



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LA CONSEJA DE LOS AZCOITÍA COMO “MARCA” DE UNA
RETOMBÉE NEOBARROCA EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE*
(1970) DE JOSÉ DONOSO

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura, con mención en Literatura

Roby Rebolledo Espinoza

Profesoras guía: Bernarda Urrejola y Luz Ángela Martínez

Santiago

2018

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Epígrafes	3
Introducción	4
Primer capítulo: <i>El “rumor inicial” de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba: la Conseja maulina</i>	13
Segundo capítulo: <i>Disimulación y simulación: enunciando la muerte.</i>	26
2.1. <i>La Conseja de los Azcoitía: el gesto del Cacique</i>	
2.2. <i>El “dicen” de las viejas como la huella de una retombée</i>	
Tercer capítulo: <i>Retombée: el despliegue de un “barroco furioso”</i>	43
3.1. <i>Retombée barroca: elipsis y la ocultación teatral del Cacique</i>	
3.2. <i>Retombée neobarroca: una fuga hacia cualquier parte</i>	
3.3. <i>Barroco furioso: el prisma de Peta Ponce y “un Cosmos limitado, un presente inalterable y continuo” como la última esperanza de un linaje monstruoso</i>	
Conclusión	63
Bibliografía	65

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que han estado presente a lo largo de la escritura de esta tesis. Entre ellas, Claudina, mi madre; Valentina, Felipe, Guido, Demian, Rosario, mis amigos; y Luz Ángela Martínez y Bernarda Urrejola, mis profesoras, a quienes siempre seguiré admirando.

De igual forma, agradezco a todas aquellas personas que estuvieron conmigo en el proceso de la carrera, y a las cuales debo en gran parte muchos aprendizajes con los que cierro este extraño año 2018, entre ellas, Grace y su familia.

Finalmente, agradezco al Proyecto Fondecyt Regular 1171070 en el cual participé como tesista.

Dedico esta tesis a mi madre, Claudina Espinoza.

*Lento es el mulo. Su misión no siente.
Su destino frente a la piedra, piedra que sangra
creando la abierta risa en las granadas.
Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,
pequeñísimo fango de alas ciegas.
La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos
tienen la fuerza de un tendón oculto,
y así los inmutables ojos recorriendo
lo oscuro progresivo y fugitivo.
El espacio de agua comprendido
entre sus ojos y el abierto túnel,
fija su centro que le faja
como la carga de plomo necesaria
que viene a caer como el sonido
del mulo cayendo en el abismo*

Fragmento del poema “Rapsodia para el mulo”.
Lezama Lima

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber.

La simulación.
Severo Sarduy

Introducción:

Realidad y ficción: el relato “oficial” de Camilo Catrillanca y la Conseja maulina.

Durante la tarde del 14 de noviembre del presente año se dio a conocer la muerte de un comunero mapuche de 24 años llamado Camilo Catrillanca a causa de un despliegue policial en Ercilla, comuna de la Región de la Araucanía. Los datos entregados por Carabineros el mismo día decían que un helicóptero policial divisó a tres individuos interceptando vehículos en las cercanías de la localidad de Ercilla. Por ello, se despliega un operativo policial a cargo del Comando Jungla¹ que terminará con la vida del comunero. El resto: una sucesión de mentiras, falseamiento de los hechos, datos falsos y aislados, testigos inconexos, evidencia escondida, y pruebas aparentemente destruidas.

El sábado 17, el entonces General Director de Carabineros, Hermes Soto, dijo que los cuatro uniformados involucrados en el conflicto no grabaron el enfrentamiento con sus cámaras portátiles. El domingo 18, en cambio, el ministro del Interior y Seguridad Pública, Andrés Chadwick, dirá mediante un punto de prensa desde la Moneda que los uniformados sí habrían grabado el procedimiento, pero que los datos de la tarjeta de memoria de las cámaras habrían sido eliminados. Finalmente, en los días siguientes, el ex Sargento Primero Carlos Alarcón Molina, autor del disparo con un fusil M4 que le quitó la vida a Camilo Catrillanca, filtrará un video desde su prisión preventiva, diciendo: “Aquí hay gente que nos hizo mentir. Dimos declaraciones falsas, y... ahora nosotros somos los más malos, los más peligrosos para la ciudadanía (...) todavía falta que salgan cosas a la luz”². Hoy, sin embargo, conocemos los videos y sabemos que la responsabilidad política de las máximas autoridades se ha postergado.

En efecto, el mes completo de movilizaciones a partir del 14 de noviembre en todo el país tuvo un fuerte impacto mediático en la sociedad chilena. En este sentido, la argucia empleada por Carabineros y el Gobierno para ocultar torpemente una verdad evidente y grotesca, pareciera despertar un pasado que al parecer nunca ha terminado: la Colonia. Así, el relato oficial del gobierno ante el asesinato de Camilo Catrillanca, despertará también los

¹ Efectivos del Grupo de Operaciones Especiales de Carabineros (GOPE) entrenados en Colombia y Estados Unidos para combatir grupos terroristas organizados.

² Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm3r5h_2mos&t=178s>.

nombres y rostros de comuneros mapuches y dirigentes sociales que han sido asesinados en manos del Estado y de agentes privados en plena democracia³. Afortunadamente, la realidad y la presión social y mediática provocó que la unidad del relato que intentó mantener el Gobierno y Carabineros se fragmentara y contradijera.

Con todo, ¿qué hay detrás del relato que intentó disimular a los autores directos e indirectos del asesinato de un comunero mapuche? Los datos entregados y las argumentaciones de los productores de este relato rozan lo absurdo y lo burdo, son irrisorios y causan impotencia, como el montaje de la “Operación Huracán”, cuyo soporte fue una aplicación de rastreo llamada “Antorcha”, que según su creador Alex Smith, se llama así “porque alumbraba en la oscuridad”⁴. De este modo, si bien los discursos de poder y las fuerzas represivas dominan la circulación de discursos, los autores de este relato, sin embargo, fueron víctimas de su propio discurso. El relato oficial habla por sí solo, se constituye como el tercero de la comunicación entre los autores de él, el pueblo mapuche y la sociedad chilena, pues no encuentra la unidad y coherencia necesarias para ser aceptado por la opinión pública. Desde esta perspectiva, el relato oficial del Gobierno y Carabineros, vaciado de contexto, podría incluso ser leído como un cuento de ficción o ampliado a una novela conspirativa, irrisoria y fragmentada. No obstante, se trata del relato oficial del Gobierno y de Carabineros, ¿cómo no creer en él, a pesar de que presente contradicciones, si las máximas autoridades del país dijeron que así sucedieron las cosas?

Por otro lado, una relación similar y aparentemente no contigua de manipulación de los hechos es posible observarla también en un texto de ficción: *El obscuro pájaro de la noche* (1970) del escritor chileno José Donoso, pero particularmente, mediante la Conseja de los Azcoitía, relato dentro de la novela que pertenece al mundo de la servidumbre y echa sus raíces en la tradición oral. El tiempo que evoca pertenece a los últimos años de la Colonia en el Chile de fines del siglo XVIII. Los espacios que comprende corresponden a la

³ Bajo la presidencia de Ricardo Lagos (2000-2006) fueron asesinados y asesinadas: Agustina Huenupe Pavián, Mauricio Huenupe Pavián, Jorge Antonio Suarez Marihuan, Edmundo Alex Lemunao Saavedra, Julio Alberto Huentecura Llancaleo, Zenén Alfonso Diaz Nécul, José Gerardo Huenante Huenante, Lonko Juan Lorenzo Collihuín Catril, Matías Catrileo Quezada; bajo la de Michelle Bachelet (2006-2010): Johnny Cariqueo Yañez, Jaime Facundo Mendoza Collío; bajo el primer mandato de Sebastián Piñera (2010-2014): José Mauricio Quintriqueo Huaiquimil, Víctor Manuel Mendoza Collío, mientras que durante su segundo mandato asesinarán a Camilo Catrillanca. Esto, sin considerar la muerte de dirigentes sociales en manos de privados, como Kavin Garrido, asesinado al interior de la cárcel Santiago 1, o bien, Alejandro Castro y su aparente e inexplicable suicidio.

⁴ Véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=G6lC5O0rnoI>>.

Región del Maule y al antiguo barrio La Chimba, ubicado al norte del río Mapocho en Santiago. A modo de recordar el relato de la Conseja, el resumen que incluye Héctor Areyuna en su trabajo titulado *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso (1993) es claro y sintético:

A fines del siglo XVIII, un señor muy rico y muy piadoso, dueño de cuantiosas propiedades en el norte y el sur del país, ordena construir una capellanía con el propósito de internar a su hija, a quien sorprende en un acto de brujería junto a su niñera. El terrateniente presenta ante los habitantes de la comarca a la vieja sirvienta como única culpable del acto diabólico, librando a su hija del centro de los acontecimientos. Por decisión general, la vieja es amarrada a un tronco y torturada hasta que muere. Después de este sacrificio el cadáver de la víctima es expulsado del lugar, lanzando el tronco a las aguas del río. La tradición familiar sostiene que la niña encerrada de por vida, en la casa de retiro construida especialmente para ella, realiza algunos milagros. Con tales antecedentes portentosos y después de la muerte prematura de la muchacha, la familia se esforzará para que las autoridades del Vaticano la canonicen (40-1).

De este modo, la realidad se divide en dos: una, corresponde a la información que compartimos en la lectura con el narrador, es decir, la versión de la niña bruja, en la cual la nana pagará el castigo por ambas; mientras que la otra corresponde a la tradición familiar que decía que la niña había realizado algunos milagros en la capellanía, la Casa construida para apartarla de la Región del Maule donde comenzaron a correr los rumores respecto a la relación oscura y secreta entre la nana y la niña. Así, el relato luminoso de la niña santa que dio origen el padre, resultará exitoso al menos hasta las guerras de la Independencia, pues luego de eso se borrará también de la memoria de los hombres del linaje y quedará oculto en la circulación de saberes y prácticas del mundo de la servidumbre.

Al contrario, el relato real y oficial del Gobierno respecto al asesinato de Camilo Catrillanca fracasará una vez que se revele la manipulación de pruebas y evidencias. En definitiva, solo los cuatro uniformados que asesinaron al comunero mapuche continúan en prisión preventiva, mientras que la responsabilidad política, si bien ha sido duramente criticada por organismos nacionales e internacionales, solo termina con la renuncia de Luis Mayol, intendente local. Andrés Chadwick, ministro del Interior y Seguridad Pública, no ha

cedido a las intensas manifestaciones sociales que todavía exigen su renuncia. En efecto, el centro luminoso del relato oficial del asesinato de Camilo Catrillanca se salva de la justicia, del mismo modo como vemos en un relato de ficción, incluido en la novela *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso.

Motivos y metodología:

¿Por qué volver a revisar *El obsceno pájaro de la noche*? Según el profesor Leonidas Morales, “en Donoso las historias de los personajes tienden regularmente a configurarse en el juego ambivalente de unas *relaciones de poder*, relaciones que, a su vez, y también con la misma regularidad, adoptan la forma de *relaciones entre patrón y sirviente*”⁵. Así, para Leonidas Morales, estas relaciones se enmarcan acertadamente en la “historia social de Chile”, esa historia donde se inscribe, como veíamos, el asesinato de Catrillanca, despertando imágenes de un pasado repetidas en el presente a través del relato oficial en torno al hecho, pues la represión histórica del Estado chileno hacia el pueblo mapuche alcanza un impacto mediático ante el cual el Gobierno se ve obligado a responder.

De esta manera, el relato de la Conseja que ingresa a la narración de *El obsceno pájaro de la noche* es crucial para comprender el patrón en la configuración de los personajes de Donoso, a propósito de lo que plantea el profesor Leonidas, pues se enmarca en términos temporales a fines del siglo XVIII, últimos años de la Colonia en Chile a través del relato del primer Azcoitía y la primera sirvienta. La relación temporal que se establece entre la Conseja y la historia rompe con el tiempo cronológico de una narración tradicional. El narrador, Humberto Peñaloza, secretario de don Jerónimo de Azcoitía, comenzará la narración en la Casa de la Encarnación de la Chimba, la capellanía que fundó el padre de la Conseja para encerrar a su hija Inés y que después de un siglo y medio, funciona como una bodega donde la oligarquía emparentada directa o indirectamente con el linaje de los Azcoitía, acumula cosas inútiles. No obstante, la Casa será demolida: aviso que lleva al Mudito (disfraz de Humberto Peñaloza) a preguntarse por el origen de los patios de la Casa, por el origen de los Azcoitía y también por su propio origen. Es aquí donde adquiere suma

⁵ Morales, Leonidas. “Presentación del libro de Leonidas Morales: Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit”. *Cyber Humanitatis*. 31 (2004): Cap. II. José Donoso. 1. La mirada del testigo.

importancia la Conseja, pues el Mudio se la escuchará a una de las viejas de la Casa llamada Mercedes Barroso, a quien conocemos por su funeral, diametralmente distinto al funeral de Brígida que también se presenta al comienzo de la novela.

De este modo, es la Conseja el único relato que ingresa a la narración fragmentada del Mudio cumpliendo la función de “origen” de los dos mundos representados (amos y sirvientes). No obstante, este origen echa sus raíces en la tradición oral, desestabilizando la posibilidad de identificarlo como uno en términos históricos o causales, pues ese origen que evoca la Conseja, ese gesto mediante el cual el Cacique saca a su hija del centro del relato y en su lugar pone a su nana como la única culpable dando origen a otro relato totalmente opuesto, pareciera repetirse en la historia a través de la realidad que el Mudio observa. Así, entre el simple gesto de envolver basura dentro de pequeños paquetitos que luego serán escondidos por las viejas debajo de sus camas, y el gesto de Jerónimo pidiéndole a Humberto Peñaloza la escritura de una crónica de su audacia al construir “un Cosmos limitado, un presente inalterable y continuo”⁶ donde encerrará a su hijo monstruoso Boy, hay una realidad fragmentada y laberíntica que pareciera invertir las relaciones de poder entre amos y sirvientes.

La narración del Mudio, de esta manera, fragmenta la realidad observada al ver en ella los gestos de la Conseja repetidos “accidentalmente” en las relaciones de los personajes y sus acciones vacías de motivos aparentes: las viejas envuelven por envolver, y Jerónimo busca simular la continuación de esa realidad que le enunció la muerte de su linaje. Como sabemos, Jerónimo no pudo tener un hijo a quien traspasarle todos los bienes y en quien depositar la responsabilidad heráldica de cuidar el apellido en el tiempo, motivo por el cual dona la vieja capellanía fundada a fines del siglo XVIII que había sido traspasada de una generación a otra. Pues hasta ahora, ese único hombre Azcoitía necesario en cada generación, había logrado dejar al siguiente, y así cuidar la unidad de la familia sustentada en el Cacique de la Conseja como el padre simbólico del linaje. Así, la Casa es demolida, y adentro está Humberto Peñaloza, anulado como imbunche esperando el final. En efecto, con el final de la Casa de la Encarnación de la Chimba se extingue también el universo narrativo.

⁶ Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 2016., p. 356.

Con todo, considerando estas características generales de la focalización del análisis de este ensayo, se trabajará paralelamente con un concepto de Severo Sarduy publicado en *Barroco* (1974) y luego ampliado a un análisis particular de la cosmología del siglo XX en *Nueva inestabilidad* (1987): *retombée*. La definición que entrega Sarduy es la siguiente:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término—del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia (*Ensayos* 35n1).

Vemos, a través de este fragmento, que *retombée* resiste al menos a dos operaciones. Una, como “causalidad acrónica”, y otra, como “un parecido en lo discontinuo”. De este modo, de acuerdo con Sarduy, habría ciertas condiciones y consideraciones respecto a su funcionamiento que me parece necesario mencionar.

La primera de estas operaciones (causalidad acrónica) puede explicarse mediante el *Steady State* o Teoría del Estado Estacionario, que según Fred Hoyle (1915-2001), astrónomo británico que formuló lo que sería la base matemática de esta teoría, plantearía que, “sin creación continua, el Universo debe evolucionar hacia un estado muerto en el que toda la materia se halle condensada en un gran número de estrellas muertas” (Cit. en Pérez 84)⁷. El origen, desde este punto de vista, estaría confundiendo con el final, pues el Universo se vería de la misma manera desde cualquier lugar y tiempo de observación. Así, en las producciones simbólicas la causa de un fenómeno determinado, de esta forma, podría incluso estar después de su aparente consecuencia, o viceversa, como en un universo estacionario, pues “la constitución de hidrógeno, es decir, de materia prima del Universo en su primera fase, estaría formalizada, en la obra literaria, por una creación continua de materia fonética a partir de nada (...) sin marca de origen” (Sarduy, *Ensayos* 207). Es decir,

⁷ Pérez, Miguel Ángel. “Hoyle, Bondi, Gold y la Teoría del Universo Estacionario”. *Astronomía*. N°193-194 (2015): 84-85.

creación a partir del vacío y la ausencia de un modelo originario o de una identidad rastreable, pues “causa” y “consecuencia” pueden sucederse en un mismo tiempo.

La segunda manera de operar la *retombée* permite explicar el funcionamiento de la *retombée* en un nivel general. Así, como “un parecido en lo discontinuo” Sarduy se refiere a la cercanía entre dos registros aparentemente disímiles: la ciencia, la cosmología del siglo XX, y la producción simbólica del arte contemporáneo. Ambos, en este sentido, intercambiarían sus mecanismos de exposición y el set de representaciones y figuras sobre el cual se instala la elaboración del lenguaje, del truco y la manipulación de los datos. De este modo, en palabras de Sarduy, “la ciencia —la cosmología— es la ficción de hoy, y su universo es mucho más novelable que el parco imaginario de la ciencia-ficción” (*Ensayos* 31). Interesa, por lo tanto, menos el contenido de la investigación científica que el juego de lenguaje empleado para explicar la teoría, pues en ese *modo* en que se establece un relato del Universo, similar o con “un parecido en lo discontinuo” al del lenguaje barroco, se encontraría la *retombée*. De este modo, tanto el discurso científico como el arte contemporáneo responden a la acelerada evolución del conocimiento sobre el universo. Se trata, a diferencia del primer barroco, de trazar una línea histórica y de buscar un origen del universo, incluso allí donde pueda existir, según este autor, un “apagón final”⁸, como es el anuncio de la extinción de la Casa de la Encarnación de la Chimba, similar a los datos que arroja la teoría del *Big Bang*, “maqueta” que domestica el Universo al establecer un origen de su creación.

De esta manera, si la Teoría del Estado Estacionario tuvo alguna ventaja sobre el *Big Bang*, ésta sin duda fue que no tenía que explicar lo que había sucedido antes de la explosión originaria. De cualquier modo, para Sarduy la *retombée* de esta maqueta del Universo podría explicarse de la siguiente manera: “sea un universo significativo *materialmente* en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada —precedente e impalpable— lo que se expande, sino su dimensión significativa gráfica y fonética (...) Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable (*Ensayos...* 204). Es decir, cuyo

⁸ Para Sarduy, dentro de los saberes de la cosmología actual, a diferencia de la que dominó durante el primer barroco, se encuentra el supuesto de que el universo en algún momento se acabará: “La astronomía remitía a movimientos regulares, era, por definición, un saber sobre *el espacio*; la cosmología supone toda una historia: un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual. Se trata de un saber sobre *el tiempo*, o sobre el espacio-tiempo” (*Ensayos* 36).

origen aparece como un rayo fósil, idéntico en todas partes del Universo como el vestigio de la explosión inicial.

