagia es resemantizada, pero no para anclarla a un sentido unívoco. Muy por el contrario, se desplaza continuamente, generando un juego ilimitado de referencias y significados. De este modo, el caníbal es sólo artificio, una máscara impuesta al otro para situarlo al margen, una representación perversa del poder y, sólo en esa medida, el antropófago modifica la versión de los señores. El canibalismo es entonces una invención, un relato previo al hecho y desde esa invención se vuelve real en la anécdota novelesca: Amadeo nos dará de su carne para comer. Con ello, la novela nos recuerda que muchas veces el lenguaje antecede a la cosa, determinando su existencia.

Por último, el sujeto femenino toma forma en brujas, en viejas empleadas desechadas (*El obscuro pájaro de la noche*) y en una muchacha presentada como presa de una ninfomanía por el narrador de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* dispuesto en una ideología reaccionaria. Luego, a este mismo personaje, el relato le atribuirá una fuerza que descentra estructuras anquilosadas. La mujer nos recuerda entonces que el poder transita, dando lugar a una multiplicidad de éste. De ahí que el poder de los empleados relativiza la figura del patrón, porque lo posiciona al negarle una esencia inamovible o una naturaleza que cruza las barreras de los tiempos y de los espacios. Por otro lado, en el caso de la segunda novela mentada, la mujer es conducida a una desaparición inminente al constituir la más allá de la representación, del lenguaje sustentador de sujeto. No es casualidad entonces la cercanía del sujeto al mundo animal y cómo en dicha fusión el lenguaje y la representación cesan. En efecto, el narrador abusa de la elipsis cuando enfoca su mirada en la alcoba de la mujer encerrada con el perro.

Dado lo anterior, pareciera correcto afirmar que en la narrativa de José Donoso nos encontramos otra vez con imágenes resultantes de la construcción del sujeto en un contexto de relaciones de poder ya vistas anteriormente. En efecto, el monstruo, el caníbal y la mujer revelada a los discursos que definen culturalmente lo femenino han estado presentes en los discursos históricos que narran el pasado americano. Recordemos entonces algunas imágenes visuales presentadas en el capítulo primero de la segunda parte y las referencias bibliográficas de textos gestados en el contexto del descubrimiento, conquista y colonia de América ¹³³ por parte de la corona española. En ellas, la alusión a monstruos, caníbales y mujeres “ardientes” como la sirena son una constante. No parece entonces una mera casualidad que Donoso disponga de dichas imágenes en su mundo creado. En efecto, si en los discursos históricos el monstruo y demás indican relaciones de poder en el cual el otro construido adopta una posición de desventaja con imágenes grotescas, en Donoso, en cambio, dichas imágenes son

¹³³ En el capítulo titulado “La antropofagia: una re-puesta en escena para Casa de campo”, fueron mencionados los siguientes textos coloniales: Diario a bordo de Cristóbal Colón, Historia General de las cosas de Nueva España de Sahagún y La historia verdadera de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo.

reutilizadas para desmontar las situaciones de poder. De este modo, el señor se ahoga como un horroroso Narciso invertido y los terratenientes yacen en los suelos bajo la vigilancia de los nativos en medio de una tormenta casi apocalíptica de vilanos. En *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, la estructura polarizante Europa-América también queda destruida, porque la identidad americana se propone, a través de las citas a Rubén Darío, como la adopción artificial de las convenciones europeas. En este sentido, José Donoso puede ser definido como un artista de vanguardia¹³⁴ en tanto la forma de su novela detenta un sujeto que rompe modelos históricamente establecidos. Lenguaje narrativo y sujeto conforman, por lo tanto, una fusión con implicancias estéticas y políticas.

Se ha apreciado de igual manera la importancia del espacio a la hora de llevar a cabo una reflexión sobre el sujeto. El carácter escenográfico del espacio anticipa el carácter artificioso del sujeto que lo puebla. Además, los espacios al ser invertidos con respecto al significado previo que los determina se transforman en un signo que disloca al sujeto. Así, vemos como el parque, lugar por excelencia de la recreación aristocrática, se invierte como tal al ser saturado de monstruos ávidos de juego. La estética privilegiada del señor será puesta en jaque y con ello al tipo de sujeto que aquella misma estética oficial sustentaba y representaba.

Dado lo anterior, la obra de Donoso es análoga a una máquina que funciona a través de sustituciones e inversiones hasta llegar a una saturación vertiginosa de la novela. Tales mecanismos no sólo afectan al sujeto, determinándolo a identidades nómades y cambiantes, sino también a un narrador que sólo puede ser concebido como máscara y artificio.

Es en tal rasgo del narrador donde descubro ya conclusivamente la característica común a todas las identidades advertidas en el mundo imaginario de José Donoso tales como el monstruo, el caníbal y la mujer. Así, creo que el destino de todas ellas no puede ser otra cosa, sino la muerte como anulación de toda subjetividad: un desaparecer, un acabarse, un extinguirse paralelamente al cierre del lenguaje. Cerrar el libro correspondiente a una de estas novelas equivale, por cierto, negar, negarles, toda existencia. Al cerrar el libro, el personaje se imbuncha. Sin embargo, en el mundo donosiano, el sujeto está condenado desde un principio a su extinción. Por ende, toda identidad advertida es sólo un estertor, una vida que existe tan sólo como anticipo de muerte.

