

EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE,
LA NOVELA DE JOSÉ DONOSO, CUMPLIÓ MEDIO SIGLO

*EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE, THE NOVEL
BY JOSÉ DONOSO, COMPLETED HALF A CENTURY*

Grínor Rojo
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

RESUMEN

Este es un homenaje crítico a *El obsceno pájaro de la noche* (1970), la novela de José Donoso, en el cincuentenario de su primera publicación. Reflexiona acerca de su gestación y retoma la categoría estética de grotesco, considerando que su empleo por parte de Donoso no fue sólo un acto solidario para con los narradores del *boom* sino también una preferencia personal remontable por lo menos a *Coronación* (1957). Por otro lado, a través del análisis de las figuras de la novela y sus interacciones (de lo masculino con lo femenino, de lo culto con lo popular, etc.), el grotesco se aborda aquí junto con una perspectiva sociocrítica y psicoanalítica. En el primero de estos dos sentidos, sostengo que *El obsceno pájaro...* se hace eco del miedo oligárquico al cambio social que representan en Chile literariamente las obras de la llamada “generación de escritores de 1950”. Psicoanalíticamente, descubro un desplazamiento de la sexualidad infantil.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, novela chilena, *El obsceno pájaro de la noche*.

ABSTRACT

This is a critical tribute to *El obsceno pájaro de la noche* (1970), the novel by José Donoso, on the fiftieth anniversary of its first publication. It reflects on its creation and takes up the aesthetic category of the grotesque, considering that its use by Donoso was not only an act of solidarity with the narrators of the *boom*, but also a personal preference that can be traced back at least to *Coronación* (1957). On the other hand, through the analysis of the characters in the novel and their interactions (of the masculine with the feminine, of the high culture with the popular culture, etc.), here the grotesque is approached along with a socio-critical and psychoanalytical perspective. From the first of these two viewpoints, I argue that *El obsceno pájaro* echoes the oligarchic fear towards social change that the literary works of the so-called

“Generation of Writers of the 1950s” represented in Chile. Psychoanalytically, I discover a displacement of childhood sexuality.

KEY WORDS: *José Donoso, chilean novel, The Obscene Bird of Night.*

Recibido: 10 de septiembre 2020.

Aceptado: 29 de octubre 2020.

1

En su clásico *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (primera edición en alemán, 1957), Wolfgang Kayser incurre en la cita de una cita. Reproduce un chisme de Giorgio Vasari, quien refiere que, en la Roma del siglo previo al del nacimiento de Cristo, que es cuando el grotesco se hace presente por primera vez en la historia de Occidente como una estética que solicita el aprecio del público, al gran Vitruvio no le gustó nada y la impugnó, argumentando que “todos los motivos que proceden de la realidad son desechados hoy en día por una moda injusta, ya que ahora en las paredes se pretende pintar monstruos en lugar de representaciones claras del mundo de los objetos (...) semejante disparates no existen, no existieron nunca, no existirán jamás” (40).

Evidentemente, lo que en la nueva estética del grotesco le molestaba al autor de *De architectura* en la Roma de Augusto era su desprecio por el realismo, entendido este como un modo de representación en el que lo representado se asemeja a (es un “símil de”) la realidad, según nos la entrega el testimonio de la experiencia sensorial. Pero esa explicación, además de definir lo que es por lo que no es, es cicatera. Kayser procurará enriquecerla, diciendo que en verdad se trata, entre los cultores del grotesco, de una práctica de alteración de los órdenes de la naturaleza, que proviene de una falta de respeto para con la “clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano” (*Ibid.*). Puede especificarse el dictamen anterior más aún, infiriendo de lo dicho por el profesor alemán que constituye una norma del arte grotesco la unión “morganática” de lo que debe estar naturalmente separado, ya sea entre los cuatro órdenes que él identifica (u otros también, ¿por qué no?) o al interior de un mismo orden. Cuando esa unión *contra natura* se produce, el resultado es grotesco.