Con todo, “un parecido en lo discontinuo” es, en términos generales, el proceso mediante el cual es posible descifrar en el universo significativo de un lenguaje barroco, el reverso de esa “pulsión de unificación” propia del siglo XX. En este sentido, Einstein, para Sarduy, se asemejaría a lo que solo “un demiurgo puede pretender: unificar dos abstracciones, o dos formas, el espacio y el tiempo, conduciendo así la imagen del universo hacia un soporte cada vez menos palpable, hacia una energía pura” (*Ensayos* 22). De este modo, con la Teoría de la Relatividad el mundo solo es aprehensible desde el punto de vista individual y situado, pero “inconcebible desde un punto de vista totalizante que sería el de nadie” (*Ensayos* 202). De esta manera, este “punto de nadie” sería un punto imaginario, el cual arrastraría la producción de símbolos al postular una historia del Universo, cuyo origen se encuentra en una explosión originaria y cuyo fin es la extinción.

Sarduy, en “Nota” de su ensayo *Nueva inestabilidad* (1987), recopilado en *Ensayos Generales sobre el Barroco* del mismo año, plantea que “las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* —o axiomas intuitivos— de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*” (*Ensayos* 9). Así, la ciencia, la cosmología del siglo XX, recogería estos *universales* en la configuración y exposición de sus “maquetas del universo” (*big bang, steady state*). No obstante, estas formas de lo imaginario también se encontrarían en la ficción, la música, la pintura, la arquitectura, etc. Para Sarduy, estas formas de lo imaginario corresponderían al soporte donde descansarían los relatos cosmológicos, a esa argucia mediante la cual se configuran “maquetas” del universo y que están presentes también en la argucia propia del primer barroco, pues en el segundo, es decir, en el neobarroco del siglo XX en Hispanoamérica, la *retombée* de este modelo mostraría el reverso de esa “pulsión de unificación”, es decir, la fragmentación total de la posibilidad de identificar un origen y una identidad rastreables.

El sujeto del siglo XX (como categoría social y literaria), en cuanto productor del discurso, se escinde y se constituye como un *sujeto continuo*, fragmentado en las voces de otros, siendo portador de un “inconsciente colectivo”, es decir, de arquetipos donde “la experiencia primaria se ha perdido” (Jung 13)⁹. Para Jung, el dogma y el “secreto” de las

⁹ Jung, Carl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*: Buenos Aires: Paidós, 1970.

sociedades primitivas reemplaza al inconsciente colectivo, pues antes de las representaciones arquetípicas¹⁰ de la Iglesia Católica, existían los mitos y misterios que conectaban una experiencia “real” y exterior, como la salida o el ocultamiento del sol, con un acontecer psíquico interior. Por el contrario, una vez que “las imágenes protectoras que permitían expulsar el drama anímico hacia el espacio cósmico extraanímico”¹¹ pierden su poder de representación simbólica, aparece el drama interno del sujeto, aparece el “inconsciente colectivo”. Así, “por eso mueren de tanto en tanto los dioses, porque de repente se descubre que no significan nada, que son inutilidades hechas de madera y de piedra, fabricadas por la mano del hombre” (Jung 19). En otras palabras, la desacralización de las imágenes, la pérdida de su poder simbólico sobre la realidad, se debe, en última instancia, al desengaño mediante el cual esas imágenes como el círculo, forma perfecta como la esfera sobrelunar en la cosmología pre-barroca, se revelan en su categoría de artificio. Es decir, como “formas imaginarias” situadas en ese “punto de nadie”, y a través del cual estas formas, pertenecientes a “lo simbólico”, se confunden con la representación que de él hacen. Surgen así las “maquetas” para Sarduy, las cuales “gracias a un juego de metáforas destinadas a *familiarizar lo inconcebible*”¹², se domestica el Universo, es decir, se postula un relato fácilmente asimilable.

Con todo, es bajo las características comentadas de la novela y bajo el sistema de desciframiento que propone Sarduy para encontrar las marcas de una *retombée* de la cosmología actual, donde se sitúa la base metodológica de este ensayo. Así, sin intenciones de cerrar la novela a una lectura en clave neobarroca, se buscarán estas marcas en *El obscuro pájaro de la noche* con la finalidad de comprender el funcionamiento de la *retombée* en la historia. Finalmente, como ya se habrá notado, no se hará un análisis estructural y semiótico de la novela, sino más bien se llevará a cabo una metodología de análisis que permita identificar esas marcas que propone Sarduy y ver hasta qué punto es posible leerlas en clave barroca.

¹⁰ Carl Jung, sobre este punto, plantea: “Para ser exactos, debemos distinguir entre “arquetipo” y “representaciones arquetípicas”. El arquetipo en sí representa un modelo hipotético, no intuible, como el patrón de comportamiento de la biología” (1 In4).

¹¹ Ibid., p. 18.

¹² Severo, Sarduy. *Ensayos...*, op., cit. p. 32.

1. Primer capítulo: *El “rumor inicial” de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba: la Conseja maulina.*

Desde las primeras páginas se describe el espacio en el cual se desarrolla la mayoría de los acontecimientos que concentra el texto y además desde el cual se abren el resto de los espacios, personajes y nudos argumentativos. Se trata, naturalmente, de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, espacio que es presentado a través del relato del Mudito en las primeras páginas: “Como se trataba de la última misa que se celebraría en la capilla antes de ser execrada por el Arzobispo y demolida la Casa, la cantó el Padre Azocar” (Donoso, *El obsceno...* 19). Se habla, desde el principio, del final de la Casa y de la execración de sus espacios de culto. De esta manera, el relato de la última misa celebrada en la capilla por la muerte de Brígida¹³ nos presenta a los personajes que habitan en ella y de paso nos revela una característica relevante de este espacio: en él solo viven ancianas demacradas, huérfanas y el Mudito, que simulará ser una vieja más dentro de la Casa.

En este sentido, la Casa, como “universo argumental” de la novela, solo acoge a personajes que pertenecen al mundo femenino de la servidumbre, a excepción, diríamos, de don Clemente. Sin embargo, a don Clemente no podríamos considerarlo igual que a todos los hombres Azcoitía, pues según lo que narra el Mudito, “cada generación producía muchas mujeres, pero un solo hombre, menos en el caso del Clérigo don Clemente de Azcoitía, hermano del padre de don Jerónimo” (Donoso, *El obsceno...* 53). Don Clemente, en este sentido, no entra dentro de la categoría, rol o “medallón”¹⁴ que le estaba asignado a todos los hombres del linaje, pues no cumple con la exigencia básica: la posibilidad de representación política y la de mantener el linaje dejando al menos un descendiente hombre. Don Clemente, como sabemos, termina viviendo en la Casa de la Encarnación de la Chimba poco antes de morir, el espacio donde los hombres del linaje esconden todo aquello que no les conviene mostrar o simplemente ya no necesitan¹⁵.

¹³ Ibid., p. 19.

¹⁴ Ibid., p. 151.

¹⁵ El Mudito le dirá a Inés: “estás segura de que ésa no es la intención de tu marido, sabes que Jerónimo le tiene terror a la Casa, asco, dice, pero es terror, estás segura de que jamás vendrá porque él manda aquí a sus enemigos para encerrarlos, que se pudran transformados en viejecitas que tosen y juegan a las briscas” (Donoso, *El obsceno...* 385).

Así, el rumor de que María Benítez, cocinera de don Clemente, era la que realmente determinaba los acontecimientos del país responde a la misma potencia imaginaria de la Conseja; a ese *dicen* y *dicen* que almacena todo un acervo de conocimientos, prácticas, técnicas, secretos, trucos y consejos; a ese parloteo continuo del Mudito, cambiante y contradictorio, donde la realidad espacio-temporal se fragmenta en diferentes escalas como la ropa cada vez más diminuta que Inés de Azcoitía y Peta Ponce tejían para Boy en la Rinconada¹⁶: hasta la desaparición total. De este modo, el rumor ciudadano surgiría de una pulsión de comprenderlo todo, pero particularmente aquello que los amos, como representantes del poder económico y político esconden y disimulan bajo las apariencias y las complicidades tácitas.

En efecto, la Conseja cobra especial interés, debido a que, al igual que el rumor ciudadano, pertenece a ese *Erase una vez, hace muchos años, muchos años*¹⁷ que concentra toda la potencia imaginaria de esas formas que dieron origen a los primeros relatos del origen del universo; esos “*había una vez*” que no son muy diferentes de lo que Levis Strauss llama un “pensamiento desinteresado”¹⁸, característico de las sociedades ágrafas, y cuya “finalidad reside en alcanzar, por los medios más diminutos y económicos, una comprensión general del universo” (40). Este tipo de pensamiento, para Levis Strauss, parte del principio de que si no se comprende todo, no se puede explicar absolutamente nada, principio que también pareciera regir en el rumor ciudadano en torno a María Benítez.

De esta manera, a partir del “rumor ciudadano”¹⁹ de la cocinera de don Clemente es posible observar que las jerarquías se invierten en términos de quién detenta el “verdadero” poder, pues el orden jerárquico, fuera del espacio íntimo de la relación amo-sirviente, se mantiene en cuanto apariencia. Así, pareciera ser que desde el espacio de la servidumbre, y casi de manera oculta y vedada, las sirvientas controlan la vida de sus amos. Para María Ugarte, quien analiza la servidumbre en términos de estructuras de poder, lo que ocurre es una inversión de jerarquías solo posible a través de una carnavalización en términos de Bajtín. Así, para referirse a María Benítez, miembro clave del grupo de las siete viejas, dentro de las cuales se encuentra el Mudito, Ugarte plantea: “El poder no se ejerce

¹⁶ Ibid., p. 185.

¹⁷ Ibid., p. 39.

¹⁸ Levis-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. 1978. Buenos Aires: Editorial Alianza, 1987.

¹⁹ Donoso, José., op., cit. p. 151.

directamente sobre su patrón, el sacerdote, sino que ambos se unen para potenciar su poder político. (...) En este sentido, las jerarquías parecieran desaparecer y el poder político iguala a la nana y al patrón” (149). No obstante, esta igualdad del poder político entre la nana y el patrón es solo aparente, pues constituye la materia con la cual se da forma a ese rumor ciudadano, a ese *dicen* que también da origen a la Conseja.

En efecto, es a partir de la Conseja, por un lado, y de la historia, por otro, que podemos saber que desde los últimos años de la Colonia el cuidado, la mantención y la ocupación de la Casa ha estado a cargo de mujeres, ya sean pertenecientes al linaje de los Azcoitía, como es el caso de Inés, esposa de Jerónimo, o en calidad de monjas, sirvientas o asiladas que lo habitan desde fines del siglo XVIII. No obstante, todo lo que pueda desprenderse de la Conseja adquiere un carácter ambiguo al tratarse de un relato oral. Para Enrique Luengo “su consistencia depende de la situación que la reproduce en tanto ficción, invención, juego verbal, cuya función es crear una realidad que adquiere un significado dentro de un contexto singular y multívoco” (50). Así, a pesar de que de ella es posible desprender una gran serie de datos que guardan relación con la historia, no es posible postularla como parte directa, en tanto causa o antecedente de la realidad de ésta.

De este modo, a los datos, como la fundación de la Capellanía²⁰ se le suman las preguntas y suposiciones del narrador, como la versión que se escondería detrás de ambas versiones de la Conseja, la de la niña-embarazada: “Me pregunto si no sería el parto de su hija lo que cubrió el poncho paternal al extenderse por encima de la puerta demasiado grande de la realidad” (Donoso, *El obsceno...* 312). Esta versión, nacida de las suposiciones del Mudito, mostraría los motivos que impulsaron al Cacique a quitar a su hija del centro del relato y torcer “la furia de la peonada hacia la vieja para que la destruyeran porque ella era la única que sabía el secreto”²¹. Esta versión, en definitiva, es parte de la historia, y se constituye como una de las múltiples y variadas cosas que el Mudito incluye en su narración, es decir, como una versión más de la Conseja.

Sarduy plantea que para la cosmología del siglo XX el origen es casi una certeza, pero las formas que lo sucedieron un vacío inconcebible. De acuerdo con Sarduy, sería posible entonces “descubrir las obras que llevan, aunque sea del modo más implícito, las

²⁰ Donoso, José., p. 312.

²¹ Ibid.

huellas de ese salto, de esa aparente discontinuidad. Ya que una de las constantes del saber actual es que los datos del origen *pueden* producir lo que va a seguirlos sin que esa producción sea previsible” (Sarduy, *Ensayos...* 40). En este sentido, la narración del Mudito, sin un eje o perspectiva fija, busca constantemente encontrar su centro en la Conseja, es decir, en el “meollo de realidad que los Azcoitía y sus sirvientes durante un siglo y medio han venido transformando”²². En otras palabras, los datos del origen pertenecen a ese mundo oral del *dicen*, y así es como se incorporan en la narración del Mudito, produciendo ese universo caótico y en expansión accidentada donde el origen pareciera siempre estar a punto de ocasionarse, de llegar a establecer un orden en la fragmentación de la realidad de la historia.

Para Héctor Areyuna “el texto del mundo de la Conseja se infiltra en el texto del mundo narrado por el cronista de la Rinconada ideal, influyendo sobre las leyes internas del texto escrito” (42). Así, la Conseja como “cuento”²³ o “leyenda”²⁴ popular narrada por las viejas de la Casa, abre una dimensión oscura y atemporal en la historia al constituirse de esa “potencia imaginaria” que poseen las viejas y que según el Mudito se acumula en la Casa: “esta Casa es muy grande. El poder acumulado por la quietud de las viejas, que llenan este vacío con la voluntad de sus amuletos, es disolvente” (Donoso, *El obsceno...* 75). Este poder acumulado se expresa a través del *dicen* de las viejas, y seguramente es lo que también da origen al rumor ciudadano en torno a María Benítez donde se iguala el poder político entre la nana y el patrón, como señala Ugarte. La quietud de las viejas, y en última instancia, la imposibilidad de tener voz en el relato oficial de la Historia donde sí tiene voz la oligarquía representada por los Azcoitía, es la que las lleva a hablar y disolver todo mostrando la otra cara de la realidad, la parte disimulada del poder, es decir, el soporte de los medallones heráldicos del linaje escondido en la fachada de la Casa de la Encarnación de la Chimba. En este sentido, es también lo que sucede con la Conseja: una realidad originaria, en ese *Erase una vez*, es disuelta en dos versiones, siendo la Casa la “comprobación” de una.

²² Ibid., p. 309. Se trataría de la ausencia del cajón y del cuerpo muerto de la niña Inés en la Casa de la Encarnación de la Chimba, pues la superiora de las Capuchinas, hermana del Cacique, conocía el secreto: la niña era bruja, motivo por el cual escamotea el cuerpo para que no sea enterrado en tierras santas (Capellanía), dando origen a la versión de la niña-beata.

²³ Donoso, José, op., cit. p. 39.

²⁴ Ibid., p. 47.

Así, en la Conseja el gesto del Cacique disimula un aspecto de la realidad y de manera análoga simula otro: la versión de la niña-beata, en la cual la Casa se constituye como el soporte “espacio-temporal” que evidencia el proceso de acomodación discursiva al tratarse de una capellanía, institución eclesiástica que une simbólicamente y jurídicamente el poder terrenal con el “poder celestial”. La Casa, en definitiva, se construye como un lugar de encierro para Inés de Azcoitía con la finalidad de que los rumores que la emparentaban con brujería no pudieran entrar dentro del espacio que el “amplio poncho”²⁵ paternal del Cacique cubrió desde fines del siglo XVIII. El origen de la Casa, de esta forma, está en la Conseja, y particularmente en la versión de la niña-beata.

Con todo, la Conseja es el único relato que proporciona información referente a la Casa, pero al tratarse de un relato expresamente oral, el origen de la Casa se vuelve también ambiguo. La única información segura que los personajes tienen de la Casa es el aviso de su demolición y el nuevo proyecto que el Arzobispo tiene para esas tierras de la Chimba, pertenecientes desde el siglo XVIII a la familia Azcoitía. De este modo, aunque en apariencia la Conseja de los Azcoitía remita a un tiempo lejano respecto del ritmo modernizador del tiempo del relato (s. XX), sigue actualizándose a través de un sistema de correspondencias entre los personajes del mundo de la Conseja y los personajes de la historia.

Así, tomando como perspectiva la Casa, los problemas que enfrenta el último matrimonio Azcoitía para engendrar un hijo y así mantener sus privilegios dentro del linaje, también cobran un interés especial al identificar los vínculos de correspondencias entre el mundo de la Conseja y el mundo de la historia. En efecto, si recordamos los motivos que llevaron al Cacique a encerrar a la primera Inés en un convento de clausura, nos daremos cuenta de que, tanto el último matrimonio Azcoitía (s. XX) como el Cacique (s. XVIII), buscan cuidar las apariencias que protegen los privilegios de su linaje. No obstante, el proyecto del último matrimonio Azcoitía fracasa, motivo por el cual Jerónimo decide donar la Capellanía que sus ancestros fundaron para un nuevo proyecto llamado “Ciudad del Niño”, debido a que, no habiendo ningún descendiente, las posibilidades de traspaso de

²⁵ La Conseja cuenta: “El cacique, seguido por sus hijos, forzó la puerta del cuarto de la niña. Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que su amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron” (Donoso, *El obsceno...* 43).

todas las propiedades, incluyendo ésta, se vuelven impotentes y estériles como su potencia sexual robada y como el útero de Inés, respectivamente.

De ahí el simulacro de la Rinconada, el “universo argumental” que Jerónimo le encarga a Humberto: el doble de la Casa de la Encarnación de la Chimba, donde se ocultará la monstruosidad de Boy que a su vez es la monstruosidad de Jerónimo: “Al verlo entrar en el primer patio de Boy la enana (...) huyó para no verlo y no dejarse ver, sollozando, desobedeciendo a Jerónimo que la conminaba a que no exagerara su papel, puesto que al fin y al cabo no se trataba más que de simular terror en presencia de Boy” (Donoso, *El obsceno...* 426). La finalidad de Jerónimo: invertir las categorías de lo normal y anormal para darle a Boy una identidad desafectada del mundo exterior donde jamás encontraría su lugar.

Así, es de suponer que Jerónimo también hubiese querido un “mundo de Boy” donde alcanzar la nobleza que vino a buscar a Chile, pero la realidad que se le presenta es totalmente contraria, pues tampoco encuentra su lugar dentro de los “medallones heráldicos” de su linaje. Pero por suerte ahí estará don Clemente siempre diciéndole: “No puedes irte, Jerónimo. Escúchame, hijito, sé razonable. Ya no quedas más que tú... y a mí se me fue a ocurrir meterme de cura. Dios me perdone. Eres el último que puedes transmitir el apellido” (Donoso, *El obsceno...* 155). Don Clemente es consciente del peligro que corre el apellido de la familia. Jerónimo, por el contrario, “no lograba interesarse por ese lugar, era tan poco el incentivo”²⁶. En este sentido, es don Clemente el último Azcoitía que busca mantener la unidad del linaje que la Capellanía ya no podía seguir manteniendo, como vemos en el siguiente diálogo entre él y Jerónimo:

—Apuesto que ni siquiera te has preocupado de visitar lo que es tuyo. ¿Estuviste en la Casa?