Si el destino del sujeto es irrevocablemente la muerte se debe a que su identidad no es más que engaño: se es sujeto mientras el engaño se lleve a cabo para definirnos. Más

¹³⁴ Leonidas Morales, en *Novela Chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*, ha identificado El obscuro pájaro de la noche con la consumación de la fase vanguardista en Chile, dando lugar a la fase posmoderna. . Creo que la noción de vanguardia, entendida como ruptura con modelos tradicionales y pasados, puede comprenderse mejor a la luz de la fase posmoderna: "También esta última, la fase posmoderna, queda bien definida si se la concibe como una fase posvanguardista. No se trata, insisto, de una ruptura propiamente tal, sino de un tránsito o pasaje. Por eso puede decirse asimismo que el agotamiento vanguardista (de sus fundamentos, cómplices, en algunos casos, de utopías sociales revolucionarias) es la condición de la irrupción posmodernista" (Morales, 46) El subrayado en la cita, que es mío, se debe a que, como explicaremos más adelante, la obra de Donoso puede ser entendida como lucha contra el poder, así como Foucault la entiende en El sujeto y el poder.

allá del engaño, es decir, en el desengaño, el sujeto muere: “y aunque el desengaño toco, / con la misma pena lucho, / de ver que padezco mucho / padeciendo por tan poco” (Sor Juana Inés de la Cruz, “En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor” 60) El engaño, más que como condena moral, debemos entenderlo en tanto máscara, disfraz y artificio, motivos recurrentes en Donoso y en nuestras reflexiones en torno a su obra. Sujeto y narrador existen sólo en la medida que dispongan de máscaras.

Los versos de Sor Juana Inés de la Cruz no sólo ejemplifican la relación del engaño con la identidad del sujeto y del desengaño con la muerte, sino también nos permite re-situar el problema de Donoso en cuestión en el contexto del barroco y del neobarroco¹³⁵. De este modo, otra de las posibles conclusiones daría cuenta de la familiaridad de la obra de José Donoso con un lenguaje neobarroco. En ambos casos, el sujeto es cara artificialmente compuesta que engaña y cuya resolución consiste en la caída mortuoria de la máscara. El sujeto donosiano puede entonces ser mejor comprendido a partir de una analogía con la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz: “De tu caduco ser das mustias señas / con que con docta muerte y necia vida / viviendo engañas y muriendo enseñas” (“A una rosa”, soneto de Sor Juana Inés de la Cruz) Si bien el soneto de la poeta mexicana tiene una fuerte carga moral (fijémonos en cómo es presentado el poema: “En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes”) que en Donoso está ausente, el paralelo se vuelve explicativo al pensar en la rosa como un sujeto cuya existencia (color, lozanía, belleza, textura, etc.) es sólo un engaño: tras un corto día, la flor pierde su lozanía, dando lugar a una “triste sepultura”. En el texto de Sor Juana también está operando el tópico de la fugacidad de la vida y del paso exterminador del tiempo. Aunque en Donoso tampoco están presentes tales lugares comunes, la relación continúa sosteniéndose, a mi modo de ver, ya que la rosa es fragante en la cultura: “Rosa divina que en gentil cultura / eres, con tu fragante sutileza, / magisterio purpúreo en la belleza”. De este modo, el sujeto donosiano cobra vida sólo como artificio en tanto construcción cultural, así como la rosa de Sor Juana aparece más como representación que como una manifestación de la naturaleza.

¿Hacia dónde se dirige, en términos de sentido, la construcción de identidades que se esbozan, que se enuncian, sólo en la media de estar dispuestas hacia una obscuridad, hacia un término, hacia un silencio? En otras palabras, qué relación es posible establecer entre un sujeto agonizante y el contexto teórico al que hemos aludido durante nuestras reflexiones. ¿Cuál es entonces el vínculo entre el sujeto por desaparecer y las relaciones de poder en las cuales el sujeto es construido culturalmente?

Con lo anterior, sostengo ya a modo de conclusión que el sino de la muerte de toda identidad indica la gran certeza y tal vez la única certeza donosiana: que la identidad

¹³⁵ Severo Sarduy define el término neobarroco de la siguiente manera: “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (“El Barroco y el Neobarroco” 1403) En este sentido, el neobarroco se diferencia del barroco europeo y del primer barroco colonial latinoamericano en la medida que éstos dos últimos son imágenes de un universo móvil y descentrado, pero armónico: “Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios –verbo de potencia infinita- jesuita, y su metáfora terrestre, el rey” (1403)

nunca existió, que el sujeto es sólo el arañazo que combate un vacío, un gesto minúsculo que lucha en medio del vértigo silencioso. Antes de la caída vertiginosa, todo es una máscara y la máscara ya anuncia en su etimología la muerte. En efecto, podemos establecer un grupo de palabras familiarizadas por sus orígenes etimológicos y por sus significados estrechamente vinculados. Todas ellas indican de una u otra forma la presencia de una identidad y, con ella, un sujeto muerto, ido, sombrío y cadavérico. Este grupo se conforma de los siguientes términos: cara, máscara, cáscara, fantasma, larva y cadáver. Detengámonos en cada una de ellas.