Mucho más se podría agregar, pero, para los efectos de este ensayo sobre *El obsceno pájaro de la noche*, la *chef d’oeuvre* del novelista chileno José Donoso, me parece que bastará con el añadido de dos o tres apostillas. Quien quiera indagar más a fondo sobre la teoría del grotesco puede recurrir al texto de Kayser con provecho y, tal vez con mejores réditos, a uno de Mijail Bajtín (el que, dicho sea de paso, discrepa de Kayser, alegando que las precisiones de este se aplican al arte de la época moderna exclusivamente). Me refiero en este caso a *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, de 1965.

De acuerdo con la definición de Bajtín, que es dialéctica y materialista,

en el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal (...) El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, *un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un carácter *positivo y afirmativo*. El centro, capital de estas imágenes de la vida corporal y material, son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia (17).

Especialmente gravitante, en la teoría bajtiniana, resulta ser la noción de “cuerpo grotesco”, el que, a la luz de lo que explica Bajtín, funciona a partir de atentados de “degradación hiperbólica” de “lo alto” contra “lo bajo” (una suerte de “revolución” de lo bajo antitético que se subleva y desentroniza y derriba a lo alto tético) y para lo cual las propiedades cómicas atribuidas comúnmente a las “protuberancias” y “orificios” del cuerpo por la cultura popular adquieren máxima gravitación¹.

En cuanto a la crítica que ha recibido la novela de Donoso, con perspectivas que más o menos coinciden con esta que yo acabo de resumir, el temprano libro de Kirsten Nigro, *José Donoso and the Grotesque*, de 1974 (originalmente, su tesis doctoral), es útil todavía y también lo son el de Isis Quinteros, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, de 1976, el de Hugo Achúgar, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*, de 1979, el de Myrna Solotorevsky,

¹ El rol esencial es atribuido en el cuerpo a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización; estas partes pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente, suplantando al resto del cuerpo relegado a un segundo plano (la nariz puede también separarse del cuerpo). Después del vientre y del miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. Todas esas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas” (Bajtín, 259).

José Donoso: incursiones en su producción novelesca, de 1983, el de Ricardo Gutiérrez Mouat, *José Donoso, impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, también de 1983, el de Carlos Cerda, *José Donoso. Originales y metáforas*, de 1988, y el de Sharon Magnarelli, *Understanding José Donoso*, de 1993, más un centenar de artículos aparecidos en América Latina, Estados Unidos y Europa. Dos de estos libros, el de Cerda y el de Gutiérrez Mouat, me parecen espigables sobre todo por la disparidad de sus proposiciones. Aunque el foco del libro de Cerda se cierra sobre *Casa de campo*, su objetivo es demostrar una tesis de validez general: la del realismo del irrealismo donosiano²⁵. Gutiérrez Mouat, en cambio, hace lo contrario. El acento de su libro está puesto en el carnaval y el juego como espacios idóneos para el empleo de la máscara, y esta como factor determinante del predominio de la irrealidad en la visión del mundo de Donoso, de preferencia en su creación de *El obsceno pájaro...* con las características de un universo autónomo y resistente a las intromisiones de la historia.

Todo lo cual a mí me sirve como un buen respaldo para desarrollar mis ideas en este trabajo, constatando para ello la presencia en la estética de *El obsceno pájaro...* de una opción deformante de impronta grotesca, algo que no parece ser motivo de controversia entre los críticos de la novela, aunque estos se entretengan a veces con el “surrealismo”, el “absurdo”, el “neobarroco”, la “patafísica” u otras denominaciones similares que para Bajtín, con indisimulado desdén, no son sino los diferentes nombres que le dio al grotesco la modernidad vanguardista del siglo XX. Me sirve, además, lo expuesto, para adelantar que la exigencia de no unir los órdenes de “lo instrumental”, “lo vegetal”, “lo animal” y “lo humano”, que según Kayser el grotesco no acata y por eso llega a ser lo que es, tampoco la acata la novela de Donoso. En *El obsceno pájaro de la noche* esos niveles se confunden deliberada y sistemáticamente, entre ellos y también dentro de ellos, e igualmente inválida resulta para esta novela la estética del cuerpo “liso” contra cuya fundamentación “racionalista” embiste el rabelaiseano Bajtín.