—En la Rinconada...

—No, la Casa de Ejercicios, la de la Chimba...

—No sé, las confundo, son todas iguales.

—No comprendo cómo puedes decir que las confundes. ¿Cómo quieres que no dude de que eres cristiano si jamás te diste la molestia de contestarme acerca de la posibilidad de la beatificación de nuestra pariente Inés de Azcoitía? (...) Si tuviéramos el arma de su

²⁶ Ibid., p. 153.

beatificación en la mano, publicada en todos los diarios, si hubieras llegado blandiéndola como símbolo de nuestro poder conferido por Dios, no nos costaría tanto ganar en estas elecciones (Donoso, *El obsceno...* 156-57).

Don Clemente es el único que se preocupa de la Casa y al mismo tiempo de la tradición familiar de la niña-beata. No obstante, al decirle a Jerónimo que debería haber llegado blandiendo la beatificación como símbolo del poder conferido por Dios, también pareciera conocer los medios que le permitieron al Cacique manejar “exitosamente” una parte de la realidad.

Así, a través de don Clemente podemos observar la manera en la cual la Conseja se actualiza en la historia, pues el cura hubiese querido repetir ese gesto sutilmente elaborado de lenguaje, esa argucia que ocupó el Cacique para esconder un hecho sacando a su hija del centro del relato y reemplazándola por la vieja. En este sentido, este también es el gesto de las viejas que envuelven paquetitos sin ningún fin aparente; es la manera en que la Conseja refracta la realidad de la historia a diferentes escalas. Pues el gesto de las viejas pareciera ilustrar, o bien, teatralizar el gesto del Cacique. Así, la Capellanía que funda para encerrar a su hija Inés correspondería a esa superficie envolvente con la cual disimula un aspecto de la realidad que no le conviene mostrar: la versión de la niña-bruja. En otras palabras, La Casa sería el soporte donde estaría “escrito” el relato santo de la niña que hacía milagros, pero cuyo cuerpo jamás fue encontrado en su interior.

Con todo, el gesto de las viejas va más allá de sus fines, y por si solo no constituye ninguna categoría de análisis, pero visto desde la enunciación del Mudito, pareciera estar simulando ese gesto originario accidentalmente, como si el Mudito estuviese buscando con su mirada y a través de su enunciación muda, es decir, imaginaria, una presencia, un origen, o bien un centro que pareciera borrarse cada vez que lo busca. El Cacique, en este sentido, también va más allá de sus fines al fundar la Capellanía, debido a que simplemente pudo haber negado la realidad. Sin embargo, esto no era suficiente, pues había mucho que perder en esos rumores que corrían en la comarca del Maule y que emparentaban a su ilustre familia con brujería. De ahí que no solo cree el relato contrario al rumor que necesitaba esconder y eliminar, sino también los “datos” y los “hechos” que pudieran comprobarlo: se funda así la Capellanía a fines del siglo XVIII en sus tierras al norte del río Mapocho, la prueba irrefutable de que su hija tenía dotes de beata. No era posible, por lo

tanto, que hubiese llegado a practicar brujería con la única bruja que existe y hay en el centro del relato: la nana de la niña que fue castigada hasta la muerte.

En síntesis, es este gesto el que don Clemente hubiese querido llevar a cabo, y es la manera en que la Conseja se actualiza en la novela, es el “centro oscuro” en torno al cual la narración circula a través de la mirada del Mudito, la cual refracta todo lo que observa repitiendo la “potencia imaginaria”²⁷ de ese gesto en la realidad observada de la historia. De ahí que don Clemente le pregunte a Jerónimo si ha visitado lo que le pertenece, lo que Dios le ha entregado como símbolo de su vínculo, es decir, la Capellanía como unidad del linaje, donde se encontrarían las bases para mantener sus privilegios dentro del “orden Divino”²⁸ que Dios instauró desde la Colonia.

Con todo, pareciera ser que la decadencia del linaje, expresada a través de la inutilidad de la Casa (tan inútil como don Clemente y Jerónimo para mantener la unidad heráldica del poder), pero sobre todo, a través del aviso de su demolición, esconde los motivos por los cuales el Mudito se obsesionará con el origen de la Casa como universo argumental, es decir, con esos “archivos”²⁹ que no existen. De ahí que intente identificar cuál es el patio original de la Casa: “ya que hay que precisar alguna cosa quizá podríamos decir que este patio que ustedes llaman el patio de la palmera es el más viejo (...) el hecho de que esté centrado alrededor de esta palmera que debe tener por lo menos ciento cincuenta años nos da una clave relativamente segura” (Donoso, *El obsceno...* 305). La palmera, de acuerdo con este fragmento, reemplazaría a los archivos que el Mudito quisiera tener. Pero nada podría asegurarle que ese patio sea efectivamente el primero. Solo la idea de “centro” que refiere a los planos de las ciudades coloniales en Hispanoamérica, es decir, el trazado hipodámico que para Sarduy también corresponde a esas “formas de lo imaginario”³⁰ y donde la plaza se encontraría en el centro de la ciudad como primera

²⁷ Severo, Sarduy. *Ensayos...*, op., cit. p. 9.

²⁸ Esto puede ejemplificarse mediante el siguiente fragmento: “No te permito que digas que no te interesa la política de tu país. Es una blasfemia. Significa que gente advenediza y ambiciosa, toda clase de radicales descreídos, podrán trastornar las bases de la sociedad tal como Dios las creó al conferirnos la autoridad. Él repartió las fortunas según Él creyó justo, y dio a los pobres sus placeres sencillos y a nosotros nos cargó con las obligaciones que nos hacen Sus representantes sobre la tierra” (Donoso, *El obsceno...* 153).

²⁹ *Ibid.*, p. 304.

³⁰ Sarduy, en la nota de su ensayo *Nueva Inestabilidad* (1987), recopilado en *Ensayos Generales sobre el Barroco* del mismo año, plantea que “las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* —o axiomas intuitivos— de una época, y pertenecen sin duda a su *episteme*” (*Ensayos* 9). Así, la ciencia, la cosmología del siglo XX, recogería estos *universales* en la configuración y exposición de sus “maquetas del

fundación. Sin embargo, el patio está centrado alrededor de la palmera y, como sabemos, “parece que esto era un bosque de palmeras”³¹. En otras palabras, si ese fue el primer patio que se fundó en la Casa a fines del siglo XVIII, en el presente de enunciación del Mudito que correspondería al siglo XX, el plano de la Casa se habría descentrado. Para Sarduy, una de las manifestaciones simultáneas y explícitas del corte epistémico del siglo XX es el descentramiento de la ciudad: “la ciudad se descentra, pierde su estructura ortogonal, sus indicios naturales de inteligibilidad -fosos, ríos, murallas-; la literatura renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único en el trayecto” (*Barroco y neobarroco* 6). De este modo, el interior de la Casa funcionaría como un correlato de la ciudad, pues

La ciudad cruzó el río hacia el norte y se pobló esta orilla. Se organizaron callejuelas miserables que fueron desplazando más y más lejos las chacras cuyos tomates y melones nutrían a la ciudad, hasta que las callejuelas de la Chimba, al avanzar, se transformaron en avenidas con nombres de reivindicadores de derechos obreros, y al rodear y dejar atrás la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, la enquistaron, muda y ciega, en un barrio bastante central (Donoso, *El obsceno...* 52)³².

No obstante, el exterior es el lugar de la Historia, donde cada calle o edificio responde a documentos y planos que podrían seguir sus orígenes. En la Casa, por el contrario, no hay documentos que puedan seguir la historia de las distintas construcciones y ampliaciones que sufrió desde fines del siglo XVIII. Por el contrario, solo hay supuestos verosímiles que

universo” (*big bang, steady state*). No obstante, estas formas de lo imaginario también se encontrarían en la ficción, la música, la pintura, la arquitectura, etc.

³¹ Donoso, José., op., cit. p. 305.

³² Este barrio “bastante central” evidencia el paso del tiempo en las transformaciones de la ciudad. Así, no es un dato menor que este sector de Santiago sea donde está la Casa de la Encarnación de la Chimba. Recordemos que el río Mapocho traza una línea histórica cuyo funcionamiento operativo lo constatamos entre los siglos XVI y XIX, antes de que la ciudad de Santiago comenzara a expandirse y a descentrarse. Durante estos tres siglos, el espacio que comprendía la ciudad al norte del río Mapocho cumplió diversas funciones, las cuales, por factores geográficos y políticos, no podían desempeñarse en el centro de la ciudad. Para Carolina Quilodrán esta elección no estuvo dada por azar, por el contrario, “estos territorios de extramuros de la ciudad de Santiago eran adecuados para la instalación de ciertos servicios requeridos por sus habitantes” (66). Estos servicios, sin embargo, pasaron a configurarse como instituciones de diversa índole, con un marcado carácter de higienización pública. Así, durante la segunda mitad del siglo XIX y bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna, el río Mapocho pasó a denominarse “Cordón Sanitario”, pues, siguiendo a Quilodrán, “terminó separando los sectores populares de la ciudad ilustrada, con la finalidad de evitar la propagación de enfermedades y plagas” (67).

no pueden ser comprobados ante la ausencia de archivos. De este modo, la Casa funciona como el reverso del mundo exterior. Así, para Sarduy quedaría “como simple confirmación y regreso del barroco —pero esta vez no se trata de un barroco trasplantado, sino de “origen” ya sudamericano— (...) la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas” (*Ensayos* 103). Al reverso de esto, no obstante, se encuentra el Mudito diciendo: “no hay ningún indicio seguro de que éste haya sido el patio original, Madre Benita, aunque de ser primitivo es primitivo, pero seguridad no hay ninguna, quién sabe, podría ser...” (Donoso, *El obsceno* 305).

Con todo, esto sería un claro ejemplo de que el origen siempre pareciera estar a punto de producirse, y desde este punto de vista, solo estaría presente como “huella” en el aviso del final de la Casa, el que funciona como un correlato del final inevitable del linaje, y motivo que lleva al Mudito a obsesionarse por el origen. Sin embargo, esto pareciera responder a una obsesión mayor que va más allá de sus medios y fines, de la cual sería posible desprender ese gesto que refracta la realidad, esa potencia imaginaria que busca comprenderlo todo, pero que al contrario de lo que plantea Levis Strauss para referirse a los mitos de las sociedades orales, su finalidad no residiría en alcanzar por los medios más diminutos y económicos, una comprensión general del universo”³³. Por el contrario, estos medios se expanden fragmentando toda posibilidad de comprender generalmente el universo, evidenciando más bien el reverso de esa “pulsión de unificación”³⁴ característica de la episteme del siglo XX, y donde es posible situar el relato de la ciencia y la historia.

Para Sarduy, dentro de los saberes de la cosmología actual, a diferencia de la que dominó durante el primer barroco, se encuentra el supuesto de que el universo en algún momento se acabará: “La astronomía remitía a movimientos regulares, era, por definición, un saber sobre *el espacio*; la cosmología supone toda una historia: un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual. Se trata de un saber sobre *el tiempo*, o sobre el espacio-tiempo”

³³ Levis-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. 1978. Buenos Aires: Editorial Alianza, 1987. p. 40.

³⁴ Sarduy plantea que “Lo que del discurso científico recae o *se refleja negativamente* en el conjunto de actividades simbólicas no es el conocimiento en tanto que precisión matemática y formulable, ni la particular estructura de su presentación, ni siquiera las leyes inherentes a ese particular discursar que es el saber; sino, manifiesta desde Galileo hasta A. Salam, con su punto cenital en Einstein, la violenta pulsión de unificación, el feroz *deseo del Uno*” (*Ensayos* 24).

(*Ensayos* 36). Se trata, a diferencia del primer barroco, de trazar una línea histórica y de buscar un origen del universo, a pesar de que allí pueda existir un “apagón final”, como es el anuncio de la extinción de la Casa de la Encarnación de la Chimba.

En efecto, el tiempo pareciera dilatarse en la Casa porque el final del universo que el interior de sus paredes expande desde el siglo XVIII, comienza a esperarse desde el principio. El origen, lo busquemos o no como lectores, está allí, en el “apagón final” de la Casa que comienza a ser anunciado desde el comienzo de las primeras páginas a través de la narración del Mudito, haciendo de las causalidades un juego laberíntico. En este mismo sentido, sería esa quietud de la Casa, el silencio cultivado de sus paredes, de sus patios sin origen, de sus ventanas tapiadas, de esos “ecos de tránsitos que no dejaron noticia”³⁵, es decir, la ausencia de archivos y documentos que pudieran comprobar la voz original, lo que disolvería toda identidad y todo origen en la narración, incluida la identidad del Mudito.

Así, la carencia de un rostro y un discurso propios constituyen la pérdida del eje narrativo que Humberto Peñaloza encuentra en las voces y las identidades de otros mientras espera la extinción violenta del universo que lo contiene. Pues, ¿qué hacer ante la imposibilidad de trazar un génesis, un origen que modele las irregularidades del universo narrativo? Sarduy respondería que simular el proceso de un universo evidencia la falla de una nueva inestabilidad, la cual a su vez plantea el fin de una seguridad. Desde este punto de vista, la “crónica del mundo de Boy”³⁶, a veces escrita, otras a punto de escribir, o simplemente imaginada por Humberto a modo de venganza, se constituiría como un simulacro cuya finalidad sería “modelar” el universo caótico y fragmentado de la historia: la decadencia inevitable de un linaje narrado bajo la perspectiva de un “rumor inicial” sin emisor identificable: la Conseja.

Así, la narración del Mudito se conformaría como la repetición irregular del relato de la Conseja, es decir, como el despliegue de esa potencia imaginaria. El narrador, como sujeto, no solo perdería el eje o la unidad de su categoría por momentos, sino que se constituiría como un sujeto fragmentado continuamente en el discurso. Sarduy plantea que “no se trata, en el barroco actual, del “eje”, o del punto de estabilidad del sujeto, sino de su

³⁵ Donoso, José. op., cit. p. 29.

³⁶ Jerónimo, ante las preguntas escrutinadoras de Emperatriz respecto a Humberto, dice: “Humberto es un escritor de gran talento que no ha encontrado la paz ni la oportunidad para desplegar totalmente sus posibilidades creativas. Le he encomendado hacer la crónica del mundo de Boy, la historia de mi audacia al colocar a mi hijo fuera del contexto corriente de la vida” (Donoso, *El obsceno...* 208).

ser continuo” (*Ensayos* 39n1). De este modo, el origen perdido del Mudito se vería evidenciado en la polifonía de su propia narración sin origen. Anulado por su mudez, real o simulada, solo es lo que es a través del “meollo de realidad” que lo lleva a imaginar destinos sustituibles incluso en la realidad observada por su obscena mirada. Pues, ¿qué es lo que han escondido los Azcoitía durante más de un siglo y medio? ¿Por qué uno de los linajes más notables del país está en decadencia? ¿Por qué Jerónimo no cumple con ese modelo que dejó establecido el Cacique? En definitiva, ¿qué pasó en el camino después de lo que cuenta la Conseja maulina, ese rumor inicial que data de fines del siglo XVIII y que pareciera estar actualizándose en la realidad?

La Casa, en este sentido, encuentra su origen en ese rumor inicial, pero esto no quiere decir otra cosa que el origen se encuentra borrado y tachado en el *dicen* del mundo de la servidumbre, pero sobre todo, en el *yo* continuo del Mudito que se pregunta estas cosas. Así, ante la imposibilidad de encontrar la fecha exacta de las distintas construcciones de la Casa y de su propia identidad, el Mudito supone, especula e hipotetiza mientras espera la demolición final, dando origen a un nuevo rumor en torno a Jerónimo de Azcoitía, el personaje de esa crónica inconclusa o simplemente imaginada a través de la cual el gesto del Cacique vuelve a actualizarse sobre la base de una simulación: el mundo de Boy.

En consecuencia, la espera del final no es pasiva. Al contrario, en ella se expanden los cursos argumentativos y comienzan a proliferar las voces y las identidades. Desde este punto de vista, la decadencia del linaje, que se expresa a través de la inutilidad de la Casa, da comienzo al aviso de la extinción que circula a través de las viejas y el Mudito. Así, es esta “conciencia maldita” de la extinción la que contribuye desde la perspectiva de las viejas, monjas, huérfanas, y particularmente del Mudito, a que la experiencia del tiempo se vuelva una eternidad laberíntica de la espera, una búsqueda incesante del origen, el cual pareciera siempre estar a punto de identificarse. Esto podemos constatarlo en las apreciaciones que el Mudito tiene de las viejas y que nos va proporcionando a medida que recorre los espacios de la Casa: “(...) cansadas de esperar el momento que ninguna cree que espera, esperando como han esperado siempre (...) pobre Menche... de puro gorda se debe haber muerto la Mercedes Barroso una noche igualita a la que va a comenzar ahora” (Donoso, *El obsceno...* 31). La muerte, de esta forma, se da en la espera, y como esta espera es espera de nada al encontrarse fuera del tiempo, la noche que se llevó a la

Mercedes Barroso puede “comenzar” en cualquier momento, anunciando la muerte y la desaparición de todo el universo argumental.

En este sentido, las viejas asiladas parecieran personificar el tiempo que la Casa ha cultivado desde fines del siglo XVIII, haciendo de las murallas y ventanas selladas, los límites que desde el interior, entre pasillos interminables y habitaciones que dan a otras habitaciones, parecieran no existir:

(...) patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar (...) mejor por este corredor que remata en otro patio más, en un nivel distinto, para cumplir con funciones olvidadas, abierto a habitaciones donde las telarañas ablandan las resonancias y a galerías donde quedaron pegados los ecos de tránsitos que no dejaron noticia (Donoso, *El obsceno...* 29).

Vemos, a través de este fragmento, que la mirada del Mudito es esencial en la narración, pues a través de ella vemos en el presente de enunciación narrativa, la aparente ausencia de un tiempo pretérito y olvidado que en vez de desaparecer completamente, pareciera impregnarse en la narración. De esta manera, esos ecos que no dejaron noticia son, en última instancia, las voces fantasmagóricas de aquel mundo de la servidumbre que ha sido enviado a la Casa de la Encarnación de la Chimba en calidad de propiedad y desperdicio de los Azcoitía: la parte escamoteada del relato oficial de los amos. En definitiva, la Casa encontraría su “origen” en la Conseja, pues “lo único que consta como realidad firme y legal, sostenida por documentos que lo aprueban, es la fundación de la capellanía” (Donoso, *El obsceno...* 306). El resto, es decir, la división de la realidad en la versión de la niña-beata y la niña-bruja, es parte del relato de la Conseja y de la narración del Mudito, donde se explicarían las “verdaderas” causas de la fundación de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba.

Segundo capítulo. 2. Disimulación y simulación.