La palabra *cara*, según Corominas, proviene tal vez del griego *Kára*, que significa 'cabeza'. Uno de sus derivados es *careta*, palabra ya usada en el siglo XV para indicar lo que hoy nos referimos por 'máscara'. Nótese la importancia de nuestra cara o rostro a la hora de hablar de identidad. Identificamos a alguien, en primer lugar, por su cara. No es casualidad tampoco que en las tarjetas de identidad y pasaportes aparezca una fotografía del rostro ¹³⁶ del individuo. La reflexión sobre el término *cara* puede ampliarse interesantemente al rescatar la palabra *rostro*, utilizada actualmente como sinónimo de *cara*. En efecto, *rostro* fue utilizado antes del siglo XV como "pico u hocico puntiagudo de un animal" para más tarde, hacia 1140, referirse a "jeta humana de aspecto bestial" (Corominas 514) Rescato estos últimos datos en la medida que cobran un gran sentido en el imaginario donosiano. En efecto, hemos hablado ya en repetidas ocasiones que el sujeto se construye culturalmente a través del lenguaje. De esta manera, el estatuto del Mudito en *El obsceno pájaro de la noche* en tanto sujeto es aniquilado al perder el personaje su capacidad de comunicación verbal. El sujeto donosiano es entonces el sujeto que deja de serlo al abandonar el lenguaje, allegándose entonces a zonas de identidad más animal que humana. En efecto, podríamos imaginarnos visualmente al imbunche como una figura con "jeta humana de aspecto animal". El obsceno pájaro de la noche situado por Henry James padre en una selva indómita también nos anticipa esta observación.

La palabra *máscara*, como todos lo sabemos, está emparentada con la voz *persona*. Según Corominas, ya en 1605 el término es entendido como 'persona disfrazada', así como en 1495 adquiere el significado de 'careta'. Según el estudioso, su origen es árabe y remite a una especie de payaso risible del cual nos burlamos. Posteriormente, el término árabe sufrió el influjo de la voz *masca*, de origen germánico o celta, entendido como bruja, curiosamente una figura recurrente en el mundo de José Donoso.

La palabra *cáscara* si bien no está emparentada etimológicamente con los términos anteriores (*cara* y *máscara*) tienen mucho que ver. En efecto, la palabra *cara* está contenida en *cáscara*, así como ésta y *máscara* sólo tienen un fonema diferente. Tanto la *cáscara* como la *máscara* son caras o rostros de algo. La diferencia radica en que, por ejemplo, la cáscara de una fruta oculta o protege la pulpa jugosa, mientras que la máscara esconde un vacío, siendo entonces la máscara la única cara observable. En

¹³⁶ Recordar, por ejemplo, la exposición de Eugenio Dittborn titulada "Final de pista" (diciembre, 1977 – enero, 1978 en Galería Época) Aquí el artista visual abarca el tema de una identidad desdibujada a través de un trabajo sobre fotografías de identificación. Al respecto, revisar ensayo de Adriana Valdés, "Eugenio Dittborn: final de pista." Composición de lugar. Santiago: Universitaria, 1996.

todo caso, la palabra *cáscara* volverá a sernos útil al analizar otra palabra partícipe del grupo en cuestión, recordando además su fuerte presencia en *El obscuro pájaro de la noche*, puesto que el imbunche será finalmente representado como un paquete, una envoltura de arpillera carente de otra realidad en su interior.

Si bien nosotros hemos trabajado el término imagen desde una reflexión lacaniana¹³⁷, esta misma palabra, utilizada para dar cuenta de las figuras recurrentes de identidad y sujeto en José Donoso, adquiere sentidos pertinentes a nuestras conclusiones en su etimología. Para dar con ella, Corominas nos propone revisar la palabra *Fantasia*, proveniente del latín (*phantasia*) y a su vez del griego (*phantasia*), que significa ‘aparición, espectáculo, imagen’. En cuanto a los derivados, entre 1220 y 1250 aparece el término fantasma, emparentado con el griego *phánasma* ‘aparición’, ‘imagen’, ‘espectro’. Si hablamos entonces de sujeto como imagen, este último término nos indica ya el carácter fantasmal del sujeto, es decir, una “imagen de una persona muerta”, tal como *fantasma* es definido por la R.A.E.

La palabra *Larva* también puede formar parte del grupo. Según Corominas, el término en 1817 es definido como la “primera forma que toman los animales sujetos a metamorfosis” (354) Proviene del latín *larva*, definido como “espectro, fantasma, máscara fantasmal” (354) En cuanto a los derivados, tenemos *larvado* en tanto ‘disfrazado’ interesante resulta establecer puentes entre esta palabra etimológicamente considerada, el sujeto propuesto por Donoso y el cuento de Julio Cortázar “Axolotl”, relato donde el narrador define a estos animales como larvas, atribuyéndoles así una significación que da cuenta del estado mortuorio de tales animales al cual el narrador accederá: “Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida, pero mirando...” (Cortázar 281)

Finalmente la palabra *cadáver* sintetiza algunos de los términos con los cuales hemos trabajado. *Cadáver* es el resultado de una composición latina: *caro data vermibus* (carne dada a los gusanos) Otras explicaciones indican que la primera sílaba de *cadáver* corresponde originalmente a *cara* y no *caro*, dando así con la frase: cáscara para los gusanos. Iluminador resulta este segundo caso, ya que, en relación con la muerte, la cáscara en tanto cara, máscara y rostro (términos con los cuales nombramos al sujeto) aparece una vez más mencionada en este contexto.