Si a lo anterior le sumamos ahora las voluntariosas, sudorosas y a ratos fastidiosas contorsiones del discurso narrativo de *El obsceno pájaro de la noche*, tales como la frecuente no identificación de los narradores, el salto sin solución de continuidad de una voz narrativa a otra, los cambios en la identidad en un mismo narrador y a veces dentro de una misma unidad lingüística, también en tales casos sin advertencia previa

²⁵ “Desde la intencionada irrealidad de su mundo, esta novela alude a un acontecimiento histórico muy real: la instauración de una dictadura militar en Chile como resultado de la crisis política e institucional que motivaran las transformaciones revolucionarias emprendidas por el gobierno de Salvador Allende”. Carlos Cerda. *José Donoso: originales y metáforas*. Santiago: Planeta, 1988: 17.

(cambios de persona, de edad y de género, por ejemplo), o la coexistencia igualmente anómala de tiempos alejados los unos de los otros dentro de una misma oración, la que puede ir en tercera persona (singular y plural), en segunda persona, en primera persona, en estilo indirecto libre o haciendo uso del monólogo interior y la corriente de la conciencia (cada uno con sus variantes respectivas, de distancia, de tono, etc.), y se somete toda esa parafernalia artificiosa a la hipótesis de que pudiera haber en la novela vetas sémicas que son más promisorias que la pura pirotecnia formal, creo que es posible aseverar, confiadamente, que *El obsceno pájaro de la noche* es una novela que está marcada por una fuerte intención de encubrimiento, que la estética del grotesco no constituye en ella un fin en sí mismo, como puede haberlo sido en el Rabelais que nos pinta Bajtín (yo, por mi parte, me temo que nunca lo fue).

Prestando atención a la “caída” de “lo alto”, en la oposición dialéctica entre “lo alto” y “lo bajo”, que es la que preocupa al teórico ruso, y desde luego que prestándole a eso más atención que a las frivolidades del experimentalismo liviano, las que tanto angustiaron a los vanguardistas de ayer, por ejemplo a los del *boom* de la narrativa latinoamericana de los años sesenta del siglo XX –tanto a ellos como a quienes circulaban a su alrededor, movidos cual más cual menos por incitaciones que también están a la vista en el trabajo del novelista de *El obsceno pájaro...*–, yo siento que, entre las señales de lectura que la novela nos ofrece, se pueden encontrar unas cuantas que preludian accesos de mejor calidad.

2

Si la capa encubridora de *El obsceno pájaro...* es el grotesco, donde lo que prima es la contorsión escamoteante (“máscara”, “antifaz”, “careta”, “disfraz”, “telones pintados”, “maquillaje” y “bambalinas” son expresiones de este campo semántico que se repiten una y otra vez en la novela y también en la crítica acerca de la novela, con frecuencia para aplaudir su originalidad experimentalista), pudiera ser que la segunda y la tercera sean las capas autobiográfica y metaficcional. Respecto de la dimensión autobiográfica, demás está decir que yo no soy el primero en mencionarla. Otros/as críticos/as la han sugerido igualmente y el propio Donoso la toca en alguna de sus entrevistas.

Pero yo no quiero demorarme demasiado explorando (y explotando) tales recursos por su (probable) valor intrínseco, porque ese es un terreno erizado de púas. Percibo sin embargo su gravitación, dejo constancia de la misma y les recomiendo a los lectores del gremio académico que eviten el prejuicio y no la miren en menos, ya que cuanto sabemos acerca de Donoso y su entorno inmediato, sobre su familia, sobre su matrimonio, sobre sus amistades, sobre la enfermedad que lo martirizó la vida entera, sobre sus tribulaciones sexuales (véase su libro más personal, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de 1996, y hace no tantos años, el libro de su hija adoptiva, Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, de 2009), lo ratifica.