2.1. La Conseja de los Azcoitía: el gesto del Cacique.

La Conseja se actualiza en la historia como un origen inestable, es decir, como un “centro ausente” de la narración de los Azcoitía. Fragmentada en espacios y voces diferentes a partir de un juego de correspondencias, la Conseja ingresa a la narración como parte de la historia, renovando la tradición de la niña-beata asociada al linaje y la conseja popular de la niña-bruja asociada al mundo de la servidumbre, donde también encontramos a las mujeres Azcoitía. El “origen” de los mundos de los amos y sirvientes, por consiguiente, encuentra su lugar en este relato que cumple la función de actuar como “documento” ante la carencia de archivos para establecer fechas y fijar acontecimientos. El Mudito de hecho es quien se pregunta “cómo es posible que no hayan conservado un archivo que nos ayude a fijar las fechas de las distintas construcciones aunque esto sea todo puro parche y pegote sin ningún interés arquitectónico, lo que superficialmente podría parecer unidad no es más que un total descuido” (Donoso, *El obsceno...* 304).

De esta forma, la Casa de la Encarnación de la Chimba, como correlato análogo a la decadencia del linaje, funciona como la correspondencia de la separación entre el “ser” y “parecer” de esta familia, pues lo que podría parecer unidad entre la memoria espiritual y la posesión terrenal del linaje a través de la Casa como Capellanía, tampoco pareciera ser más que un total descuido. La Casa de la Encarnación de la Chimba, como evidencia del vínculo sagrado que unía al linaje con Dios, encuentra su “origen” en la Conseja. No obstante, es en la narración del Mudito, fuera del cuerpo textual de la Conseja, donde este “origen” continúa rastreándose, contándose y constituyéndose como parte del cuerpo de la historia. De ahí que la Casa pueda funcionar como un correlato análogo al relato del Mudito. Es decir, en la superficie significante de la historia, la cual, al igual que la Casa y “esa tradición familiar que conservan los Azcoitía, de una niña-beata”³⁷, también podría simular unidad, pero en realidad es “todo puro parche y pegote”, como vemos en el siguiente fragmento: “La Capellanía fundada por el padre de la religiosa cuya beatificación

³⁷ Ibid., p. 47.

Inés intentó promover en Roma ha mantenido esta Casa unida a la familia Azcoitía durante un siglo y medio” (Donoso, *El obsceno...* 51). En primer lugar, se trata del primer párrafo del tercer capítulo, posterior a la presentación de la Conseja en el segundo, lo que “sugiere” una idea de “continuidad” entre la Conseja y la historia; en segundo lugar, la Conseja se actualiza como antecedente de la historia al reconocerse al “padre” como el fundador de la Casa y a la niña como “la religiosa”, a pesar de que el Mudito en el segundo capítulo haya hecho mención explícita de que se trata de un relato oral y que existen múltiples versiones de ella; y por último, estamos ante una versión de la realidad que disimula la versión de la niña-bruja, aspecto que Jerónimo, al igual que el Cacique, también escamotea.

El obsceno pájaro de la noche se caracteriza por la resistencia a una estructura monolítica, homogénea y ordenada de los acontecimientos, entre los cuales el tiempo deja de ser una unidad de análisis independiente del espacio. Enrique Luengo plantea que “el pasado como parte del mundo representado no obedece a un esfuerzo de repetición temporal con el fin de actualizarlo en el momento de la enunciación, sino que corresponde a una necesidad de evocarlos con el fin de agotarlo e incorporarlo al presente” (87). Así, no podemos confiar en los acontecimientos. Desde el punto de vista temático, existen contradicciones, sustituciones y vuelcos que borran los límites entre realidad y ficción, entre esencia y apariencia, pero sobre todo, entre pasado y presente mediante el *yo* que porta el discurso narrativo fragmentado en las demás voces y resonancias de la Casa.

José Promis, en este sentido, plantea que los elementos de la historia se caracterizan por su “absoluta desintegración (...) la niña-bruja de la Conseja popular se transforma en la niña-santa de la tradición pía de la familia de Jerónimo. El mismo Jerónimo se nos muestra alternativamente soltero, casado, viudo, con un hijo, sin hijos, vivo y muerto; Iris Mateluna es una niña que nunca ha menstruado o una mujer embarazada” (32). La noción de un “yo” se desintegra y multiplica en la narración del Mudito. En términos sintácticos, el Mudito en cuanto *sujeto* no predica nada, sino que posterga siempre el *predicado* pausándolo, desviándolo o multiplicándolo, de modo que se confunde con el objeto directo en la enunciación al perder el control sobre la unidad de los acontecimientos.

En este sentido, Sarduy plantea que Lacan “privilegia o instituye conceptos siempre próximos a una concepción del sujeto escindido, dividido; (...) incluso la de un sujeto productor de discurso, que aparece más bien como un producto, un resultado del juego de

sus significantes” (*Ensayos* 27). Lo interesante de esto, es que para Sarduy la pérdida de un “centro estructurante” de la noción de *sujeto* se produce luego de realizada la fisión del átomo en el campo científico. Así, surgirá también en la novela “de modo casi incongruente (...) el concepto de *tropismos*”³⁸. De esta manera, el Mudito en cuanto *sujeto*, es decir, como núcleo organizador de la narración en cuanto orden, se escinde en las voces de los otros personajes y, al hacerlo, crea múltiples versiones de un mismo hecho. Desde este punto de vista, Enrique Luengo también plantea que “el *yo* del Mudito designa al hablante en su doble condición de autor del discurso que en su voz se constituye sujeto y objeto-tema de ese discurso” (62). Así, estamos ante una narración muda y fragmentada que lo designa como objeto de su discurso, perdido en la descentralización total: pues la Conseja está perdida desde comienzos del siglo XIX bajo la sombra de los heroísmos patrios de los Azcoitía, preocupados de escribir la Historia y de figurar en ella.

A manera de hipótesis, cabe señalar que la fractura y la desintegración del orden en la novela se debe a la presencia de la Conseja, la cual, incluyéndose como el “centro ausente” de la narración de la historia, evidenciaría la marca de una *retombée*³⁹. Pues es a partir de la Conseja que la realidad se bifurca en dos, evidenciando el gesto “originario” mediante el cual el linaje de los Azcoitía se ha mantenido como una elite de notables en el centro del poder: “El cacique, seguido por sus hijos, forzó la puerta del cuarto de la niña. Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que su amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron” (Donoso, *El obsceno...* 43). El gesto del Cacique, como sabemos, disimula un aspecto de la realidad y análogamente simula otro. Es la huella de la Conseja en el universo caótico de la historia, pues funciona al modo de un *boomerang*⁴⁰ que vuelve a repetirse en el orden caótico,

³⁸ Ibid., p. 26.

³⁹ Sarduy explica su definición: “Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término—del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” (*Ensayos* 35n1).

⁴⁰ Sarduy ocupa la noción de Cámara de Eco para ilustrar el funcionamiento de la *retombée*. Así, es necesario imaginar una cámara en la cual el eco puede incluso preceder al sonido original de la voz, es decir, donde la consecuencia puede estar incluso antes que la causa, o viceversa. A este proceso Sarduy denomina *retombée*, cuya marca muestra el reverso de un modelo cosmológico: ““Boomerang” trazando la agrimensura de la cámara de eco, el mapa de la repercusión, ciertos modelos, cuya “retombée” se detecta, mostrarán su reverso:

multifocal y laberíntico de la novela desde el punto de vista de los roles y relaciones entre los personajes.

En la novela no hay unidad de sujeto, ni de acción, ni de tiempo, ni de lugar. La Casa de la Encarnación de la Chimba, como sabemos, también tiene su doble: la Rinconada, hogar de don Clemente y Jerónimo, que más tarde será el simulacro de un universo de monstruos, pues el gesto de Jerónimo pareciera funcionar al modo de una “repetición fractal”⁴¹ del gesto del Cacique. Ambos, seguidos por el desprecio de ese mundo oscuro que sirve de soporte para sus “medallones heráldicos”, escamotean un aspecto de la realidad que les avergüenza y aterroriza y, a la vez, hacen uso de la argucia para simular otro, una “maqueta del universo” donde los opuestos se vuelven idénticos: la niña-santa reemplaza a la niña-bruja y, al hacerlo, lleva la marca de esa realidad disimulada (relación nana-niña) que vuelve a repetirse en la relación de Inés de Santillana y Peta Ponce, provocando de esta manera, la actualización de la Conseja en el mundo de la historia. Del mismo modo, en el mundo simulado de Boy las categorías de lo “normal” y “anormal” evidencian el mismo mecanismo: lo “normal” es disimulado y lo “anormal”

ni esquema puro, operante, sin base, ni unidad científica mínima, sino —patente en el círculo de Galileo, o en la teoría del *big bang* de Lemaitre— núcleo imaginario, marca teológica” (Sarduy, *Ensayos* 147). La Conseja, en este sentido, funciona al modo de un “núcleo imaginario” de la historia, pues no se trata de un modelo o un “esquema puro”, sino de la repetición irregular de ciertos patrones que alejan cada vez más la posibilidad de identificar un modelo originario, como es el gesto del Cacique.

⁴¹ Un fractal puede definirse como una forma geométrica dividida en pequeños fragmentos, cada uno de los cuales es una repetición a escala reducida del patrón completo. Las escalas pueden darse por copia del patrón completo o por una aparente irregularidad estadística. El término *fractal* fue acuñado por el matemático Benoît Mandelbrot (1924-2010) en la década de los setenta, y da lugar a una nueva geometría: “la geometría fractal revela que algunos de los capítulos más austeros y formales de la matemática tienen una cara oculta: todo un mundo de belleza plástica que ni siquiera podíamos sospechar” (Mandelbrot 19). Se trata de una geometría sustentada en la observación de la naturaleza que más tarde se comprobará mediante simulacros computacionales, lo que revolucionará el mundo de Hollywood y dará comienzo a las simulaciones de Pixar. En este sentido, Mandelbrot se centra en una fractura epistemológica al decir que, “desde el punto de vista histórico, la revolución se produjo al descubrirse estructuras matemáticas que no encajaban en los patrones de Euclides y Newton. Estas nuevas estructuras fueron consideradas... "patológicas", ... como "una galería de monstruos", emparentadas con la pintura cubista y la música atonal, que por aquella época trastornaron las pautas establecidas en el gusto artístico” (18). Así, en una figura geométrica fractal no hay un patrón de origen, sino repeticiones a diferentes escalas de un patrón que creemos (o “simulamos”) general. Finalmente, Sarduy plantea que “si hubiera una geometría universal, ésta sería el resultado de un conocimiento de la materia a escala universal” (*Ensayos* 202). La geometría fractal tiene pretensiones de universalismo, pues busca explicar el código que subyace a todas las formas geométricas que no encajan dentro de los patrones tradicionales. No obstante, después de ella, y de sus repercusiones en la industria cinematográfica, la naturaleza alcanzará el mayor grado de artificialización jamás visto.

toma su lugar. De ahí que el cuerpo de Jerónimo se conciba como “monstruoso”⁴² dentro del simulacro de la Rinconada.

Así, en esta actualización del gesto del Cacique se evidencian los mecanismos (disimulación y simulación) mediante los cuales se construye aquella idea de “realidad” y “orden” del relato que Jerónimo, homólogo del Cacique, buscó mantener a través del intento de tener un hijo, y bajo la creación de otro universo argumental mediante el cual disimuló a Boy, la marca de la extinción inevitable de su linaje. De ahí que no podamos establecer un orden de la trama en términos de las identidades fijas de los personajes y de los acontecimientos. La Conseja trae consigo un orden extraño y secreto que abre el mundo de *El obsceno pájaro de la noche* hacia un orden que no encaja dentro de una escritura secuencial. La Casa, como universo argumental, se constituye como un simulacro que enuncia la muerte: su muerte como correlato de la muerte de un linaje noble, cuyo padre simbólico le dio origen como comprobación de una mentira.

Promis, en este sentido, plantea que *El obsceno pájaro de la noche* se presenta como “la novela de una novela (...) De la totalidad de ambas se desprende una imagen precaria de la realidad que remece profunda y violentamente el modo tradicional de ver las cosas, y de concebir y entender su orden” (40). No obstante, pareciera ser que el quiebre de todo orden en la novela se produce más bien por la concatenación de sus signos, los cuales solo adquieren valor unos en relación con otros. En este sentido, es la Conseja, como un signo más en la novela, la que denuncia el simulacro del gesto del Cacique como el gesto “primigenio” que vuelve a actualizarse en el tiempo de la historia a partir de Jerónimo.

El pasado, el presente y el futuro, se vuelven un solo tiempo para Jerónimo, pues su fracaso es inevitable: se enuncia desde las primeras páginas, es decir, desde el “principio”. El Mudito, obsesionado con el “origen” para explicar la realidad fragmentada⁴³ que su mirada obscena y su parloteo mudo siguen de cerca, mostrará el soporte disimulado del poder del linaje, señalando el relato del mundo luminoso de los Azcoitia en su categoría de artificio y de truco. Así, al incorporar en la narración la perspectiva de la conseja popular de

⁴² Donoso, José, op., cit. p. 426.

⁴³ Ocupo aquí el término “fragmento” en el sentido que le da el matemático y ensayista Benoit Mandelbrot: “Acuñé el término *fractal* a partir del adjetivo latino *fractus*. El verbo correspondiente es *frangere* que significa «romper en pedazos». Es pues razonable, ¡y nos viene de perlas!, que además de «fragmentado» (como en *fracción*) *fractus* signifique también «irregular», confluyendo ambos significados en el término *fragmento*” (19).

la niña-bruja como el “centro ausente” del relato, anula el centro único: la tradición familiar de la niña-beata. No obstante, esta tradición también se ha perdido. No hay centro, ni luminoso ni oscuro: la elipsis se ha perdido como terreno de desciframiento, como suelo retórico del barroco. Solo queda, en consecuencia, el prisma de la Peta Ponce “refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios” (Donoso, *El obsceno...* 230). Peta Ponce es quien de hecho le cuenta la Conseja a Inés cuando era niña, quien ante el terror de la versión de la niña-bruja seguramente separó en su mente ambas versiones, olvidándose de esa otra cara oculta de la tradición luminosa de su linaje, según las suposiciones del Mudito⁴⁴.

Así, pareciera ser que es del modo en que se actualiza la Conseja de donde se desprende aquella “imagen precaria de realidad” de la cual habla Promis, y no precisamente del juego metaficcional de la novela. El linaje de los Azcoitía, de acuerdo con lo que señala el Mudito en las primeras páginas, estaba en decadencia desde hace bastante tiempo. En este sentido, la Casa de la Encarnación de la Chimba, como otro signo más de la novela, adquiere valor solo en relación con el presente decadente del linaje, pues el anuncio de su extinción no puede ser analizado sin conocer la historia de los Azcoitía, contada fragmentada y laberínticamente por Humberto. De este modo, el motivo por el cual la vieja Capellanía de fines del siglo XVIII es traspasada al Arzobispo se encuentra, o bien en el útero infértil de Inés, o bien en la potencia sexual de Jerónimo robada por su secretario. No obstante, estas opciones no descartan la posibilidad de una tercera: ambas coexistiendo en la superficie significativa de la historia, entrelazadas por el prisma de la Peta Ponce, a través de quien hay un acceso directo a la versión de la niña-bruja, que llega a “inundar” de oscuridad el relato luminoso de los Azcoitía en la enunciación del Mudito.

La Conseja, en definitiva, denuncia el arreglo, el truco, y la argucia con que se construyó aquel orden de antaño entre el mundo de la oligarquía, luminoso y heroico, y el mundo de la servidumbre, oscuro y secreto, desestabilizando todo orden de cosas al evidenciar que la realidad no es unívoca y que puede haber un tercer espacio para esos dos

⁴⁴ “La Peta Ponce se la debe haber contado cuando Inés era niña. 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-beta que murió en olor de santidad encerrada en esta Casa a comienzos del siglo pasado” (Donoso, *El obsceno...* 47). Este fragmento pertenece al capítulo dos de la novela, donde el Mudito hace una serie de comentarios respecto a la Conseja, entre ellos, que hay que muchas versiones de ésta.

mundos en oposición: el del uso del lenguaje en su máxima artificialización (sujeto, acción, tiempo y espacios fragmentados), el cual muestra el reverso de la unidad aparente del relato de los amos, esas “maquetas” desgastadas que simulan un “origen” heroico y luminoso cuya confirmación divina del poder (beatificación de la antepasada beata) se encuentra fracasada.

La narración, en este sentido, se desarrolla perifrásticamente, pues muestra la Conseja (el “centro”) como un relato oral reducido a su categoría de “cuento” y “leyenda”, no obstante, la actualiza codificándola en los dos mundos representados (amos y sirvientes) a través de los roles, las acciones y oposiciones de los personajes: los amos, portadores de la tradición popular de la niña-beata, pero olvidada y desechada como la Casa de la Chimba por los hombres del linaje; y los sirvientes, portadores de la conseja popular de la niña-bruja, recordada y transmitida por las viejas sirvientas de una generación a otra, que se adhiere a la versión “oficial” de la niña-beata mostrándose como la otra cara de esa “orgullosa tradición familiar”⁴⁵ en la enunciación.

Sin embargo, el problema de plantearlo así es que inevitablemente subyace una lógica de causalidad atribuible a la Conseja. Por el contrario, como huella de una *retombée* (pues la *retombée* operaría en la superficie significativa de la historia) despliega otros cursos de conocimiento (leyenda del “Chonchón”, el *imbunche*) y relaciones aparentemente disímiles (ficción e historia). En consecuencia, la Conseja no se constituye como un modelo mítico al modo de un “paraíso perdido” cuya función es reforzar los valores de un presente decadente o condenarlos por las acciones humanas, sino como una cadena de significantes que representa una realidad fragmentada a diferentes escalas y que expande el universo argumental no solo al incluirse como un relato dentro de otro, sino al circunscribirse en la narración como parte de la historia desde el punto de vista de la enunciación del Mudito.

En este sentido, el nivel metaficcional de la novela, el cual, para Promis sería el responsable de generar aquella “imagen precaria de realidad”, pareciera ser más bien parte de esa imagen precaria, es decir, parte de la potencia imaginaria de Humberto Peñaloza, reducido a su categoría de *imbunche*, sin voz, y sellado como la propia Casa, cuyos pensamientos son como esos “ecos de tránsitos que no dejaron noticia”. Pues a veces se nos

⁴⁵ Donoso, José, op., cit. p. 47.

muestra a Humberto diciendo que escribirá y que le dará fin a Jerónimo⁴⁶, y otras, en cambio, se nos muestra el libro escrito⁴⁷ aparentemente “antes” de haber sido contratado por Jerónimo como su secretario. ¿Cuál es el libro que Humberto escribió? ¿El de poesías?⁴⁸ ¿La crónica de la Rinconada?⁴⁹ ¿La biografía de Jerónimo?⁵⁰ ¿O jamás ha escrito nada y se la ha pasado diciendo que es escritor como señala Emperatriz en el departamento de Humberto en la Rinconada? Jerónimo se lastima de que Humberto no haya escrito, porque según él tenía talento, sin embargo, Emperatriz le confiesa: “En realidad no escribió jamás nada, Jerónimo. Se lo llevaba pensando en lo que iba a escribir” (Donoso, *El obsceno...* 421). De este modo, no podemos asegurar que las páginas que leemos sean las mismas páginas que Humberto “escribe”. El único relato que se infiltra en la narración de manera relativamente íntegra a través de la escucha del Mudito es la Conseja maulina, residuo imaginario del mundo de la servidumbre como horizonte de expectativas de la narración.