Dado lo anterior, el sujeto en tanto signo puede ser explicado con el grupo de palabras mencionadas que remiten finalmente a un exterminio. La etimología permite incluso llegar a pensar el sujeto o llegar a pensarse como sujeto como gesto suicida. No en vano, en el *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas, encontramos *sujeto* y *suicidio* como palabras vinculadas en tanto derivados del latín *suggêrere* (véase en el diccionario la palabra ‘sugerir’)

¿Cómo entender estas imágenes de sujeto dispuestas a la muerte en el discurso donosiano? ¿Cuál es la relación entre la muerte del sujeto y las novelas estudiadas?

¹³⁷ Ver Lacan, Jacques. “El estadio en el espejo como formador de la función del yo.” Escritos 1. 8° edición. México. Siglo Veintiuno, 1980.

Una manera de responder esta pregunta necesaria para la conclusión nos obliga a retomar el tema del poder. Si el sujeto se constituye en un lenguaje por medio del cual el poder transita, la novela de Donoso, que niega el sujeto, debería situarse en un discurso ad portas del poder, es decir, debería situarse en un no discurso. Esta respuesta somera, por cierto, conlleva diferentes riesgos. El primero, claro está, es que caemos en la posibilidad de negar a los textos estudiados de José Donoso el estatuto de novela. No obstante, ya nos hemos referido, en el caso del autor, a la presencia de una novela monstruosa, porque su modo de relatar conlleva la imposibilidad de sostener un sujeto al menos como la modernidad lo pensó y como la novela acorde a tales tiempos lo representó.

El segundo riesgo indica la caída hacia una ininteligibilidad del lenguaje ya sustraído de todo sujeto que se vuelve posible cuando se enuncia aquel yo mencionado por Benveniste¹³⁸. La novela de Donoso es por lo tanto un lenguaje de la ausencia, del ausente, voces de muertos, estertores pronto a una total desaparición, pronto a la destrucción de un mundo tal como la crítica lo ha afirmado. Se trata pues de un lenguaje que se niega así mismo, de un lenguaje que sólo puede definirse desde un no lenguaje, es decir, desde lo otro.

No discurso, no lenguaje: tal es el panorama al asomarnos al abismal mundo de Donoso ¿Desde dónde entonces definir la obra del autor para dar con una conclusión de mayor alcance? Lacan nos ha dicho que el sujeto se define no desde el yo, sino desde lo otro¹³⁹. Algo parecido podría suceder con la novela donosiana: pensar en la posibilidad de definirla a partir de lo que la novela como género no es, pensarla entonces desde una ausencia de lenguaje.

Creo que la noción de resistencia dada por Foucault¹⁴⁰ puede ser otra posibilidad de respuesta conclusiva. Estamos así ante una resistencia que se forja fuera, más allá, del discurso del poder o de los poderes que constituyen sujeto en la medida que sujetan individualidades a una ideología o disciplina, como la llamará el mismo Foucault:

Esta forma de poder se ejerce sobre la inmediata vida cotidiana que categoriza al individuo, lo marca con el sello de su propia individualidad, lo ata a su propia

¹³⁸ “Yo no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. Yo significa “la persona que enuncia la presente instancia del discurso que contiene yo”, afirma E. Benveniste en “La naturaleza de los pronombres”. Ver Problemas de la lingüística general. Tomo I. México: Siglo Veintiuno editores, 1988.

¹³⁹ Según Myrta Casas de Pereda, Lacan “nos muestra la constitución del yo a través de la imagen, propia y ajena, en una relación especular y a diferencia de Freud, donde el yo surgía de dentro hacia afuera, Lacan invierte el sentido causal para ubicarlo de fuera hacia adentro. El reconocimiento que realiza el niño en el espejo, señala la radical exterioridad de la imagen en la configuración de un yo que de entrada es exteroceptivo y donde el Otro funciona como espejo”. Ver “En torno al rol del espejo” <http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro4/myrta_casas.htm> Recalcamos entonces que la imagen en el espejo es, de hecho, un otro, aunque el yo llame a esa imagen yo.

¹⁴⁰ Dentro de este contexto, entiéndase por resistencia las luchas contra las diferentes formas de poder: “Más que analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, se trataría de analizar las relaciones de poder a través de antagonismos de las estrategias” (Foucault, El sujeto y el poder 168)

identidad, impone sobre él una ley de verdad que él debe reconocer y que los demás tienen que reconocer en él. Es una forma de poder que transforma a los individuos en sujetos. Hay dos significados de la palabra sujeto: sujeto a otro por medio del control o dependencia, y sujeto a la propia identidad por una conciencia de autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete” (“El sujeto y el poder” 170)

En otras palabras, Foucault plantea, en parte, el poder como un problema de sujeción. Así, las luchas contra el poder se traducen en luchas “contra lo que sujeta al individuo a su propia identidad, y de este modo lo somete a otros (luchas contra la sujeción contra formas de subjetividad y sumisión)” (170) De este modo, si Donoso es la resistencia o una lucha contra formas determinadas de poder, finalmente da con un lugar exento de poder y, por ende, de disciplina, pero a la vez exento de los efectos de poder. Se trataría entonces del lugar del no sujeto, del lugar del no lugar, del lugar del cadáver. En otras palabras, José Donoso daría en el lugar donde toda sujeción es abolida, impidiendo así la constitución del sujeto.