Pudiera ser entonces que lo que desde el punto de vista autobiográfico tendría que importarnos más en *El obsceno pájaro...* sea la dimensión metaficcional, esto es, la biografía, *pero la biografía del novelista José Donoso en tanto que uno de los participantes en el espacio de ficción creado por él mismo o a través de alguna intervención indirecta*. Y esto se conecta estrechamente con la pregunta que interroga por la génesis del texto, cómo nació y creció en la cocina de quien fue, sin duda, un gran artista de la palabra. La redacción tardó, como es leyenda, diez años en completarse y existen respecto de ese largo proceso, que se inicia en 1959 y llega a su término en 1970 (la novela misma está fechada entre 1962 y 1969), un par de estudios que ameritan registro. Uno es un importantísimo artículo de Ricardo Gutiérrez Mouat de 2010, “La factura de una novela: *El obsceno pájaro de la noche*”, donde este especialista parafrasea una conferencia de Donoso de 1981, en Emory University, en Atlanta, durante la cual el escritor, refiriéndose a la composición de *El obsceno pájaro de la noche*, recordó el difícil trance en que lo puso el haberse dado cuenta que tenía dos novelas entre manos:

Donoso trabaja en un texto que en sus comienzos iba a llamarse “El último Ascoitia” y que seguía los lineamientos de una crónica familiar. Este relato era una fábula sobre el primogénito deforme de un altivo aristócrata que no puede soportar el aspecto de su hijo y lo recluye en un fundo poblado por seres monstruosos traídos desde todos los rincones del país con el único propósito de disimular la deformidad del heredero. Pero este relato lineal comenzó a ser invadido y deformado por los personajes de otra novela que Donoso escribía simultáneamente por esas fechas, una novela miserabilista protagonizada por mendigos zarrapastrosos y por un hato de viejas decrepitas que habitaban un convento a punto de ser derribado (153).

A mediados de los años sesenta, en la imaginación de Donoso, las dos novelas mencionadas defendían aún su derecho a proseguir cada una por su propio camino, aunque acabarían cediendo, con/fundiéndose las dos en una sola y dando de esa manera origen a la obra que aquí nos ocupa. Con todo, yo sostengo que la fractura no desaparece por completo en el volumen que ha llegado hasta nosotros, que no se borra enteramente y que influye por lo tanto en cualquier comprensión que intentemos tener de él, por lo que para este trabajo constituye una pista necesaria. Pienso además que el pegamento de esa fractura, por lo menos el obvio, es la pátina experimentalista con la que, por la vía de la estética del grotesco, Donoso procuró recubrir la superficie del texto definitivo.

El otro estudio importante sobre los problemas que derivan de la génesis del texto es una tesis doctoral. Pertenece a la profesora María Laura Bocaz y fue presentada en la Universidad de Iowa en 2010, el mismo año del artículo de Gutiérrez Mouat (la gran diferencia es que el artículo de Gutiérrez Mouat desentierra una confesión

de Donoso de treinta años antes). Su título es “José Donoso, el Boom y *El obsceno pájaro de la noche*”. Para redactar su manuscrito, Bocaz aprovechó los “cuadernos de trabajo”, los “borradores”, los “diarios” y la “correspondencia”, que forman parte de los *Donoso Papers* y que se guardan en las universidades estadounidenses de Iowa y Princeton. El resultado es una minuciosa investigación sobre los orígenes de la novela y una hipótesis, convertida al fin en tesis, según la cual el factor determinante en el proceso creador de *El obsceno pájaro de la noche* fue el vínculo de Donoso con los escritores del *boom* sesentero. El tiempo mismo de composición de la novela lo divide Bocaz en cuatro etapas:

La primera corresponde a un período anterior a la escritura de *El último Azcoitia* (primer título que lleva la obra). Incluye personajes y motivos que al pertenecer a otros proyectos constituyen antecedentes de esta novela (...) La segunda etapa cubre de 1959 a 1961 y corresponde a la inauguración del proceso de escritura de *El último Azcoitia* como un proyecto independiente. Esta segunda fase se define únicamente por el surgimiento de un núcleo narrativo inicial, ya que a pesar del entusiasmo del escritor con su nuevo proyecto –como se podrá ver en el apartado dedicado a esta primera fase– el desarrollo del núcleo generador se ve reiteradamente interrumpido (...) La tercera fase cubre de 1962 a enero de 1966. En ésta se desarrollan el triángulo Inés-Jerónimo-Boy y el mundo de la Rinconada; surgen los personajes Peta Ponce, Humberto Peñaloza/ Mudito, así como el espacio de la Casa de Ejercicios con sus respectivas habitantes. Dentro de esta fase resulta indispensable apuntar dos hechos. Primero, que es al principio de esta etapa que *El último Azcoitia* deja progresivamente de ser cuento para convertirse en novela. Segundo, que es durante este período que el proceso de escritura de la novela se ve interrumpido por la génesis y desarrollo de *Este domingo* y de *El lugar sin límites* (...) La cuarta fase comprende de enero de 1966 a 1969 y se encuentra registrada en el material contenido en el archivo de la Universidad de Princeton. En términos composicionales se observa el desarrollo del núcleo de La Rinconada y de la conseja maulina, así como la limpieza de los resquicios de *Este domingo* y *El lugar sin límites*, la ampliación, corrección y redistribución de los episodios ya trabajados, produciendo finalmente una versión que es entregada a la editorial y posteriormente revisada por el autor (44-46).