2.2. El “dicen” de las viejas como la huella de una *retombée*:

Es posible afirmar que uno de los factores del quiebre de todo orden de realidad en *El obsceno pájaro de la noche* es la inclusión de la Conseja como perspectiva narrativa, es decir, como parte del acervo de saberes que las viejas de la Casa poseen como integrantes del mundo de la servidumbre. Pues no estamos frente a un origen rastreable en términos de un documento o archivo empírico dentro del mundo de la novela. El *dicen* como marca de un relato, una técnica o un saber con raíces en la tradición oral, evidencia el soporte del

⁴⁶ De ahí que el Mudito diga: “Tengo muchas páginas en blanco esperando que yo escriba tu fin, tengo mucho tiempo para inventarme el fin más abyecto porque ahora estoy a salvo aquí en la Casa” (Donoso, *El obsceno...* 408).

⁴⁷ “Entonces le escribí a usted, recordándole nuestro encuentro en el Museo Atropológico, ofreciéndole mi libro escrito, pero no publicado aún por carecer de fondos para esa cuota inicial” (Donoso, *El Obsceno* 247). Jerónimo, como sabemos, le financia una primera tirada de cien ejemplares de un total de quinientos. El libro, por ende, estaría escrito.

⁴⁸ El Mudito le habla a Boy respecto al libro que un día se robó de la biblioteca de don Jerónimo: “Es ese libro que hojeas. Lo conoces bien. Poesías, al fin y al cabo, cien ejemplares” (Donoso, *El obsceno...* 142).

⁴⁹ El Mudito imagina que Boy le pregunta: “¿Usted? ¿Por qué se metió en mi casa para robárselo? ¿Por qué usó mi nombre y el nombre de mi padre y el nombre de mi madre como si fueran nombres de ficción?” (Donoso, *El obsceno...* 143).

⁵⁰ “En fin, quizá sea para mejor. Uno de los defectos de Humberto fue creer que mi biografía era material literario” (Donoso, *el obsceno...* 422).

sistema de circulación de conocimientos al cual pertenece la Conseja⁵¹ (mundo de la servidumbre: oral, secreto, oscuro, laberíntico, disimulado) y actúa a la manera de un “punto de fuga”⁵² al proporcionar una serie de datos respecto al pasado del linaje que son multiplicados⁵³ en el *dicen*. De ahí que el Mudito diga:

Dicen... dicen... dicen: palabra omnipotente en las bocas raídas de las viejas, sílabas que almacenan todo el saber de las miserables... dicen... dicen que la Brígida era millonaria, dicen que la seda fina se plancha con la plancha tibia y rociando un poquitito... *dicen que no van a demoler nunca esta Casa*⁵⁴... dicen que metiendo una pajita en una botella de agua hirviendo no quiebra el vidrio... dicen... dicen, siguiendo los meandros de los años y quizá los siglos la repetición de la palabra dicen, quién sabe quién dice y a quién se lo dice y cuándo lo dice y cómo lo dice, pero de decirlo sí lo dicen, y ellas repiten la seguridad de la palabra dicen (Donoso, *El obsceno*... 123).

El “dicen”, de este modo, se configura como el soporte de circulación de la Conseja. Es además un dispositivo que modifica el saber almacenado a la circunstancia más inmediata o urgente a través de su mera enunciación introductoria. De ahí que en el fragmento elegido el *dicen*, como marca de una oralidad, abarque desde técnicas de planchado hasta informaciones referentes al tiempo de la historia o de los nudos argumentativos, pues también abarca el futuro de la Casa y se actualiza como respuesta ante el aviso de su extinción (“dicen que no van a demoler esta casa”). Así, la posición que comparte la Conseja junto a otros saberes inscritos dentro del mundo de la servidumbre es crucial para comprender la inestabilidad de su presencia como antecedente o causa, pues pareciera hacer de la Conseja un saber más dentro de otros, es decir, un “centro oscuro” en torno al cual la narración, como una gran perífrasis, rodea y actualiza sus gestos más superficiales:

⁵¹ Como sabemos, el Mudito no es quien cuenta la Conseja, sino que narra lo que oye hablar a las viejas en la cocina de la Casa, momento en que se habla de la Conseja de manera directa por primera vez en el capítulo 2.

⁵² En geometría, un punto de fuga es el lugar geométrico donde convergen las proyecciones de todas las rectas en una dirección particular en el espacio. En este sentido, al haber tantos puntos de fuga como direcciones en el espacio, se dice que los puntos de fuga son infinitos.

⁵³ Recordemos el siguiente episodio: “Dije que esa noche en la cocina, las viejas (...) 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*... 46).

⁵⁴ El énfasis es mío.

(...) cosas guardadas por el afán de guardar, de empaquetar, de amarrar, de conservar, esta población estática, reiterativa, que no le comunica su secreto a usted, Madre Benita, porque es demasiado cruel para que usted tolere la noción de que usted y yo y las viejas vivas y las viejas muertas y todos estamos envueltos en estos paquetes a los que usted exige que signifiquen algo (Donoso, *El obsceno...* 35).

Dentro de los paquetes que la Madre Benita encontrará en la pieza de la Brígida está un “algodón café con la sangre de una herida pretérita”⁵⁵, significante aparentemente vacío para una primera lectura, pues basta con volver a este episodio y el algodón con sangre nos llevará a pensar en la herida de Humberto Peñaloza mediante la cual Jerónimo de Azcoitia simuló ser el herido “verdadero” invirtiendo las lógicas del modelo y la copia. El simulacro, para Sarduy, pero principalmente dos de sus mecanismos, a saber, la anamorfosis y el *trompe-l' oiel* “no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan” (*Ensayos* 60). La herida de Humberto, por consiguiente, es el elemento central del juego del simulacro de don Jerónimo; es el revestimiento superficial que incluye a los observadores en esta impostura: las masas populares. Es, en definitiva, el dispositivo mediante el cual se alcanza la verosimilitud del modelo, es decir, el modelo heráldico que Jerónimo no pudo alcanzar y que Humberto, como el soporte de su medallón, le permite simular. De esta manera, ese gesto vacío de envolver paquitos, de ocultar cosas insignificantes es, en definitiva, un simulacro accidental del gesto del Cacique, pues se simula solo la superficie del gesto, no la idea central o el motivo que lo impulsó a envolver en la capellanía la tradición familiar de la niña-beata.

De ahí la hipótesis que postula la presencia de la Conseja en la novela como la marca de una *retombée*, pues, si bien se trata del único relato dentro de la historia que nos remite a un tiempo primigenio de los dos mundos representados (mundo de la oligarquía y mundo de la servidumbre), el hecho de que el soporte de su circulación eche sus raíces en la tradición oral trae como consecuencia que ese origen “tambalee” y se vuelva inestable, provocando la desintegración de las identidades y los acontecimientos al repetirlos como

⁵⁵ Ibid., p. 35.

“ecos” de ese origen perdido. Sarduy, para referirse al espacio simbólico del barroco del siglo XX, plantea: “En la producción actual, la expansión o la estabilidad del universo que supone la Cosmología de hoy, indistinguible de la Astronomía: no podemos ya observar sin que los datos obtenidos nos remitan, por su magnitud, al “origen” del universo” (*Ensayos* 148). De este modo, las comillas que encierran la palabra ‘origen’ no están puestas allí gratuitamente, sino que cumplen la función de dejar en claro que el origen está perdido, que la única manera de llegar a él es mediante la argucia de la cosmología actual (el *big bang*), cuya *retombée* se encontraría en los mecanismos de producción del arte barroco del siglo XX.

Así, el mundo oral de la servidumbre lleva la marca de esa *retombée*, debido a que el *dicen* evidenciaría los mecanismos mediante los cuales la Conseja, como relato “primigenio” y como el reverso de la historia Azcoitía, denunciaría el engaño, la apariencia, y el simulacro del mundo luminoso del linaje. En efecto, si la Conseja de los Azcoitía se presentara en el relato a través de un documento (un testamento, una carta, un diario, entre otros), las relaciones de causalidad entre el pasado “referencial” y el presente de enunciación podrían plantearse de una manera distinta, debido a que la distancia espacio-temporal se acortaría por la función antecedente que cumpliría el relato *escrito* de la Conseja dentro de la historia.

De esta forma, el eje de oposición *oralidad/escritura* se constituye como una coordenada de correspondencia más dentro de la novela, siendo el primer elemento de esta oposición, el que se condice con la circulación de saberes y prácticas del mundo de la servidumbre. Visto así, los amos son aquellos que participan de la Historia autoadjudicándose la prerrogativa de escribirla, como es el caso de la participación de los Azcoitía en las guerras de la Independencia en Chile⁵⁶. El mundo de la servidumbre, por el contrario, no pertenece a la historia Oficial; se trata de un mundo oculto entre las paredes interiores de las casas de las elites chilenas; un mundo secreto e incapaz de tener un rostro y una voz propias.

⁵⁶ Según el Mudito “los Azcoitía, desde siempre, fueron gente muy de a caballo, muy pendenciera, de modo que en cuanto estallaron las guerras de la Independencia organizaron montoneras tan feroces que la comarca del sur del Maule, resultó infranqueable para el enemigo español. Los Azcoitía se cubrieron de gloria. Todos los patriotas hablaban de ellos” (Donoso, *El obsceno...* 52-53). Sin embargo, esta gloria se pagó con el hecho de que en las generaciones que siguieron el linaje produjo un solo hombre por generación, “emparentando a los Azcoitía con toda la sociedad de la época por la *sabana de abajo*” (Donoso, *El obsceno...* 53).

La oralidad, de esta forma, se conformaría como la única evidencia que tienen los personajes del mundo de la servidumbre, pues es la que da “origen” al acervo de saberes que tienen éstos sobre sí mismos y sobre el universo que los contiene, como vemos a propósito del Mudito:

(...) yo veo, miro, mi mirada nostálgica es lo único vivo que me queda de lo que siempre existió y me relaciona con *el origen que ahora me queda porque dicen*⁵⁷... dicen que una señora que antes vivía aquí en el patio del lavadero le oyó decir a una mujercita que se murió hace mucho tiempo y ésa a otra que me conoció entonces que yo era una guagua muy linda, con esas caras chiquititas y cerosas que ponía de niño enfermizo pero con los ojos grandes y tristes como si siempre estuviera a punto de llorar, y una mendiga en una población callampa me encontró un día en su puerta (Donoso, *El obsceno*... 316-17).

El “origen”, como vemos, es lo que le queda al Mudito, para quién es justificación suficiente el “dicen”. La mirada del Mudito, como una característica inherente a su personalidad y como signo que se establece a partir de su relación con Jerónimo, es decir, entre los roles que cada uno cumple dentro de su mundo significativo (amo y sirviente) está allí en el “origen”, en ese “núcleo imaginario” que se evidencia a través del *dicen*⁵⁸, la marca de un lugar de enunciación (el mundo de la servidumbre); y por consiguiente, la que adopta Humberto a través del Mudito como narrador para decir por ejemplo: “don Jerónimo ya no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada”⁵⁹. La mirada obscena del Mudito, en este sentido, es el “arma” que éste tiene para defenderse de Jerónimo, el modo en el cual invierte la estructura discursiva de oposición entre amos y sirvientes, pues así como Jerónimo necesita de la mirada de su secretario para alcanzar su potencia sexual, también necesita de la “palabra” de Humberto para poder existir. Se evidencia la crisis de su categoría como personaje, pues no puede alcanzar el rol que le está asignado; no dependen de él las posibilidades, sino de quien le da la palabra, es decir, un Mudito.

⁵⁷ El énfasis es mío.

⁵⁸ Lorena Amaro sobre este punto dirá: “El “dicen y dicen” del relato, el parloteo ominoso del obsceno pájaro, remite a una fuente interminable de la cual manan distintas versiones de lo mismo” (335). Para Amaro, en este sentido, solo queda lo esencial, que sería el gesto del Cacique que escamotea la verdad, aquel gesto que pertenece al núcleo imaginario del mundo de la Conseja.

⁵⁹ Donoso, José., op., cit. p. 200.

Sarduy, al establecer algunas diferencias entre el primer barroco y el segundo, que correspondería al neobarroco latinoamericano, dice: “Así como la elipse —en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipse— constituye la *retombée* y la marca maestra del primer barroco (...) asimismo, la materia fonética y gráfica en expansión accidentada constituiría la firma del segundo” (*Ensayos* 41). De este modo, el *dicen*, cuya relación de correspondencia lo encontramos en el “prisma de la Peta Ponce”⁶⁰, al incorporarse en la historia como “lugar de enunciación” fragmentado en distintos simulacros (Mudito, séptima vieja, la guagua de la Iris Mateluna, el *imbunche* de Inés), se constituiría como la “materia fonética y gráfica” que expandiría el universo argumental de la novela como “expansión accidentada”, sin origen rastreable (Conseja como “centro ausente” de la narración) y hacia la extinción (fin de la Casa y el linaje), evidenciando de este modo, la *retombée* y la firma del barroco del siglo XX, el reverso de la cosmología actual, donde se encontrarían esas “formas de lo imaginario” que pertenecen a su episteme⁶¹.

Desde este punto de vista, el *dicen*, como condensación “fonética y gráfica” de un acervo de saberes y prácticas ligadas al mundo de la servidumbre de una alta oligarquía en decadencia, se constituiría como la marca de oposición al mundo de los amos, es decir, a la *escritura* en su calidad de “archivo” y “documento” de la Historia, representada por los hombres del linaje. Así, el orden patriarcal instaurado desde finales del siglo XVIII (últimos años de la Colonia) se establece por el gesto del Cacique, y continúa después de la Independencia expresándose a través del nivel de oposiciones lógicas que rigen las relaciones entre amos y sirvientes en el mundo de la historia. No obstante, estas oposiciones lógicas pierden la tensión que las oponía, pues el Mudito, en oposición a Peta Ponce y a Jerónimo, quienes tienen un “origen” en la Conseja a través de ambas versiones (conseja popular de la niña-bruja y tradición familiar de la niña-beata respectivamente), no tiene un lugar de enunciación propio, haciendo de la enunciación laberíntica su lugar.

En efecto, la *oralidad* como fuente interminable de conocimientos al cual pertenece la Conseja en su calidad de artificio, de cuento, leyenda, parecida a un mito, y reducida a un lugar sin importancia por Jerónimo, versus la *escritura* como signo fálico de la Historia de los hombres, contada por ellos, y repetida como medallón heráldico hasta la generación de

⁶⁰ Donoso, José, op., cit. p. 230.

⁶¹ Sarduy, Severo. *Ensayos...* op., cit. p. 9

Jerónimo (pues hasta aquí, ese único Azcoitía necesario en cada generación⁶² había logrado al menos dejar al siguiente) establecen el nivel de oposiciones lógicas sobre el cual el discurso narrativo del Mudito actúa como divergencia. Como sabemos, Jerónimo fracasa; no tiene la

“estatura espiritual y consistencia”⁶³ que sus antepasados tuvieron y que el padre de Humberto admiraba y deseaba. Sin embargo, desde el punto de vista del rol que cumple en su relación con los otros roles de la historia, se presenta solo relativamente estable, pues Jerónimo, como personaje perceptible discursivamente (hombre, Azcoitía, amo) cumpliría con el rol de cada Azcoitía: escamotear y análogamente simular, pero no así con las exigencias propias de su “deber-ser-Azcoitía”, donde están configuradas las oposiciones lógicas y dicotómicas de su mundo, pues Jerónimo, en la narración del Mudito se muestra ignorante y cobarde, todo lo que un Azcoitía no debería ser.

De cualquier modo, lo interesante del *dicen*, esas “sílabas que almacenan todo el saber de las miserables”⁶⁴, es que permite identificar la marca de un horizonte de conocimientos que corresponde al mundo significativo de los sirvientes en oposición al de los amos. En este sentido, para los amos no serían las sílabas como “materia fonética y gráfica”⁶⁵ las que almacenarían todo el conocimiento de su estirpe, sino la palabra del discurso histórico como la unidad básica de una oración mayor llamada Historia. De este modo, en el mundo de los hombres Azcoitía los “dicen y dicen” de las miserables llegan como ecos que deben ser enmudecidos, pues parecieran revelar que la historia de los Azcoitía comparte su “origen” con la Conseja, o peor aún, con la versión de la niña-bruja.

En este sentido, la relación de Jerónimo (último hombre Azcoitía del linaje) con este mundo de oralidad tiene diferentes facetas. Como sabemos, cuando llega a Chile no logra encontrar su lugar allí donde su tío Clemente le ofrecía un mundo de privilegios, pero desafortunadamente planteados desde el deber de un hombre Azcoitía. Pues Jerónimo, recién llegado de Europa, no sabía nada de la Capellanía y se había olvidado de la posible beatificación, no obstante, había viajado a Chile esperando encontrar en los deberes la nobleza. De ahí que después de algunas dudas siguiera de todos modos los consejos de su

⁶² Donoso, José, op., cit. p. 53.

⁶³ Ibid., p. 422.

⁶⁴ Ibid. p. 123.

⁶⁵ Sarduy, Severo. *Ensayos...* p. 41.

tío Clemente, asumiendo el “medallón heráldico” de su deber político y preparándose para pasar al siguiente: “la sagrada fórmula que a todos complacía”⁶⁶: el matrimonio.

Así, Jerónimo e Inés, como “encarnaciones momentáneas de designios mucho más vastos que los detalles de sus sicologías individuales”⁶⁷, no comparten el mismo acervo de conocimientos. Regidos por los roles y discursos que representan como hombre y mujer del linaje, hay diferencias sustanciales. En el capítulo 11 de la novela podemos corroborar esto. Se trata del diálogo que mantienen Jerónimo e Inés antes del matrimonio:

Jerónimo la apartó, y del brazo continuaron paseándose.

—Me voy a llamar igual que ella. Qué raro, ¿no?, llamarse igual que una santa.

—¿De qué estás hablando?

—Bueno, de esta antepasada tuya y mía que se llamaba Inés de Azcoitia... la de la Casa, dicen que es beata.

—Yo no lo he oído jamás.

—Porque tu mamá se murió cuando eras muy chico y tú eres hombre y éstas son cosas de que hablan las mujeres (Donoso, *El obsceno...* 160).

Pues sabemos que Jerónimo, informado en algún momento por su tío Clemente de la beatificación, olvida simplemente todo lo relacionado a la niña-beata y ante la pregunta de Inés dice que jamás ha oído de ella.

Al reverso de Jerónimo, es posible ver a través de este diálogo que las mujeres del linaje, al igual que las viejas de la Casa, también portan el conocimiento de la Conseja, pero el “dicen” de éstas actualiza la tradición de la niña-beata con la cual el Cacique cubrió con su poncho la otra mitad de la realidad. El Mudito, para referirse a Inés, dice: “Y no sería extraño, Madre Benita, que Inés haya sentido algo de eso: al fin y al cabo ella, como yo, no era más que una sirvienta de don Jerónimo, una sirvienta cuyo trabajo era dar a luz un hijo que salvara al padre” (Donoso, *El obsceno...* 187). De este modo, al hecho de que las mujeres tampoco participen de la historia Oficial se suma el que solo sean valoradas dentro de este orden patriarcal en su función reproductora, cuyo padre simbólico lo encontramos en la figura del Cacique. Inés de Santillana, al igual que la primera Inés y todas las mujeres

⁶⁶ Donoso, José, op., cit. p. 158.