Si bien reflexionar sobre aquel poder contra el cual la narrativa donosiana lucha, conforma una actividad para la cual es necesario otra instancia de investigación, podemos decir, no obstante y recogiendo lo hasta aquí escrito, que la obra lucha contra una sujeción dispuesta por un discurso de clase (en *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*), étnico y cultural (en el caso de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*)

Donoso, al fin, puede ser vislumbrado como el discurso de la resistencia, actitud que lo lleva a ser un no discurso, un lenguaje de resistencia fuera del discurso normativo, un lenguaje contra la norma, un lenguaje que deja de serlo en tanto es indisciplina¹⁴¹ Se trata de una palabra que no hace sujeto porque no sujeta, destruyendo todo campo de referencialidad, es decir, de realidad,

Creo entonces que Donoso puede ser analogado al cuerpo, al cuerpo donde el poder no llega, el cuerpo que no es representado por el lenguaje, ese cuerpo no dispuesto por el discurso a la norma. Pensemos así en la gran distancia que separa al soma del sema y recordemos además a aquel cuerpo fuera del sistema, por ejemplo, esos cuerpos de la derrota fotografiados por Paz Errázuriz. Pensemos de igual modo la novela de Donoso como un relato fuera del sistema de la novela dado por las generaciones precedentes, pero también fuera de toda corriente para dar con un Donoso solitario en medio de su fantasía resistente a todo. Nelly Richard ha pensado el ojo de Paz Errázuriz como una voz que transita, desafiando la norma sitúa a los cuerpos en posiciones fijas y lugares que ya no se pueden abandonar¹⁴². En este sentido, el sujeto debe comprenderse como una quietud fosilizada o como el reposo perpetuo del cadáver, mientras que la identidad no fijada por la norma debe rastrear, ya que se trata de un cuerpo en movimiento o de un cuerpo que todavía puede desplazarse por la ciudad amurallada. En este sentido, la

¹⁴¹ En este sentido, de gran importancia es la noción de disciplina en el pensamiento de Foucault ya que, en relación con el saber y los enunciados que se producen en relación con un campo de referencia, daremos con lo que el pensador finalmente comprende como discurso. Ver M. Foucault, “El sujeto y el poder”.

¹⁴² Errázuriz, Paz: *Fotografías*. Santiago: Oregó, 2004.

fotografía de Paz Errázuriz se traduce en un deambular desobediente por los laberintos de lo prohibido hasta dar con el extravío. En otras palabras, perderse como sujeto, cortando los hilos que atan al individuo con las disciplinas y discursos. La voz narradora y confesional dispuesta en la boca muda de *El obsceno pájaro de la noche* me ilumina la descripción efectuada por N. Richard en torno al ojo de la fotógrafa. En efecto, el Mudito transita por la ciudad nocturna así como se desplaza enclenquemente por los corredores de la vieja casa destinada a las ancianas, rompiendo el antiguo vínculo que lo ataba a la oligarquía para transformarlo en un sujeto de segunda, en un sujeto sin rostro, sin nombre, sin historia, en un cuerpo sin herida, en una voz consciente de que jamás sería lo que siempre deseó: un *caballero*. La imagen que sostiene al sujeto donosiano sufrirá un infarto, así como las imágenes fotográficas de los locos de Paz Errázuriz han sido agrupadas, sujetadas, bajo el título “Infarto del alma”.

Los resultados conclusivos son paradójicos: no podemos olvidar que las relaciones de poder entre patrones y sirvientes conforman una temática constante en Donoso y, en este sentido, acusan un sujeto determinado. Sin embargo, el no sujeto emerge del reverso de la obra: al diluir la jerarquía de dichas relaciones altamente jerarquizadas, el sujeto que aparece es ese sujeto que no sufre sujeción a sistema alguno. Los personajes de Donoso, pensados como sujeto, no son entonces más que carne dada los gusanos. Ese es el fin que se les depara.

Para terminar, me doy el permiso, el único permiso, de pensar en el mismo José Donoso, en su cuerpo, en las imágenes con las cuales el mismo tantas veces se inventó ante la mirada de los otros. Lo conocí pocos meses antes de su muerte. Yo estaba oculto en medio de una multitud universitaria que lo aplaudía y que ya vaticinaba la muerte del autor. Su muerte fue un adelanto para mí, ya que dejó de existir cuando aún yo no había leído ni siquiera una línea de su obra. Me refiero a un adelanto, porque su obra nos indica, nos adelanta, su desaparición como sujeto-autor. En su obra, el autor irá desapareciendo: “Lo que la escritura pone en cuestión, sugería Foucault, no es tanto la expresión de un sujeto que escribe cuanto la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no cesa de desaparecer” (Agamben, “El autor como gesto” 78) En las novelas estudiadas, Donoso se pone a sí mismo en juego al definirse por medio de un lenguaje liberador que finalmente destruye las imágenes de cualquier sujeto. Donoso desaparece con ellos.