Muy escuchable me parece a mí la aseveración de Bocaz según la cual, desde mediados de los sesenta, Donoso habría sentido la necesidad de “dar un giro a su estilo de escritura y de crear una obra acorde a las exigencias de la nueva novela” (3), ello debido a la relación que entabla en esos años con los escritores del *boom* y a la consiguiente lectura de sus obras –él las de ellos y ellos las de él–. Era ese, claro está, un esfuerzo que Donoso estaba realizando para desprovincianizar su trabajo, para sacarlo

de la tradición literaria chilena y ponerlo en línea con las tendencias de la narrativa latinoamericana entonces de punta, desde un estilo más o menos realista, que fue la preferencia de sus primeros libros y que se mantiene vivo en las dos novelas que produjo durante los diez años que le llevó la escritura de *El obsceno pájaro...*, que son *Este domingo* (1966) y *El lugar sin límites* (1966), a un estilo que acentúa los rasgos irrealizantes: «una demanda autoimpuesta, pero a la vez determinada por el contexto de producción de la novela, específicamente, el Boom y la simultánea ovación por una –nueva novela latinoamericana» (98).

Bocaz reduce los procedimientos desrealizadores de la nueva manera a dos principales: el «desdibujamiento»: «Propongo entender el desdibujamiento como un recurso que opera en dos fases sucesivas. Una primera donde el escritor define claramente los rasgos, características de un objeto o personaje, y una segunda en la que elimina/borra parcialmente algunos de estos» (98) y la «indeterminación»: «el efecto que produce la convivencia de versiones divergentes y mutuamente excluyentes, impidiendo al lector escoger entre las posibilidades en conflicto» (99). Independientemente de que los procedimientos de marras sean muchos más, no es un error decir que en el giro estilístico de Donoso pesaba el éxito de crítica, público y ventas que a los boomfianos parecía estarles procurando el rótulo “nueva novela” (y que no olvidemos que era un rótulo que habían estrenado los franceses en los cincuenta, Robbe-Grillet, Butor y el resto de esa pandilla. *La jalousie*, la novela de Robbe-Grillet, puede que la más significativa e influyente de las suyas, es de 1957) y que en el sofisticado decir de Carlos Fuentes consistía en el aprovechamiento definitivo, por parte de los escritores latinoamericanos, de la “universalidad de las estructuras lingüísticas” (Fuentes 22), a mí no me parece una proposición incorrecta.

Una limitación quisiera ponerle yo, sin embargo, a la propuesta de Bocaz. A mi juicio, el grotesco irrealista donosiano no es un simple capricho de circunstancia, una respuesta oportunista suya, espoleada por el éxito internacional del marketing boomfiano y nada más. No niego yo que ese éxito fue efectivo y que también lo fue el interés de Donoso por sacarle (él también) la mejor punta posible, lo que queda de manifiesto en numerosas de sus declaraciones y sobre todo en su *Historia personal del boom* (1972). Pero reducir el grotesco donosiano a ese dato exclusivamente es empequeñecerlos tanto a él como a su obra. El grotesco de *El obsceno pájaro...*, así como el acarreo formal que a él se asocia, no es un descubrimiento que el novelista chileno haya hecho en los años sesenta a causa del escenario internacional propicio que yo acabo de indicar, sino un relanzamiento y un reforzamiento de una preferencia anterior. Esa preferencia se encuentra ya, egregiamente desplegada, en la escena que le da su título a *Coronación* (1957), su primera novela, una obra realista *grosso modo* pero que precisamente a causa de esa escena, en la que un par de sirvientas borrachas coronan a la nonagenaria y demente misia Elisita Grey de Ábalos en el día de su cumpleaños, causándole la muerte, no es posible decir que esté supeditada por entero

a una estética realista³. La Misia Elisita de *Coronación* es la primera de una legión de viejas grotescas, que pueblan la obra completa de nuestro escritor.