⁶⁷ Ibid. p. 159-60.

del linaje, se hacen parte también de ese “medallón oscuro” sobre el cual reina el lado luminoso de los hombres. Recordemos que Inés de Santillana conoce la Conseja gracias a Peta Ponce, y si volvemos a la cita, veremos que Inés también enuncia el “dicen” para referirse a la beata.

Con todo, debemos sospechar de los acontecimientos, pero no para encontrar lo que realmente pasó, sino para entrar al código de lectura que la novela propone, es decir, a un pacto que consiste precisamente en la ausencia de un solo código de lectura. Adriana Valdés, sobre este punto, dirá que

Pocos discutirían que, considerada como texto, la novela es “un sistema de signos recíprocamente motivados”. Sin embargo, en este *Obsceno pájaro...* cabe la posibilidad de pensar no en un sistema de significación único y cerrado, sino en varios; no en una estructura de significados, sino en una “galaxia de significantes... que no tiene comienzo; es reversible; se entra en ella por medio de varias entradas, sin que pueda declararse con seguridad que alguna de ellas sea la principal...”. (128).

Pues para Valdés se trata de un sistema de correspondencias y no de un hilo argumental cerrado. Lo que pasó no importa tanto (si es que algo realmente pasó), sino la potencia de imaginación que exige este pacto de lectura, el cual sitúa al lector frente a numerosos destinos sustituibles. La posibilidad de esta sustitución, sin embargo, no está dada al azar, pues responde a la manera en que la Conseja se actualiza en la historia a través del gesto del Cacique. Así, como *retombée*, no es, “ni escritura de la fundación —ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado— ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas” (Sarduy, *Ensayos...* 39-40). La Conseja, en definitiva, solo permite elucidar la argucia mediante la cual el Cacique de fines del siglo XVIII escamotea la realidad. Su actualización en la historia, por el contrario, pareciera llevar ese gesto a repeticiones superficiales y vacías, pero que a su vez sugieren un misterio, un secreto, un poder que pareciera tener que disimularse: “Pero le aseguro, Madre, que la Brígida tenía métodos más complejos para asegurar su sobrevivencia... paquetitos, sí, todas las viejas hacen paquetitos y los guardan debajo de sus camas” (Donoso, *El obsceno...* 35). El *dicen*, de este modo, sería uno de los

métodos mediante los cuales todo el acervo de saberes y prácticas es transmitido, permitiendo que el arquetipo de la nana-bruja pueda volver a repetirse.

Estamos, de esta forma, frente un tiempo que vuelve como un “eco sin voz” a través del *dicen*, como un “eco mudo” de la historia, donde el Mudo encuentra su destino: “Las cosas tenían que seguir mudas, porque en el fondo de ese silencio yo adivinaba un destino para mí, y al romper el silencio eliminaría ese destino” (Donoso, *El obsceno...* 189). La Conseja, como el “origen” del silencio y la mudez a partir del encubrimiento del Cacique, niega el paso del tiempo lógico-causal al incorporar el “pasado” en el presente de la narración; esto, mediante la consideración de ese pasado como parte de la historia de los Azcoitía, pero en un nivel más específico, mediante la repetición accidental del gesto del Cacique, simulado bajo una ausencia: la Casa, la “Cámara de Eco”, la prueba imaginaria de un relato imaginario: la versión de la niña-beata.

Finalmente, para establecer las diferencias entre el primer barroco y el neobarroco, Sarduy dice:

(...) un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo (*Ensayos* 41).

Así, el gesto del Cacique, que escamotea la realidad generando una zona visible y una invisible; y el *dicen*, que evidencia “obscenamente” la imposibilidad de trazar un origen, se constituyen como las huellas de la *retombée*, pues no existe ninguna fórmula que permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. La Conseja, en definitiva, actúa al modo de un “núcleo imaginario” en la historia, incorporándose como un obsceno “rumor”⁶⁸ en la voz pulcra y retórica que se esperaba del cronista de la Rinconada: Humberto Peñaloza, secretario de Jerónimo Azcoitía deformado y reducido a un monstruo por la imaginación vengativa de Humberto.

⁶⁸ Rumor que “el caballero se lo debe haber dicho al quesero o el quesero al caballero o al hortalicero o a la mujer o a la sobrina del herrero” (Donoso, *El obsceno...* 40).

3. Tercer capítulo: *Retombée*: el despliegue de un “barroco furioso”.

3.1. *Retombée* barroca: elipsis y la ocultación teatral del Cacique.

De acuerdo con Sarduy, en la cosmología pre-barroca “sentido y planetas permanecen iguales a sí mismos en el universo (...): todo se mueve sin inmutarse, todo se traslada, siempre a igual distancia, alrededor de un centro esplendente —el Sol, el Logos— sin alterar, en ese desplazamiento, su identidad” (*Ensayos* 176). Copérnico, de este modo, no habría provocado una revolución con el heliocentrismo, sino una reforma, una modificación de eje: el centro ahora era el sol y no la Tierra. Esto trae como consecuencia la proliferación de medidas, referencias, datos, ubicaciones espaciales, pues la tierra ahora tiene coordenadas de ubicación dentro del espacio. Del mismo modo, Galileo notará que la luna no es perfecta, pues su superficie, aparentemente plana y lisa como lo que suscita el círculo (forma perfecta como la esfera sobrelunar⁶⁹), está inundada de cráteres. No obstante, Galileo “no alcanza a formular una teoría cosmológica moderna, a rechazar los postulados aristotélicos” (Sarduy, *Ensayos* 169). Así, los planetas tendrían órbitas circulares alrededor del sol, pues Galileo, según Sarduy, continúa aferrado al círculo de la tradición cosmológica de Aristóteles y Ptolomeo.

En efecto, Ptolomeo, “en tanto que astrónomo que ha de dar cuenta de la compleja maquina celeste (...), construye un sistema de referencias geométricas a las que poco importa atribuir una entidad física real: basta que sirvan para una buena descripción de los efectivos movimientos celestes” (Ribas 47). Este fin didáctico, pedagógico, e incluso ideológico, puede explicarse también a partir de Aristarco de Samos, quien dieciocho siglos antes de Copérnico, había postulado un modelo heliocéntrico. Pues según Sarduy, “si la reducción ideológica de Aristóteles —apoyada en la oportuna mecánica celeste—

⁶⁹ Albert Ribas plantea que el modelo cosmológico medieval precopernicano “es un mundo cerrado, esférico, limitado por un firmamento o última esfera, absolutamente jerarquizado desde un centro —que corresponde al elemento tierra— hasta una circunferencia que lo encierra. La gradación tierra-agua-aire-fuego caracteriza la esfera sublunar, la que rodea la Tierra; la gradación de los orbes o esferas planetarias (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno) constituye la esfera sobrelunar donde, según Aristóteles, ya no cabe hablar de los cuatro elementos, sino de éter o quintaesencia incorruptible; y finalmente la octava esfera o firmamento contiene las llamas estrellas fijas cerrando el conjunto cósmico” (47). Ptolomeo postulará una novena esfera que no contiene estrellas fijas, y que de acuerdo con el “Diagrama del universo precopernicano” de Pietro Apiano (1495-1552) de 1539, se llamaría por la opinión científica común: *Cristallinum*, el cual no contendría estrellas fijas.

prevaleció, ocultando el modelo heliocéntrico, es porque, aunque añadiendo esferas invisibles, mantuvo el esquema esférico que corresponde con la apariencia global del cielo y que nuestra razón encuentra mucho más satisfactorio que el desorden de las apariencias terrestres” (*Ensayos* 161). De este modo, la conciencia de la opinión generalizada basada en la fuerza de la observación del universo, en la verosimilitud de las formas celestes en relación con las palabras y el modelo que las designan, es el soporte donde se instala el relato didáctico sobre el cual descansa la cosmología pre-barroca.

Finalmente, Kepler planteará que, si las esferas celestes no son perfectas, tampoco lo será su órbita, postulando que los planetas tienen órbitas elípticas donde el sol es solo uno de los dos centros. Así, la anulación del centro único repercute en el espacio simbólico: “la elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico (...), sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente” (Sarduy, *Ensayos* 186). Así, Sarduy relacionará la elipsis con la operación psíquica del psicoanálisis llamada *supresión*⁷⁰, mediante la cual se excluye de la conciencia un elemento desagradable e inoportuno: “el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconsciente y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible” (*Ensayos* 190). De este modo, es la elipsis la *retombée* y la marca del primer barroco.

De manera análoga, el gesto del Cacique, situado a fines del siglo XVIII, “crea” dos versiones de un mismo hecho: la tradición familiar de la niña-beata y la conseja popular de la niña-bruja. Así, la “santa” y “sagrada” está basada en un principio análogo a la reducción ideológica de Aristóteles respecto a Aristarco de Samos, pues al fundar la Capellanía el Cacique esconde de manera satisfactoria cualquier relación con el significante elidido expulsándolo del campo simbólico (compartido, mediado y público). En efecto, la Capellanía, como expresión de los valores, concepciones y actitudes con las que la sociedad de entonces se preparaba para la muerte, constituye una mediación simbólica de la unión entre Dios y la humanidad que el patriarca usó como camuflaje. Para María Eugenia Horvitz⁷¹ fundar capellanías en nombre de un notable o un linaje de notables traía una serie

⁷⁰ Ibid., p. 190.

⁷¹ Véase Horvitz, María Eugenia, et al. *Memoria del Nombre y Salvación Eterna. Los Notables y las Capellanías de Misas en Chile (1557-1930)*. Santiago: LOM ediciones, 2006.

de beneficios sociales, económicos y religiosos. Primero, por el prestigio que esto proporcionaba; segundo, dado que los bienes inmuebles servían como fondos crediticios para la Iglesia, la cual, además de las capellanías, también dependía de los diezmos, las donaciones y dotaciones de misas; y tercero, debido a que la creencia de la salvación del alma formaba parte de un orden *natural* que, en palabras de Horvitz, se “pensaba quería eterno” (14). Según plantea la historiadora, el deseo de fundar capellanías continuó incluso en el siglo XIX. Las razones de esto podemos encontrarlas en el siguiente fragmento:

En la seguridad de ser percibidos por el conjunto de la sociedad como portadores de la identidad histórica, las elites y cada uno de sus grupos y miembros sustentaron sus saberes y poderes en la certidumbre de pertenecer a una memoria emblemática, que recordaban en el seno de la familia, siempre extendida, emparentada con otros como “ellos” (15).

La “memoria emblemática” se sustenta, por lo tanto, en saberes económicos y poderes materiales de —y sobre— la tierra, y cuyo sentido expreso, reitera Horvitz, era la salvación eterna del alma. La posesión, de esta manera, no solo conlleva a beneficios materiales, sino también discursivos dentro de una estructura cerrada de jerarquías sociales.

Con todo, es esa seguridad de ser percibido por la sociedad como portador de la identidad histórica, la que el Cacique, propietario de grandes extensiones de tierra en todo el país, probablemente no quería perder. De ahí que funde una Capellanía en Santiago, al norte del río Mapocho, en el barrio La Chimba, para encerrar a su hija Inés. Pues haciéndolo de esta manera, despejaría cualquier rumor que emparentara su apellido con prácticas de brujería. La Capellanía, en este sentido, se constituye como un “guardián” del nombre y la salvación del alma, pues emparentaría a la familia con Dios a través de su donación, como vemos en el siguiente fragmento:

Sin embargo, al testar, o en el lecho de muerte, ningún Azcoitía deja de poner en claro el traspaso de la propiedad de esta Casa, entre sus cuantiosos bienes, a su heredero, recordando así, finalmente, lo que en realidad nunca olvidaron: que esta capellanía sepultada en archivos, preocupación de tías beatas y primas pobretonas, vincula y

emparienta desde hace mucho tiempo a los Azcoitía con Dios, y que ellos le *ceden* la Casa, a cambio de que Él les conserve sus privilegios (Donoso, *El obsceno...* 51).

Esta alianza entre el poder político y eclesiástico constituye el vínculo simbólico a través del cual el Cacique inscribe el relato de la niña-beata. De este modo, en sus “orígenes” la Casa habría representado un poder simbólico sobre el espacio de opinión pública. De hecho, según plantea Horvitz, “la Iglesia y el Estado en el mundo colonial Hispanoamericano incitaron y protegieron las fundaciones, tratando permanentemente que las voluntades póstumas se respetaran” (12).

En definitiva, la Capellanía como representación simbólica del vínculo sagrado entre Dios y los hombres que detentan su poder en la tierra, es el centro luminoso que el Cacique identifica para distraer y borrar esos rumores que corresponden al otro foco de la elipse, el centro oscuro: la versión de la niña-bruja, pagana, profana, y perdida entre el *dicen* de las viejas y en esos juegos que quizás no parecen juegos y que las niñas del linaje aprenden fácilmente. De hecho, Inés de Santillana iba a pasar la tarde con Peta Ponce cuando Jerónimo la dejaba libre en la Rinconada, pues “estar juntas era reanimar los temas de la niñez: rescatar personajes perdidos en la memoria, juegos que quizás no fueron juegos, cucos, devociones, y la emocionante tarea de conservar lo que ya no tiene para qué seguir existiendo” (Donoso, *El obsceno...* 184). Se conserva, como vemos, un modelo ausente que podemos encontrar en la Conseja de los Azcoitía contada por las viejas de la Casa.

Así, para referirse a Inés de Azcoitía, la hija del Cacique, las viejas dicen: “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...* 40). La relación que se establece entre la primera Inés y su nana vuelve a repetirse entre la segunda Inés y Peta Ponce. Enrique Luengo, para referirse a la Conseja, plantea que “la leyenda de la niña bruja-beata traslada la acción un siglo y medio atrás. Las consecuencias de esta leyenda determinan el acontecer posterior en un juego de sustituciones e identificaciones múltiples que atraviesan la totalidad de la novela” (94). De este modo, si no existiera la Conseja, tampoco la posibilidad de esta relación. La *retombée* de este vínculo, por lo tanto, muestra una de las maneras en que la Conseja se actualiza en

la historia, es decir, como “causalidad acrónica”: la Conseja, como estructura significativa del pasado, se sucede en el tiempo de la narración como presente, mediante las repeticiones de ciertas acciones y gestos vaciados de los motivos que les dieron origen. Ejemplo de esto es el gesto del Cacique repetido en las viejas que envuelven basura adentro de basura para luego esconder los paquetitos bajo la cama. En este sentido, la relación entre la segunda Inés y Peta Ponce evidencia el juego de un simulacro que se mantiene intacto y cuya finalidad al parecer estaría mediado por un poder secreto de la nana sobre la niña, poder que se disputa con don Clemente, el titiritero de Jerónimo, según narra el Mudito: “Esa primera noche de casados fueron don Clemente y la Peta Ponce, pugnando por prevalecer, los que animaron, como titiriteros a sus monigotes de cartonpiedra” (Donoso, *El obsceno...* 166). Es decir, a Jerónimo e Inés respectivamente.

Finalmente, el relato de la Conseja puede ser entendido como una cadena significativa distinta al resto de la historia, pues, a diferencia de la narración del Mudito, su descentramiento no se constituye a partir de la ruptura continua del sujeto narrativo ni de la realidad narrada, sino a partir de la pérdida del eje, o bien, de su duplicación elíptica: la niña beata-bruja. Además, está el hecho de que se trata de la versión de la Mercedes Barroso. Por ende, no es el Mudito quién la cuenta. Así, el relato de la Conseja enmarcado a fines del siglo XVIII constituye una *retombée* barroca. La elipsis correspondería a esa “forma de lo imaginario” propia de la cosmología del primer barroco, pues si éste “lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular” (Sarduy, *Ensayos* 39). Así, en el relato de la Conseja encontraremos dos fuerzas que se oponen y contradicen, no obstante, cada versión se queda en su centro, proyectando luminosidad y oscuridad a los mundos donde encuentran su soporte de representación: el mundo de los amos y el mundo de los sirvientes de fines del siglo XVIII, respectivamente.

Con todo, si la *retombée* de las elipsis de Kepler se vieron reflejadas en el lenguaje del primer barroco, para Sarduy podría ser que “el de la cosmología actual consista, al menos en un primer momento, en una reactivación o una recreación de esa compleja topología que implica el recorrido de la mirada desde un espectador hasta la maqueta de donde en realidad parte” (*Ensayos* 34). Finalmente, esta reactivación operaría mediante la simple inclusión de la Conseja en la historia, es decir, comprendida como una cadena de

significantes de donde la mirada del Mudito, y la nuestra como lectores y lectoras, parten la narración y la lectura.

Así, en cuanto a la historia, sabemos que luego de la Independencia de Chile habrá una elipsis de tiempo de un siglo y medio, en la cual el centro luminoso de la tradición familiar de la niña-beata se oscurecerá bajo los heroísmos de los Azcoitía en este proceso. De este modo, en la historia que narra el Mudito ya no será la elipsis la marca de la *retombée*, la “forma imaginaria” que denuncia el truco de los amos, su elaboración sutil y astuta para simular la seguridad de ser percibidos como portadores de la identidad histórica, sino más bien la repetición disparatada y accidentada de ese gesto, el *dicen* de las viejas como la materia fonética, los significantes “silenciosos” que el Mudito emite como la materia gráfica, y el correlato de su universo a punto de desaparecer enunciando la muerte del linaje; estas marcas, bajo este pacto de lectura, serían las marcas de la *retombée* de un neobarroco.

3.2. *Retombée* neobarroca: una fuga hacia cualquier parte.

La actualización de la Conseja en la historia, por sí misma, no constituye una *retombée*. Es bajo la narración del Mudito, sin rostro y sin voz, donde se produce el efecto *boomerang*⁷² del pasado sobre el presente. La narración, en consecuencia, también podría llegar a entenderse como una “cámara de eco”, donde las resonancias de esos modelos cosmológicos del siglo XX se escuchan “sin noción de contigüidad ni causalidad”⁷³. Del mismo modo, la *retombée* como “causalidad acrónica”, es decir, como un dispositivo temporal que hace del presente, aparentemente distante y orgulloso de esta distancia, un espectáculo, una teatralización casi obscena como repetición accidentada y superficial de ese pasado. De esta manera, el pasado vuelve como eco sin voz a través de la Conseja, es decir, sin un emisor identificable, reactivando, por alguna razón, la elipsis barroca, la maqueta de donde parte la mirada del espectador y de nuestra lectura.

⁷² Severo, Sarduy., op., cit. p. 147.

⁷³ Ibid.

De este modo, la marca de la posible *retombée* de la cosmología en el barroco del siglo XX se evidenciaría a través de esa “materia fonética y gráfica en expansión accidentada”⁷⁴, es decir, en la estructura significativa de los textos sometida a una extrema artificialización de sus mecanismos. De esta manera, si en el primer barroco la pérdida simbólica del “eje” se constituye como el reflejo o una “*retombée especular*”⁷⁵, en el segundo, en cambio, para identificar una *retombée* del pensamiento cosmológico del siglo XX “habría que concebir un arte sin emisor asignable, cuyo emisor no funcionaría más que como rumor inicial, *bruitage*: un arte repetitivo o irregular, numérico, roto, estallado. Huyendo hacia lo gris” (Sarduy, *Ensayo* 39n1). En otras palabras, un arte de una extrema artificialización donde los signos construyan su propio sistema de relaciones y correspondencias, fuera del tiempo cronológico, más cercano a la oralidad y la especulación que a la historia y la comprobación científica.