Paradójicamente, pienso también en el desplazamiento efectuado por Donoso desde la realidad al mundo imaginado y cómo en ese trance intenta alejarse de la muerte al igual que la realidad que lo rodea, como si quisiera ponerla en su sitio: “La muerte de un poeta sobrevive a sus premoniciones. José Donoso auguró la suya mientras vivió. Me lo dijo una madrugada de 1963, en Santiago, frente a la Cordillera de los Andes: sólo la obra establece una imaginación paralela, una referencia que niega pulsiones de las cosas vivas, aleja y ordena la decrepitud, el deseo, el dolor y eso, eso, la muerte” (Wacquez, “Etapas en la obra de José Donoso” 133) No obstante, la cita indica que la obra niega las pulsiones de lo vivo; es como si José Donoso, al escribir, se desangrara, abandonando toda pulsión vital para entrar a un orden, a un mundo creado donde la muerte es puesta en su sitio para recordarnos que todo engaño se vuelve desengaño, que la máscara se destroza, que el rostro no se compone jamás y que el sujeto se borra como la escritura

que trazamos a la orillas de las olas.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)
Caracas: Centro estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación." Profanaciones. Trad. Edgardo Dobry.
Barcelona: Anagrama, 2005. 95-121.
- - -. "El ser especial." Profanaciones. Barcelona: Anagrama, 2005. 69-75.
- - -. "El autor como gesto." Profanaciones. Barcelona: Anagrama, 2005. 77-95.
- - -. Lo abierto. El hombre y el animal. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia:
Pre-Textos, 2005.
- Amorós, Andrés. Subliteraturas. Madrid: Ariel, 1987.
- Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión
del nacionalismo. Trad. Eduardo Suárez. México: Fondo de Cultura Económica,
1993.
- Anderson, Harlene y Harold A. Goolishian. "Narrativa y self. Algunos dilemas
posmodernos de la psicoterapia." Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad. Comp.
Dora Fried Schnitman. Buenos Aires: Piados, 1994. 293-306.
- Areyuna V, Héctor. Encierro y sustitución en El obscuro pájaro de la noche. Estocolmo:
StockholmsUniversitetet, Institutionen for Spanska och Portogisiske, 1993.
- Aristóteles. Poética. Trad. José Alsina. Barcelona: Bosch, 1977.
- Arranz Márquez, Luis. Introducción. Diario a bordo. Por Cristóbal Colón. España: Caja

- de Madrid, 1991.
- Bajtín, Mijaíl M. "El problema de los géneros discursivos." *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1990. 248-293.
- - -. "La novela polifónica." *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1993.15-70.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987.
- Barcia, Roque. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Tomo Quinto. Barcelona: F. Seix editor, 1965.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. España: Paidós, 2002. 65-71.
- Bataille, Georges. "Notas para la felicidad." *La oscuridad no miente*. Trad. Ignacio Díaz de la Sena. España: Taurus, 2002. 35-36
- - -. "El juego." *La oscuridad no miente*. Trad. Ignacio Díaz de la Sena. España: Taurus, 2002. 61.
- - -. "La animalidad." *La oscuridad no miente*. Trad. Ignacio Díaz de la Sena. Madrid: Taurus, 2002. 37-41.
- - -. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1972.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benveniste, Emile. "La naturaleza de los pronombres." *Problemas de la lingüística general*. Tomo I. 14° edición. México. Siglo Veintiuno editores, 1988. 172-178.
- - -. "De la subjetividad en el lenguaje." *Problemas de la lingüística general*. Tomo I. 14° edición. México: Siglo Veintiuno editores, 1988. 179-187.
- Blanco, Fernando. "Monstruos e intelectuales: una lectura para el "álbum de familia y nación" en *El obscuro pájaro de la noche*." *Cyberhumanitatis.uchile.cl*. (2001) 16 de noviembre de 2006
<www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber18/tx2.html-44k>.
- Borges, Jorge Luis. "El jardín de senderos que se bifurcan." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1993. 101-116.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Problemas del estructuralismo*. México: Ed. Siglo XX, 1967. 135 – 182.
- - -. "Campo de poder, campo intelectual y de habitus de clase." *Campo del poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Folios ediciones, 1983.23-42.
- Bourneuf, Roland y Réal Quillet. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Breton, André. "Primer Manifiesto." *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Brunori, Vittorio. *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Trad. Joan Giner. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del*

- “sexo”. Argentina: Piados, 2002.
- Casas de Pereda, Myrta: “En torno al rol del espejo. Winnicott, Lacan, dos perspectivas”. Querencia. Revista de investigación psicoanalítica 4 (2002). 26 de diciembre de 2006
<http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro4/myrta_casas.htm>
- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso.” Ensayos. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1984. 103-119.
- Catalán, Pablo. Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites. Santiago: Frasis, 2004.
- Cerda, Carlos. José Donoso: originales y metáforas. Santiago: Planeta, 1998.
- - -. Donoso sin límites. La desesperanza. Por José Donoso. Santiago: Alfaguara, 1998. 9-22.
- Colón, Cristóbal. Diario a bordo. España: Caja de Madrid, 1991.
- Cornejo Polar, Antonio. “El obscuro pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora.” José Donoso: la destrucción de un mundo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 101-112.
- Corominas, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 2005.
- Cortázar, Julio. “Axolotl.” Cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX. Ant. Oscar Hahn. Santiago: Universitaria, 1997. 280-284.
- Couve, Adolfo. “Una aproximación a “Las Meninas”, de Velásquez.” Escritos sobre arte. Comp. Paz Balmaceda. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005. 60-66.
- Cruz, Sor Juana Inés de la: “En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes.” Antología de Sor Juana Inés de la Cruz. Ant. María Luisa Pérez. Santiago: Universitaria, 1993. 48-49.
- - -. “En la que describe los efectos irracionales del amor.” Antología de Sor Juana Inés de la Cruz. Ant. María Luisa Pérez. Santiago: Universitaria, 1993. 48-49.
- Culler, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1988.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. El Anti Edipo. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1998.
- Derrida, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias Humanas.” La escritura y la diferencia. Trad. Patricio Peñalver. España: Anthropos, 1989. 383-401.
- - -. De la gramatología. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. IV vol. España: Caja de Madrid, 1991.
- Donoso, José. El lugar sin límites. Santiago: Alfaguara, 1998.
- - -. El obscuro pájaro de la noche. Santiago: Alfaguara, 1998.
- - -. “Claves de un delirio: los signos de la memoria en la gestación de El obscuro pájaro de la noche.” El obscuro pájaro de la noche. Santiago: Alfaguara, 1998.