3

Pues bien, dados los antecedentes aportados por la crítica genética, la pregunta que sigue es la que interroga acerca del cómo *El obsceno pájaro de la noche* los recoge y ficcionaliza, cómo los elabora estéticamente.

Para dar comienzo a una respuesta plausible a esta pregunta, recordaré aquí que el narrador personal de *El obsceno pájaro...* y según algunos también su protagonista, es Humberto Peñaloza, El Mudito, quien con frecuencia tiene como receptora de sus dichos, esté o no presente físicamente, a la madre Benita, constituyéndose de esa manera el circuito comunicativo más importante de la novela. Y Humberto Peñaloza/El Mudito es, por sobre cualquiera otro de sus múltiples oficios (volveré sobre ello), un escritor. Su actuación en cuanto tal, aunque no sin dos o tres lagunas, se mantiene constante a todo lo largo de la narración si es que no siempre en el papel de sujeto de escritura en el sentido más estricto, en cualquier caso en el de un testigo que informa y comenta, para sí o para otros (la madre Benita es el mejor ejemplo de esa integración del narratario en el discurso, a menudo como un pretexto para el monólogo interior), cuanto ve que ocurre a su alrededor.

Realineando la cronología de la historia personal de Peñaloza, éste pasa de ser el hijo de un profesor básico, oscuro y deseoso de que su vástago logre en la vida “más” que él, que se eleve socialmente hasta llegar a ser “alguien” en el espacio societario nacional, a matricularse en la Escuela de Derecho, a ser un promisorio estudiante y bohemio escritor joven, hasta ser extraído del ámbito de esa bohemia inane por Jerónimo Ascoitía, para convertirlo en su secretario y eventualmente en el administrador del universo esperpéntico del fundo de La Rinconada. Terminada su relación con Ascoitía, Peñaloza decae y se pierde. Durante esta época, es uno de tantos “sin casa” que deambulan por las calles de la urbe sin un rumbo fijo. Poco después el doctor Crisóforo Azula lo interviene quirúrgicamente y le extrae el ochenta por ciento de su identidad, incluyendo su identidad sexual. Como digo, se trata del período más bajo de su trayectoria pero también el climático, porque es el de su “desidentificación”. Peñaloza deviene finalmente en otro asilado (entre portero y “hombrecito” para todo

³ En la periodización generacional de Cedomil Goic, éste matricula a Donoso en la “generación irrealista” de los narradores chilenos del “período superrealista”. Destaca entre sus actitudes narrativas, “el grotesco subido y ridículo”, al que considera “propio de la vieja tradición novelística nacional”. También alude a “la fría ironía implacable que no aniquila, sin embargo, un vivo sentimiento lúdico” (*La novela chilena* 166).

servicio) en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, habiendo hecho suya para esa postrera fase de su historia la identidad de El Mudito y, dentro de esa identidad, varias más. He aquí su voz:

Yo me sentaba un poco más allá en la misma mesa. Escuchando el runruneo sempiterno de sus voces me iba adormeciendo hasta que después de tomar mi último sorbo de té dejaba caer mi cabeza sobre mis brazos cruzados en la mesa. Las oía comentar cosas: una de ellas se hizo daño con una piedrecita en el pie, la Brígida informaba que misia Raquel recibió una postal de misia Inés desde Roma, alguna adivinanza cien veces repetida o un cuento para entretener a la Iris (34)⁴.