De ahí que el narrador se identifique a sí mismo como otro: “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 (...) Humberto no existe, el Mudito no existe, existe sólo la séptima vieja” (Donoso, *El obsceno...* 132-33). Sarduy relaciona, de manera “casi incongruente”, la fisión del átomo con el surgimiento del concepto de *tropismos* en la novela. Así, la fractura que implica el desvío del sentido o la postergación total del objeto de la obra literaria propicia el quiebre de la unidad del sujeto supuestamente atómico y estable. De este modo, “en su lectura de Freud, Lacan privilegia o instituye conceptos siempre próximos a una concepción del sujeto escindido, dividido; despliega toda una fenomenología del corte, la *esquizo*, la falta, la ausencia” (Sarduy, *Ensayos* 27). La Conseja, en este sentido, es el producto del discurso del mundo de la servidumbre. No obstante, al desintegrarse la unidad de un sujeto atómico, los personajes, principalmente el Mudito, son más bien productos del juego de los significantes de la historia.

Así, la presencia de la Conseja en la novela evidencia la desacralización del modelo luminoso, es decir, las distancias entre la poderosa oligarquía de fines del siglo XVIII y la oligarquía acomodaticia representada por Jerónimo, a punto de desaparecer:

⁷⁴ Ibid., p. 40.

⁷⁵ Ibid., p. 39.

(...) sigue, María, tú eres meica y sabes lo que dicen, sigue revolviendo esa olla de donde brota el vapor que dibuja esa cara deforme, ese cuerpo contrahecho que arrancará a don Jerónimo de la placidez del sillón del Club donde lee el diario y dormita olvidando toda empresa noble, abandonando la tarea del poder, todo intento arduo como los de antaño, porque prefiere cultivar su flácida papada con la que traiciona el dolor de mi padre que es digno de respeto (Donoso, *El obsceno...* 124).

De esta manera, Jerónimo lleva la marca de Boy, la monstruosidad como divergencia respecto al rol de los hombres del linaje. De ahí que al finalizar la conversación entre don Clemente y Jerónimo en la Rinconada respecto a las candidaturas del partido, el Mudio incorpore la voz de Jerónimo en la enunciación para decir: “Jerónimo estaba dispuesto a responder: a tomar el primer barco que me lleve lejos de ustedes y de este mundo que quiere convencerme de que no soy más que una figura monstruosa” (Donoso, *El obsceno...* 157). El Mudio, si bien encarna el dolor de su padre no puede alcanzar su deseo, pues Jerónimo, la última esperanza del linaje, ha abandonado la tarea del poder que le brindaría la nobleza necesaria. Sobre este punto, Eugenia Brito comenta lo siguiente: “La aristocracia es el eje de su deseo. Pero la aristocracia como virtualidad, en la que deposita una pasión nacida de la necesidad de ser recogido y recapturado por ella” (64). De este modo, al perder su identidad y al no tener noción sobre su origen, el deseo de Humberto Peñaloza se transforma en deseos de venganza.

Desde un punto de vista esquemático, el Mudio como signo lingüístico “tacha” el significado⁷⁶ y lo sustituye por su contrario: «hablador», o en última instancia, «narrador», «divulgador». No obstante, el Mudio comparte el lugar de enunciación con Humberto Peñaloza, su origen perdido que es también el origen perdido de su padre, pues según cuenta Humberto: “Mi padre sólo recordaba a su propio padre, el maquinista de la locomotora, más allá sólo la oscuridad de la gente como nosotros, sin historia particular de la familia, pertenecientes a la masa en que las identidades y los hechos se borran para gestar leyendas y tradiciones populares” (Donoso, *El obsceno...* 93). En suma, estas leyendas y tradiciones populares pertenecen al lado oscuro de la elipsis como “forma imaginaria”

⁷⁶ Según la Real Academia Española ‘Mudo’: “1. adj. Privado de la facultad de hablar”. Consultar en sitio web: < <http://dle.rae.es/?id=PzhtiPx>>.

(geométrica y retórica) presente en la Conseja. En efecto, este centro oscuro en la narración pareciera invertir las relaciones entre luz y oscuridad, es decir, iría más allá de la elipsis, pues el Mudito, al no tener “voz” y sin embargo “contar” la historia de los Azcoitía, se constituye como una “tercera voz” desde el punto de vista de la enunciación, pues hace lo que como signo lingüístico, en correspondencia con su función argumental como sirviente de Jerónimo dentro de las oposiciones dicotómicas que atraviesan los dos mundos representados, no le está permitido. Así, el Mudito, como metáfora de un lugar de enunciación impropio sería, en última instancia, el simulacro de un narrador, la única forma mediante la cual Humberto (en su rol de sirviente, y en oposición a Peta Ponce y a Jerónimo por no tener un “origen” en el núcleo imaginario de su propia narración) encuentra la correspondencia necesaria para “sintetizar” la potencia imaginaria que encierran ambas versiones de la Conseja, pues “es seguro que Don Jerónimo levantó su poncho ante Inés, con el propósito bien definido de separar esta partícula manejable de misterio casero que es la tradición de la niña-beata de la insondable eternidad de la conseja popular, dejando a ambas trucas, incompletas, con facetas opacadas, sin la plenitud de proyecciones que podría tener la síntesis” (Donoso, *El obsceno...* 310). No obstante, la síntesis de la que habla el Mudito no debe entenderse como la suma de ambas versiones, sino más bien como la generación de una nueva versión de realidad, solo posible a partir de una “fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción “fuera” del tiempo y del espacio” (Sarduy, *Ensayos* 37). Pues no hay origen, ni siquiera la posibilidad de asignar un emisor a esos rumores iniciales. Todo puede llegar a tener su reverso, un lado oscuro que terminará ennegreciendo el otro foco de la elipsis, el centro luminoso de los medallones heráldicos del linaje de los Azcoitía a partir de la expansión accidentada de repeticiones vacías que enuncian el engaño y la muerte, rompiendo con todo centro: la supremacía de los amos sustentada en esos parentescos ligeros pero seguros que vemos, a modo de ejemplo, en Jerónimo y misiá Raquel cuando conversan en la biblioteca luminosa de Jerónimo, al lado de la chimenea, como se verá a continuación.

3.3. Barroco furioso: el prisma de Peta Ponce y “un Cosmos limitado, un presente inalterable y continuo” como la última esperanza de un linaje monstruoso.

El Mudo está afuera de la biblioteca de don Jerónimo intentando oír a través de la ventana lo que habla con misía Raquel:

(...) pero don Jerónimo le está diciendo a misía Raquel otra cosa que no alcanzo a escuchar, el ruido de los autos que pasan, el temor de que me vean asomado a la casa de un hombre rico, me pueden llevar preso y por eso cuando pasa alguien me escondo, no alcanzo a oír toda la conversación que necesito oír para comprender, no oigo porque corre el viento que me despoja de la facultad de oír, ustedes dos hablando detrás de ese vidrio en la biblioteca iluminada, el fuego en la chimenea, amistad de años, más de medio siglo, un ligero parentesco, una intimidad que jamás he podido tocar, se cuentan cosas y se confiesan secretos que nadie que esté acá del vidrio puede oír porque el ruido es insoportable y sólo agarro retazos del diálogo (Donoso, *El obsceno...* 341).

Jerónimo y misía Raquel parecieran ser también mudos desde la perspectiva del Mudo. El exterior, los autos, la gente y el temor son demasiados eventos, demasiada información que procesar en un solo instante, en el cual solo se busca alcanzar algo: oír la conversación. ¿Qué necesita comprender el Mudo? ¿Qué oculta Jerónimo y misía Raquel? El Mudo observa todo a través de la ventana. Adentro hay dos figuras que le son familiares hablando y contándose secretos en una atmósfera de complicidad tácita. El Mudo, como sabemos, debe esconderse cada vez que alguien pasa. Así, cada persona que pasa cerca de él trae como consecuencia una elipsis visual y auditiva del diálogo que intenta oír. Por lo tanto, el relato que logra reconstituir está fragmentado en pequeñas palabras, gestos, frases: “retazos del diálogo” unidos por los registros auditivos del exterior: ruidos de autos, gente, y viento.

Así, la perspectiva que el Mudo adopta es también la de nuestra lectura, pues tampoco podemos acceder a la materia gráfica o fonética de esa acción reducida a su categoría de artefacto y pantomima al estar vista y narrada desde el exterior, y condicionada por el soporte inmóvil de los marcos de la ventana: el límite impuesto a la vista, donde Jerónimo y misía Raquel se fragmentan en gestos, suplementos de la elipsis auditiva. Así, cada vez que el Mudo vuelve a mirar verá el mismo cuadro, la misma escena: Jerónimo y misía Raquel hablando, pero quizás haciendo otros gestos, en otro lugar de la habitación

luminosa por la chimenea, la cual puede identificarse con el centro, metáfora del sol, el mundo luminoso y centrado de los amos. La perspectiva, no obstante, está afuera, afectada por los ruidos y el temor del exterior, el otro centro oscuro de esta escena, y por cuyo vértice orbita la narración sin un centro claro, pues la ciudad, como sabemos, también se ha descentrado⁷⁷.

La historia que narra el Mudito, de este modo, muestra el reverso de esa habitación luminosa, de ese ligero parentesco entre misiá Raquel y Jerónimo que se traduce en esa intimidad que Humberto jamás pudo tocar, pues se trata del medallón heráldico de los amos, cuestión que podemos constatar en el siguiente fragmento:

Jerónimo había logrado por fin sacar a Inés del medallón estático de la dicha conyugal perfecta: ayudada por su mano galante la conduce para tomar las actitudes prescritas en el siguiente medallón, en que figurarían como padres. Mientras, la Peta y yo, seres fantásticos, monstruos grotescos, cumpliríamos con nuestra misión de sostener simétricamente desde el exterior ese nuevo medallón, como un par de suntuosos animales heráldicos (Donoso, *El obsceno...* 201).

En este sentido, la posible *retombée* de la hipótesis no se encuentra en la Conseja en términos estrictos, sino en la manera en que es elaborada por Humberto Peñaloza como la historia de esas dos fuerzas que se atraían y que fueron separadas por el Cacique en la tradición de la niña-beata, la cara visible y manejable, y que representa la posibilidad truncada de haber pasado a la Historia mediante la beatificación; y por otra parte, en la conseja popular de la niña-bruja, invisible y disimulada, y que representa la mudez del mundo de la servidumbre como negación a la palabra del discurso oficial. No obstante, el mundo luminoso de la historia necesita de la servidumbre para poder salvarse, pues depende de ella para brillar. En este sentido, la servidumbre es necesaria como soporte

⁷⁷ El Mudito dirá: “La ciudad cruzó el río hacia el norte y se pobló esta orilla. Se organizaron callejuelas miserables que fueron desplazando más y más lejos las chacras cuyos tomates y melones nutrían a la ciudad, hasta que las callejuelas de la Chimba, al avanzar, se transformaron en avenidas con nombres de reivindicadores de derechos obreros, y al rodear y dejar atrás la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, la enquistaron, muda y ciega, en un barrio bastante central” (Donoso, *El obsceno...* 52).

simétrico del mundo geométrico (medallones heráldicos) y retórico (representación política en el Senado⁷⁸) de los amos.

Sin embargo, el Mudio no sostiene simétricamente desde el exterior el medallón de Jerónimo, pues lo anula mediante la anulación de su propio cuerpo: “le robé la posibilidad de hacerlo y la he venido a guardar aquí donde las viejas me fajan todas las noches para anularme y yo me dejo anular porque dejándome anular anulo a Jerónimo” (Donoso, *El obsceno...* 345). Peta Ponce, por su parte, a pesar de que pareciera siempre estar a punto de aparecer para apoderarse del Mudio, jamás llega. Su presencia siempre es codificada como la amenaza inminente de que todo volverá a refractarse en un presente eterno, donde el origen y el final están perdidos y cifrados como signos siempre en fuga. Así, cualquiera que sea el punto de perspectiva del Mudio, la realidad siempre se verá de la misma manera: gestos repetidos accidentalmente, “ecos de tránsitos que no dejaron noticia”⁷⁹, pantomimas dialógicas. Es decir, la realidad en cuanto apariencia, vacía, elaborada bajo una ausencia: el origen como rayo fósil, pues el origen está “presente en todo sitio —el rayo fósil es detectable en todas las direcciones del universo y perfectamente invariable— y [es] eterno como su ausencia de fundación” (Sarduy, *Ensayos* 40n4). De ahí el intento de Jerónimo por apartar a Peta Ponce de Inés, pues Peta Ponce es el reverso de la historia luminosa que Jerónimo no conocía y de la cual se hizo parte luego de haber llegado de Europa. No obstante, Inés le hará prometer en la noche de bodas que nunca más intentará separarla de Peta Ponce, de lo contrario se seguirá negando a tener sexo con él. Jerónimo, ante esto, accede, y “desde esa noche Jerónimo e Inés jamás han estado solos en el lecho conyugal” (Donoso, *El obsceno...* 166). Peta Ponce los ha acompañado siempre, cuestión que explicaría la intranquilidad de Jerónimo con la presencia de una perra amarilla en sus tierras: “¿Es tuya esa perra amarilla? (...) No, patroncito. No es de nadie” (Donoso, *El obsceno...* 167). Así, cabe preguntarse: ¿Quién es Peta Ponce? El Mudio, para referirse al intercambio sexual o simulado que hicieron Jerónimo, Inés, Humberto y Peta Ponce, postula el origen de ésta última:

Logré creer tan enteramente que era Inés la que gemía de placer bajo mi peso porque la Peta tiene sangre de la otra Inés de Azcoitia y descende de ella, aunque generaciones y

⁷⁸ Ibid., p. 346.

⁷⁹ Ibid., p. 29.

generaciones de antepasados humillados hayan sepultado toda huella de raza noble en la profundidad de su cara de hechicera mestiza. (...) a veces he logrado percibir, como un eco que llega rebotando desde una distancia infinita por el desfiladero de generaciones miserables, los signos tenues de las facciones luminosas de la familia patronal, de Inés bruja e Inés beata resucitadas en la Peta que me persigue para apoderarse de mí y demostrarme que ella pertenece a una estirpe (Donoso, *El obsceno...* 314).

Peta Ponce, según el Mudito, habría nacido en uno de los fundos de los Azcoitía al sur del Maule, y sería descendiente del hijo huacho de la primera Inés, motivo por el cual el Cacique habría preferido mantener la versión de la niña-bruja para sus nueve hijos, y la versión de la niña-beata para el espacio público del poder. Así, el poder de Peta Ponce se explicaría por representar la síntesis de la niña bruja y beata que al parecer Inés de Azcoitía esperaba: “Te han oído la historia mil veces desde que llegaste, (...) inventas detalles y adornos para electrizar a las huerfanitas que nunca se cansan de oírte, como si ellas, también, aguardaran la síntesis final de la conseja de la niña-bruja con la tradición de la niña-santa” (Donoso, *El obsceno...* 376). Así, a partir de esto puede comprenderse que “en cuanto interviene la Peta en cualquier cosa todo se hace ingrátido y fluctuante, el tiempo se estira, y se pierde de vista el comienzo y el fin y quién sabe qué parte del tiempo está ocupada por el supuesto presente...” (Donoso, *El obsceno...* 311). ¿Dónde se encuentra la Peta Ponce? ¿Por qué desaparece siempre? Para el Mudito es “la más peligrosa, la más implacable, la más feroz, la más difícil de distinguir porque la puedo confundir con cualquier vieja, sus pisadas no se oyen, sabe desaparecer” (Donoso, *El obsceno...* 80). Peta Ponce, bajo esta perspectiva, es uno de los centros oscuros de la narración del Mudito, pues se presenta siempre como riesgo y amenaza.

Por otra parte, las huerfanitas esperan la síntesis, quieren saber qué pasó en definitiva con ambas versiones, pero como sabemos, Jerónimo levantó su poncho paternal en contra de Inés con la intención clara de separar la versión manejable de la niña-beata de la eternidad oscura de la conseja popular de la niña-bruja, de ahí que se oponga rotundamente a Peta Ponce como el Cacique a la nana en trance. De hecho, Jerónimo matará a una perra amarilla, encarnación de la Peta: “pero usted también está mintiendo, don Jerónimo, porque dejó de sufrir hace ya mucho tiempo, cuando mató a la perra amarilla en la Rinconada y se hundió para siempre en su sillón en el Club y en su retórica en el

Senado...” (Donoso, *El obsceno...* 346). Sin embargo, no hay cadáver de la perra amarilla, “dueña del poder para provocar el grito”⁸⁰ que dará culminación al hijo monstruoso.

Peta Ponce se ha robado también el deseo de Inés, de ahí que persiga siempre al Mudito, pues “quizá la perra amarilla no haya muerto, como afirmaba en su versión de la conseja la Mercedes Barroso, puede que haya quedado libre y viva y rondándonos” (Donoso, *El obsceno...* 196). Así, al parecer la perra amarilla se actualizaría mediante Brígida⁸¹ y los ojos amarillos de Inés⁸². Pues Inés de Santillana al parecer siempre ha actuado como una vieja, como señala el Mudito: “estás inventando cosas, Inés, siempre has sido fabuladora, tienes vocación de vieja” (Donoso, *El obsceno...* 343). De modo que para Inés, y al igual que Brígida, Iris Mateluna representaría el útero virgen a través del cual las viejas de la Casa podrían ver con sus propios ojos el milagro de la niña-beata que Roma ignoró. Pues, de acuerdo con el Mudito, “misiá Inés que es tan buena y devota de la Iris que ella dice que no se llama Iris Mateluna sino que es la beata Inés de Azcoitía” (Donoso, *El obsceno...* 389). Inés busca revivir la niña-beata en la Iris Mateluna, de la cual nacerá el niño que todas estaban esperando: “Y vamos a adornar la cuna de bronce con estos tules un poco parchados pero qué se le va a hacer, somos pobres pero el niño va a tener una cuna que en la penumbra se ve como cuna de rey” (Donoso, *El obsceno...* 70). De esta forma, vemos que el patrón de la Conseja se repite, pues al igual que la primera nana, alcahueta de la niña y del padre elidido del huacho Azcoitía, las viejas de la Casa también esperan a un niño.

Brígida, convertida en la perra amarilla, estaría detrás de Iris Mateluna propiciando el nacimiento milagroso, el niño como salvación de ambos mundos representados, pues uno de los destinos sustituibles de ese niño será salvar también al padre: Jerónimo de Azcoitía. De este modo, vemos que Boy, como la marca imborrable y vergonzosa de la extinción del linaje, podría llegar a tener dos orígenes, es decir, dos madres: Inés de Azcoitía e Iris Mateluna. De cualquier forma, pareciera ser que es el prisma de la Peta Ponce el que provoca este tipo de doblaje de lo real, el poder que le confiere su origen en la estirpe que

⁸⁰ Ibid., p. 172.

⁸¹ El Mudito le preguntará a Tito cómo le fue con Iris Mateluna en el auto, en el contexto de su plan para vengarse de Jerónimo, sin embargo Tito le responderá: “No me dejó. Se reía todo el tiempo porque una perra amarilla que se metió adentro del Ford nos miraba desde la ventanilla, y después salía y le lengüeteaba la pierna, y a mí me tironeaba los pantalones” (Donoso, *El obsceno...* 99).

⁸² Ibid., p. 158.