- 561-597.
- - -. "Algo sobre jardines." Artículos de incierta necesidad. Santiago: Alfaguara, 1998. 129-137.
- - -. El Mocho. Santiago: Aguilar, 2004.
- - -. La desesperanza. Santiago: Alfaguara, 1998.
- - -. Casa de campo. Santiago: Alfaguara, 1999.
- - -. La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria. Santiago: Alfaguara, 1997.
- Eltit, Diamela. "Clases de cuerpo y cuerpos de clase". Aisthesis 38 (2005): 9-20.
- Emar, Juan. Escritos de arte (1923 – 1925). Recopilación, selección e introducción Patricio Lizama. Santiago: DIBAM, 1992.
- Emilfork, Leonidas. La conquista de México. Chile: Universitaria, 1987.
- Errázuriz, Paz. Fotografías. Santiago: Orego, 2004.
- Foucault, Michel. "Introducción de La arqueología del saber." Discurso, poder y subjetividad. Comp. Oscar Terán. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, s/a. 53-70
- - -. "Nietzsche, la Genealogía, la Historia." Discurso, poder y subjetividad. Comp. Oscar Terán. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, s/a. 71-95.
- - -. "Primera conferencia de La verdad y las formas jurídicas." Discurso, poder y subjetividad. Comp. Oscar Terán. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, s/a. 97-113.
- - -. "El sujeto y el poder." Discurso, poder y subjetividad. Comp. Oscar Terán. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, s/a. 165-189.
- Freud, Sigmund. Tótem y tabú. Un recuerdo infantil de Leonardo De Vinci. Buenos Aires: Editorial Americana, 1943.
- Fuentes, Carlos. Aura. España: Alianza Cien, 1994.
- - -. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Garía Canclini, Néstor. Introducción. Sociología y cultura. Por Pierre Bordieu. México. Grijalbo, 1990. 9-50.
- Genette, Gérard. "El Modo." Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989. 219-269.
- Goic, Cedomil. "El narrador en el laberinto." José Donoso: la destrucción de un mundo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 113-124.
- Greenbalt, Stephen. Marvelous possessions. The Wonder of the New World. U.S.A: The University of Chicago Press, 1991.
- Guntsche, Marina. "Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en Casa de campo, de José Donoso". Anales de Literatura Chilena 1 (2000): 101-116.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "El obsceno pájaro de la noche: la Historia y las historias." José Donoso: impostura e impostación. Gaithersburg: Hispamérica, s/a. 145-195.
- - -. "Casa de campo: carnavalización del discurso alegórico." José Donoso: impostura e impostación. U.S.A: Hispamérica, s/a. 197-248.
- - -. "La marquesita de Loria o la saturación del juego." José Donoso: impostura e impostación. U.S.A: Hispamérica, s/a. 249-270.
- Hall, Stuart: A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro. DP&a Editora,

1997.

- Hanke, Lewis. "Aristóteles y los indios americanos". *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 2 (V época, Año III): 170 – 205.
- Jitrik, Noé. "José Donoso: parodia y pornografía." *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959 – 1976)*. Buenos Aires: Biblos, 1997. 195-217.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *Historia General de Chile. 1. El retorno de los dioses*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco*. Buenos Aires: Nova, 1957.
- Kristeva, Julia. "Cap. I: ¿Cuál rebeldía hoy?" *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.9-41
- Lacan, Jacques. "El estadio en el espejo como formador de la función del yo." *Escritos* 1. 8° edición. México: Siglo Veintiuno, 1980.
- - -. *El seminario de Jacques Lacan. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. 1954-1955. Volumen II. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mica Pascual*. Buenos Aires: Piados, 1981.
- Lamas, Marta. "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género." *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Angel Porrúa, 1996.
- - -. "La antropología feminista y la categoría de género." *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Angel Porrúa, 1996.
- - -. "Género y política". *Nomadías* 2 (1997): 13 – 18.
- Laplanche, Jean y L. Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Argentina: Piados, 2004.
- Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1987.
- - -. *Ética e infinito*. Madrid: Visor, 2000.
- Lillo, Mario. "El carnaval como elemento sustentador del orden en Casa de campo de José Donoso". *Taller de Letras* 16 (1987): 7-14.
- Martínez Bonati, Félix. "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo". *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 5-26.
- Mead, Margaret. *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*. Barcelona: EditorialLaia, 1981.
- Meléndez-Paéz, Pedro. "En torno a la autoridad narrativa en "Casa de campo". *Revista Chilena de Literatura* 36 (1990): 39-47.
- Michelet, Jules. *Historia del satanismo y la brujería*. Buenos Aires: Editorial dédalo, 1977.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Montecino, Sonia. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Colab. Luz Philippi, Diego Artigas, Alexandra Obach. Santiago: Sudamericana, 2004.
- Moore-Gilbert, Bart et al. *Introduction. Postcolonial Criticism*. Por Bart Moore-Gilbert. London and New York: Longman, 1997. 1-72.
- Morales, Leonidas. "Introducción a la obra de José Donoso." *Donoso, 70 años*. Chile: Ministerio de Educación, 1997. 37-45.