Humberto no puede tocar y de la cual es excluido por no tener un origen cierto e identificable. De esta forma, es a través de su mirada que encuentra un lugar dentro de los medallones del linaje, pues de ella depende su sobrevivencia y la de Jerónimo, debido a que éste “lo intenta todo, cualquier cosa, hasta las más estafalarias, para recuperar su potencia que yo conservo guardada en mis ojos (...) y el pobre permanece encerrado dentro de sí mismo sin posibilidad de conectarse, el sexo flácido como una manga sin brazo” (Donoso, *El obsceno...* 91). El sexo inútil de Jerónimo, ahuecado como la inutilidad de las piezas selladas de la Casa, esconde un secreto: adentro no hay nada, todo es superficie, engaño y fragmentación:

Me tiendo en la cama. Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que lo invente, el color miel de Inés, la muerte de la Brígida, el embarazo histérico de la Iris Mateluna, la beata que jamás llegó a ser beata, el padre de Humberto Peñaloza señalando a don Jerónimo vestido para ir al Club Hípico, y su mano benigna, bondadosa, Madre Benita, que no suelta ni soltará la mía y su atención a mis palabras de mudo y sus rosarios, esta Casa es la Rinconada de antes, de ahora, de después, la evasión, el crimen, todo vivo en mi cabeza, el prisma de la Peta Ponce refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin alcanzar jamás el papel porque oigo las voces y las risas envolviéndome y amarrándome (Donoso, *El obsceno...* 231).

Jerónimo, y el resto de la realidad de la Rinconada al parecer aún no son escritos. Todo, según cuenta el Mudito, jamás ha alcanzado el papel de la crónica que Jerónimo le solicitó al Mudito⁸³, la historia de su audacia al crear un universo de monstruos donde encierra a su hijo. Pero Boy tiene una “naturaleza incontrolable”⁸⁴ que amenaza con hacer fracasar la “ficción del limbo”⁸⁵. No obstante, según cuenta Emperatriz, “esto no fue idea de Jerónimo. Tiene que haber sido ocurrencia del Humberto ése. Lo que pasa es que Humberto quería tener circo propio, reírse de nosotros, y con este engaño, sin que el propio Jerónimo lo

⁸³ Recordemos esta cita: “Le he encomendado hacer la crónica del mundo de Boy, la historia de mi audacia al colocar a mi hijo fuera del contexto corriente de la vida” (Donoso, *El obsceno...* 208). Se trata de Jerónimo hablándole a Emperatriz en la Rinconada.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 355.

⁸⁵ *Ibid.*

supiera, estaba incluyéndolo a él, a Jerónimo, entre los personajes de su circo” (Donoso, *El obsceno...* 355).

Se trata de una venganza no escrita aún, sino imaginada, siempre a punto de escribirse, como el origen, es decir, siempre como “marca en la irradiación opaca de una *luz fósil*”⁸⁶ confundándose con el final. Pues Jerónimo traicionó el dolor del padre de Humberto al no dedicarse noblemente al poder como su medallón se lo exigía. Enrique Luengo plantea que “la empresa del Mudito-Humberto consiste entonces en trascender la precariedad asumiendo una máscara que le permita ingresar al mundo que su padre tiene como modelo social y al que nunca pudo acceder” (96). De este modo, el traje que Humberto y su padre compran es el primer disfraz que Humberto asume, es su primera máscara, el deseo encarnado de su padre, pues es “como si ese traje nuevo me fuera a abrir una ventana sobre un paisaje insospechado donde todo era posible” (Donoso, *El obsceno...* 97). Su madre, en cambio, supo desde el primer instante que Humberto jamás iba a ser alguien⁸⁷, motivo por el cual Humberto la olvida completamente, pues ya había adoptado la máscara de su padre sin saber que esa humillación que sentía al no poder alcanzar a Jerónimo, también la incorporaría.

Finalmente, el Mudito terminará viviendo en la Casa de la Encarnación de la Chimba donde viven los enemigos de Jerónimo y donde también vivió Inés de Azcoitía, a quien Humberto interrumpe para decirle: “claro, para qué iba a conservar la Casa, era como si esta Casa encarnara su esperanza... ya no servía para nada, pero jamás ha servido para nada, Inés, eso no lo has comprendido nunca, es lo más temible y lo más importante de esta Casa” (Donoso, *El obsceno...* 347). El Mudito se refiere al ocultamiento del Cacique y al posterior simulacro de éste, donde la Casa, como Capellanía, sería la prueba inútil de un arreglo de lenguaje sutilmente elaborado que con los años se fue transformando en un relato olvidado y casi extinto, perdido entre las voces de esa bodega laberíntica, en esa “cámara de eco” que hace de la voz original un rumor inicial, una ausencia, un hueco donde el eco hace su aparición precediendo a la voz. La Casa de la Encarnación de la Chimba, de este modo, es el soporte del simulacro del Cacique que con los años fue acumulando la inutilidad de su existencia, enunciando el vacío y la muerte. La Casa, de este modo, es la

⁸⁶ Severo Sarduy. *Ensayos...*, op., cit. p. 40n4.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 94.

retombée espacial del relato de la niña-beata, pues muestra su reverso, la proliferación accidentada de su unidad a través de sus corredores y pasillos laberínticos, enunciando el caos y la muerte: capilla execrada, patio de los santos mutilados. ¿Dónde está el dedo del Arcángel San Gabriel?

Avanzaron gritando de alborozo entre San Franciscos decapitados, San Gabrieles Arcángeles sin el dedo alzado (...) la elegancia simulada de sus armiños y la falsedad de sus pedrerías de yeso pintado desvaneciéndose al sol y con la lluvia, santos de facciones disueltas, un monstruo abrazando el mundo bajo unos pies (...) ángeles sin alas, santos sin identidad, fraccionados, sin miembros, de todos los tamaños, fragmentos que los años y el clima fueron reduciendo, que las palomas han ido cagando, que los ratones roen, que los pájaros picotean en los ojos o en el ombligo (Donoso, *El obsceno...* 67).

La Casa, como vemos, se constituye como un espacio de desacralización de ese vínculo sagrado que unía a la familia Azcoitía con Dios. Los santos rotos, de este modo, funcionan como una alegoría de un culto y un ritual perdidos como el dedo del Arcángel Gabriel levantado en actitud de hablar, anunciando el embarazo milagroso de un niño que sería el mesías. De este modo, el dedo también aparecerá en otros episodios, también perdido, como en ese en que se cuenta que cuando Brígida fue llevada en una ambulancia sin haber estado enferma, lo único que hacía era llorar por el dedo del Arcángel Gabriel⁸⁸.

El dedo perdido, de esta forma, se constituye como un signo de correspondencia que adquiere valor en relación con la mudez y el silencio característico de los cementerios, pues el mensaje del nacimiento de un niño milagroso se ha extraviado con el dedo. El patio que funciona como cementerio de santos es de hecho el patio del Mudo: “Las llevé al patio donde vivo en el fondo de la Casa, que también sirve de cementerio de santos” (Donoso, *El obsceno...* 67). De esta forma, la mudez característica del narrador como habitante de la Casa y, por ende, como parte del mundo de la servidumbre de los Azcoitía, se actualiza en el dedo perdido del Arcángel Gabriel, y con esto toda posibilidad de continuar la estirpe de los Azcoitía. En definitiva, la mudez que era propia de la Casa como imbunche de la oligarquía y como hogar para las viejas sirvientas, habla a través de sus signos (paredes, color, luz, sombra, pasillos, capilla, patio de los santos rotos, el dedo del Arcángel Gabriel,

⁸⁸ Ibid., p. 369.

etc.), contando una historia bajo un código de narración distinto: un sistema de correspondencias que evidencia las irregularidades del universo narrativo.

El mundo de Boy, de este modo, cumpliría la función de dominar las irregularidades del universo de Jerónimo en “luminosidad decreciente”. Boy, como el espejo de Jerónimo, vendría a equilibrar su propia monstruosidad y la de Inés⁸⁹: la imposibilidad de pasar al “siguiente medallón, en el que figurarían como padres”⁹⁰. Es por este motivo que “don Jerónimo de Azcoitia mandó a 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” (Donoso, *El obsceno...* 202). Así, de la misma manera en que Humberto tapió las puertas y ventanas de la Casa de la Encarnación de la Chimba, Jerónimo también mandará a cerrar cualquier vacío que conecte con el mundo exterior. Se trata de simular una unificación sustentada en la posesión de la tierra como símbolo de la unión del linaje en la espera del desarrollo de su hijo.

No obstante, ese hijo nunca llegará, pues la crónica de la Rinconada no está terminada, por lo que el mito mesiánico del niño milagroso se constituye como la ausencia sobre la cual opera el simulacro de la Rinconada, disimulando la realidad, es decir, la monstruosidad del propio Jerónimo. Boy, por su parte, conocerá la realidad exterior, y al igual que su padre, dirá: “Ustedes son mis sirvientes. Ustedes vivirán lo que yo me niego a vivir. Ahora que conozco la realidad, sólo lo artificial me interesa” (Donoso, *El obsceno...* 419). Jerónimo y Boy, de este modo, se vuelven uno en la monstruosidad. Para Héctor Areyuna, Boy “descubre que su propia realidad consiste en negarse a reconocer una realidad más potente, capaz de reprimir y escamotear todas las demás realidades a fin de permanecer incólume y reconocida como verdad única” (178). Esa realidad, no obstante, es la realidad de Jerónimo: el anuncio inevitable del final, el origen de su linaje noble borrado en la enunciación del Mudito, el dedo perdido del Arcángel Gabriel con el anuncio del hijo milagroso, el prisma de la Peta Ponce refractándolo todo.

La Rinconada, como el simulacro de un universo de monstruos, domina el componente azaroso y aleatorio de la realidad al estar construido sobre una base de reglas, axiomas y leyes inventadas por Jerónimo, como la de “simular terror en presencia de

⁸⁹ Ibid., p. 344.

⁹⁰ Ibid., p. 201.

Boy”⁹¹ ante un cuerpo normal. Sin embargo, de acuerdo con lo que señala Emperatriz, estas leyes las inventó Humberto para enredar a Jerónimo: “(...) Había que salvarlo. Un Cosmos limitado, un presente inalterable y continuo. Es imposible que un ser como Jerónimo invente cosas así. El pobre no es demasiado inteligente” (Donoso, *El obsceno...* 356). Por el contrario, es Humberto, perdido en sus múltiples disfraces y simulacros, el responsable de esta maqueta, que en cuanto proyecto fracasado e inacabado de escritura, ingresa a la narración fragmentada del Mudio, constituyéndose como el doble de la Casa de la Encarnación de la Chimba. En otras palabras, ambas casas encarnan las esperanzas de Jerónimo, del mismo modo en que ambas se encargan de destruirlas. Pues la maqueta, para Sarduy, “domestica al universo; no elucida ni despeja sus incógnitas. Las disimula, o las substituye por otras, menos apremiantes, que en realidad sólo enmascaran los primeros enigmas, los que, eludiendo pretenden disipar” (*Ensayos* 32). De este modo, parte de la venganza imaginada y planeada de Humberto es haberle hecho creer a Jerónimo, de acuerdo con Emperatriz, que era él el autor del proyecto. Así, la monstruosidad de Jerónimo se explicaría también a partir de las influencias que sus sirvientes ejercen sobre él, entre ellos, su propia esposa Inés y Humberto. Su monstruosidad, en última instancia, es la monstruosidad de todo el mundo social que representa, venido a menos por la realidad caótica y absolutamente descentrada del siglo XX.

Finalmente, la Conseja de los Azcoitía adquiere suma importancia en este sentido, pues permite reactivar o recrear la primera *retombée* que suscitó la elipsis de Kepler en el primer barroco a través de la identificación de una realidad con dos centros: la tradición familiar de la niña-santa y la conseja popular de la niña-bruja separadas a fines del siglo XVIII por una ocultación teatral: la capellanía. La Conseja, en este sentido, se establece como un origen borrado y tachado, pero a la vez está presente como marca en el tiempo de la narración a través del gesto del Cacique repetido casi accidentalmente como una luz fósil en pleno siglo XX. De este modo, toda la realidad de la novela pareciera estar ocultando algo, envolviendo el significado, simulando el origen, y enunciando el vacío y la muerte: la anulación absoluta de la unidad de la noción de “sujeto”, el desmembramiento del cuerpo, su vaciamiento absoluto de órganos.

⁹¹ Donoso, José., op., cit. p. 426.

En efecto, ambas casas parten de un simulacro: la de la Chimba, en sus inicios, lo hace sobre una materia geométrica y retórica, pues opera sobre la base de los medallones heráldicos del linaje, dentro de los cuales la capellanía permite esconder a través de la figura de una elipsis, una versión de la realidad bajo sus paredes de adobe, y análogamente a esto, iluminar hacia el exterior un relato que se sustenta en la fundación de ella misma como soporte simbólico de éste: la tradición familiar de la niña-santa. La Casa de la Rinconada, en cambio, opera bajo la perspectiva absoluta del Mudito, tendido allí en una cama con su obra a punto de estallar dentro de su cuerpo, es decir, bajo el prisma de la Peta Ponce, quien posee la perspectiva y el poder de ambas versiones de la Conseja: la resurrección de la niña bruja y beata.

De este modo, la Casa de la Rinconada, imaginada y recordada en fragmentos por el Mudito, se constituye como una venganza hacia Jerónimo, quien al igual que el Cacique, escamotearon una parte de la realidad que les avergonzaba y aterrorizaba. Sin embargo, será precisamente esa parte disimulada de la realidad como reverso del mundo de los amos, la que expandirá el universo argumental hasta deformar la realidad espacio-temporal, haciendo de la estructura significativa de la novela, una “cámara de eco” donde el pasado se repite como superficie vacía y ausente a través de la materia fonética y gráfica de la narración. Es decir, codificada en el *dicen* de las viejas a través del cual se presenta la Conseja, y mediante la propia narración de Humberto Peñaloza, perdido en su parloteo de pájaro nocturno bajo el efecto del prisma de la Peta Ponce, personaje central y ausente como su propio origen: la Conseja, rayo fósil en el universo de la novela, cuyas marcas constituyen la *retombée* de la hipótesis.

Conclusión

En síntesis, la presencia de la Conseja en el mundo de la historia actúa como una *retombée* del pasado Colonial en el presente del relato, es decir, como una causalidad acrónica: “la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir” (Sarduy, *Ensayos* 35). Del mismo modo, el efecto de esta operación permite comprender la narración completa como una “cámara de eco” donde esos dos registros aparentemente disímiles (cosmología y neobarroco) adquieren “un parecido en lo discontinuo”, es decir, una *retombée* neobarroca en pleno siglo XX. En este sentido, el presente como deslizamiento del pasado, considerando las correspondencias entre el mundo de la Conseja y el mundo de la historia, responde a un desorden del modelo lógico-causal de narración que evidencia el simulacro mediante el cual, pasado y presente, se constituyen como dos elementos continuos tanto en el relato de la cosmología del siglo XX, como en el discurso histórico representados por el linaje de los Azcoitia. Las consecuencias de esto se vislumbran en la Casa de la Encarnación de la Chimba, entendida ésta como un correlato análogo a la disposición laberíntica de la trama, y a su vez, en el linaje de los Azcoitia, destinado desde las primeras páginas por su vínculo con la Capellanía (como evidencia del simulacro del Cacique) a la extinción. En resumen, no hay un origen rastreable en términos de un ordenamiento de la trama ni en lo que concierne a sus elementos internos y específicos como es el origen de la Casa. Es más, la Conseja, como origen, está confirmada y tachada a la vez, y solo adviene a la narración laberíntica del Mudito como rayo fósil, idéntico en todas partes del Universo como el vestigio de la explosión inicial, expandiendo la narración en “una creación continua de materia fonética a partir de nada (...) sin marca de origen” (Sarduy, *Ensayos...* 207). Para Sarduy, “la misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración” (*Ensayos* 40). En este sentido, la Conseja como origen del universo argumental es casi una certeza, sin embargo, el estatuto expreso de ficción que porta al echar sus raíces en la tradición oral niega esta posibilidad y la constituye como la huella de una *retombée* que en la enunciación disparatada y accidentada del Mudito, trae “esos ecos de tránsitos que no dejaron noticia” actualizándolos como la voces del presente

que lo refractan y confunden todo, expandiendo la materia gráfica y fonética hacia cualquier parte.

Finalmente, ¿qué relación habría, en este sentido, entre el relato real y oficial del Gobierno en el caso de Camilo Catrillanca y el gesto de Cacique, personaje de ficción y parte de la alta oligarquía de fines del siglo XVIII en Chile? En otras palabras, ¿qué contenidos, imágenes y símbolos⁹² hay en nuestra cultura Hispanoamericana, arraigados en la oscuridad de nuestro inconsciente colectivo, que permiten encontrar correspondencias entre el ejercicio político del Poder y una novela de ficción, publicada casi medio siglo atrás? El camino de los espectadores y espectadoras del barroco, en nuestra cultura chilena e hispanoamericana en general, es un camino aún por recorrer.

⁹² Carl Jung, para referirse al símbolo plantea: “Alegoría es una paráfrasis de un contenido consciente. Símbolo, en cambio, es la mejor expresión posible para un contenido inconsciente, sólo sentido, pero aún desconocido” (12).

Bibliografía

- Amaro, Lorena. "Mito, Silencio y Poder en *El obsceno pájaro de la noche*". *Anuario de postgrado*. 2 (1997): 331-341.
- Areyuna, Héctor. *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Estocolmo: Universitet Stockholms, 1993.
- Brito, Eugenia. «Mitos y Monstruos en el Obsceno pájaro de la noche de José Donoso.» *Revista de Teoría del Arte* 13 (2006): 63-82.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. 1970. Santiago: Alfaguara, 2016.
- Horvitz, Maria Eugenia. *Memoria del Nombre y Salvación Eterna. Los Notables y las Capellanías de Misas en Chile (1557-1930)*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. 1934. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Levis-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. 1978. Buenos Aires: Editorial Alianza, 1987.
- Luengo, Enrique. *José Donoso: Desde el Texto al Metatexto*. Maipú: Editora Aníbal Pinto: 1992.
- Mandelbrot, Benoit. *La geometría fractal de la naturaleza*. 1977. Trad. Josep Llosa. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Morales, Leónidas. "Presentación del libro de Leónidas Morales: *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*". *Cyber Humanitatis*. 31 (2004): Cap. II. José Donoso. 1. La mirada del testigo.
- Perez, Miguel Ángel. "Hoyle, Bondi, Gold y la Teoría del Universo Estacionario". *Astronomía*. N°193-194 (2015): 84-85.
- Promis, José. 1975. "La desintegración del orden en la novela de José Donoso". En: *José Donoso: La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Ribas, Albert. *Biografía del vacío. Su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*. Barcenola: Editorial Sunya, 2008. Impreso.
- Rubio, Carolina Quilodrán. *La Chimba de Santiago. Redescubriendo La Chimba. Una guía hacia el fondo de su historia*. Santiago: Instituto de Historia y Patrimonio. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile, 2016.

Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. *Barroco y neobarroco*. Buenos Aires: El Cuento de Plata, 2011.

Ugarte, María Francisca. “Poderosos y Malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Revista Chilena de Literatura*. 81 (2012): 145-159.

Valdés, Adriana. 1975. “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.