- - -. "Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea." *Novela chilena contemporánea*. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 17-51.
- - -. "La mirada del testigo." *Novela chilena contemporánea*. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004. 55-81.
- - -. "Máscara y enunciación." *Novela chilena contemporánea*. José Donoso y Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 83-96.
- Moreno, Fernando. "La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*", *Cuadernos Hispanoamericanos* 295 (1975): 19-42.
- Morin, Edgar. "La noción de sujeto." *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*. Dora Fried Schnitman, comp. Buenos Aires: Piados, 1994. 67-90.
- Murphy, Marie. "Casa de campo." *Donoso. 70 años*. Santiago: MINEDUC, 1997. 97-100.
- Ohman, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura". *Pragmática de la comunicación literaria*. Comp. J.A. Mayoral. Madrid: Arcos, 1997. 11-34.
- Ortner, Sherry. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la Cultura." *Antropología y feminismo*. Barcelona: Anagrama, 1979. 109-131.
- Padgen, Anthony. *La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Versión española de Belén Urrutia Domínguez. España: Alianza, 1988.
- Pérez Blanco, Lucrecio. "Acercamiento a una novela de denuncia social: La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria de José Donoso" *Revista de Estudios Hispánicos* 2 (1982): 400-410.
- Promis Ojeda, José. "La desintegración del orden en la novela de José Donoso". *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 14-42.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima primera edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1992.
- Rojas Mix, Miguel. *América Imaginaria*. España: Lumen, 1992.
- Rojo, Grínor. *Diez Tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo." *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Angel Porrúa, 1996. 35-96.
- Sahagún, Bernardino De. "Libro Doce." *Historia general de las cosas de Nueva España*. Angel María Garibay, trad. México: Porrúa, 1979. 757-809.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002.
- Sanfuentes, Olaya. "Civilización europea y ¿barbarie americana?." *El Mercurio*. 27 Julio de 2003, Sección Artes y Letras:16.
- Sanjines, Javier. "El obsceno pájaro de la noche". *Donoso, 70 años*. Chile: Ministerio de Educación, 1997. 185-188.
- Sarduy, Severo. "Barroco." *Obra completa*. Tomo II. Coord. Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1195-1261.
- - -. "La Simulación." *Obra completa*. Tomo II. Coord. Gustavo Guerrero y Francois

-
- Wahl. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1263-1344.
- - -. "El Barroco y el Neobarroco." *Obra completa*. Tomo II. Coord. Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1385-1404.
- - -. "Escritura / travestismo. Escrito sobre un cuerpo." *Obra Completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1147-1151.
- Sarrochi, Augusto. "Capítulo VI. "Casa de campo", una alegoría escrita al modo de la novela decimonónica." *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Chile: La Noria, 1992. 211-251.
- Saussurre, Fernand. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Schiller, Friedrich: *Educación estética del hombre*. Buenos Aires: Ediciones Aguilar, 1976.
- Scott, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico." *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Miguel Angel Porrúa, 1996. 26-301.
- Solotorevsky, Myrna. "El obsceno pájaro de la noche desde la perspectiva instaurada por Casa de Campo." *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1983. 13-66.
- Swanson, Philip. "Coitus interruptus. Donoso, el post boom y la misteriosa desaparición de la marquesita de Loria." *Donoso, 70 años*. Chile: Ministerio de Educación, 1997. 195-209.
- Terán, Oscar. Introducción. *Discurso, poder y subjetividad*. Por Michel Foucault. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, s/a. 7-38.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema de lo otro*. Trad. Flora Botton Burlá. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- Torres, Luis A: *Discurso indeterminado / discurso obsceno (El obsceno pájaro de la noche de José Donoso)* Concepción: Lar, 2001.
- Valdés, Adriana. "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile." *Composición de lugar*. Chile: Universitaria, 1996. 187-195.
- - -. "Casa de campo: el poder y la pesadilla." *Composición de lugar*. Santiago: Universitaria, 1996. 28-34.
- - -. "Un ojo que falta: reflexión sobre las culturas y los quinientos años." *Composición de lugar*. Santiago: Universitaria, 1996. 128-140
- - -. "El imbunche". *Estudio de un motivo*" en *El obsceno pájaro de la noche*" en José Donoso: *la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. 125-160.
- - -. "Luces Bajas." *Mav*. Foro cultural iberoamericano a distancia (1998) 21 de diciembre de 2006 <http://www.mav.cl/foro/luces_bajas.htm>
- Valente, Ignacio. "José Donoso: Casa de campo", *El Mercurio*. 3 de Junio de 1979.
- Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermeneútica*. Trad. Juan Carlos Gentile. España: Paidós, 1992.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Aubi, 1972.

Wacquez, Mauricio. "Etapas de la obra de José Donoso." Hallazgos y desarraigos. Edit. Paz Balmaceda. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. 133-145.

Woolf, Virginia. Al faro. Trad. Antonio Marichalar. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.