Los dos párrafos más explícitos sobre los desvelos escriturales de Peñaloza se encuentran sin embargo casi al final de la novela, en los capítulos 26 y 28. Primero, como una apóstrofe pensado pero no dicho a su patrón: “Mi imaginación es tu esclava como era esclavo tuyo el cuerpo de Inés, necesitas mi imaginación para existir. Inés y yo tus sirvientes, Inés y yo animales heráldicos inventados para sostener tu proporción heroica” (471).

Pero incluso esa semibravuconada, que hace de Peñaloza y de Inés un “esclavos” de las necesidades del “héroe” Ascoitia, pero también sus perpetradores: los talladores de su rostro, los artífices de su perfil oligárquico y patriarcal, y que por ende no avala la tesis de aquellos que quieren ver en Peñaloza a un *alter ego* del autor de la obra, es desmentida. Ello se produce cuando Basilio le cuenta a Jerónimo que Peñaloza “no escribió jamás nada. Se lo llevaba pensando en lo que iba a escribir, y a veces, cuando en las tardes nos reuníamos aquí un grupo de lo más agradable, nos contaba sus proyectos” (488).

Y Jerónimo:

Humberto no tenía la vocación de la sencillez. Sentía la necesidad de retorcer lo normal, una especie de compulsión por vengarse y destruir y fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridad y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían ... sí eran más importantes sus obsesiones y sus odios que la realidad que le era necesario negar (488).

⁴ En las demás citas de la novela, uso la misma edición (Seix Barral y Planeta Chile, 1987) y los números de página irán en el texto entre paréntesis.

Podría insistir aquí en la sustitución en las intenciones de Peñaloza de un cierto “proyecto inicial” por un segundo proyecto, consistente en un “laberinto inventado”, en el que reinan el “retorcimiento”, la “oscuridad” y el “terror”, o en la condición “gaseosa” y “teatral” de los personajes de ambos espacios en ese diseño, pero me parece que este modesto inventario es suficiente si lo que pretendemos es dar razón del ángulo autobiográfico y metaficcional de *El obsceno pájaro de la noche* (y metaficcional en tanto que autobiográfico).

Humberto Peñaloza no es el único escritor en el personal de la novelística donosiana, por lo demás. Podríamos pensar en varios más, pero fijémonos por ahora en Julio Méndez, de *El jardín de al lado*, la novela de 1981, también perteneciente a esta familia y en su caso a través de una *performance* que se confiesa ligada a la literatura del *boom* y en aquel momento, que es el posterior al golpe de Estado en Chile y en medio del repudio internacional que concitaba la dictadura de Augusto Pinochet, a una de sus últimas manifestaciones. Me refiero a la literatura chilena/latinoamericana del exilio y a sus infatigables actuaciones en defensa de los derechos humanos y de denuncia de los regímenes *de facto*. Hay algo, sin embargo, que tienen en común Peñaloza y Méndez. Ambos son la contraparte de un diálogo que el escritor mantiene consigo mismo y durante el cual este se pregunta por el cómo contestar al apremio del que se le está haciendo objeto para que asuma una determinada postura política públicamente. El tema preciso de ese diálogo (no el único, también se halla inserta ahí, aunque con menos profundidad, la pregunta por la forma) es por lo tanto la función de la creación literaria en el marco de las obligaciones que genera (o que Donoso cree que genera) una coyuntura histórica concreta.

4

Volviendo ahora a la noticia acerca de las “dos novelas” que coexisten en *El obsceno pájaro...*, diré que a Peñaloza/El Mudito (y más a Peñaloza que a El Mudito) le toca ser un nervioso antagonista en la más chilena de ellas. Me refiero a la novela cuyo protagonista es el gran oligarca, el dueño de tierras y el señor de vasallos, deseoso de dejar descendencia o, mejor dicho, obsesado con la prolongación de su nombre y el de su estirpe en la historia futura de la nación a través de un hijo de su sangre (como sabemos, esta primera novela, la más antigua de las dos, tenía hasta un título, se iba a llamar tétricamente “El último de los Ascoitía”. En la cita de arriba, en la que Jerónimo habla sobre Peñaloza seudoescriptor, se reconoce expresamente que hubo un “proyecto inicial” y que se proyecto se “complicó” y “deformó”). Eso del lado protagónico, que es el que le reconoce precedentes en la literatura chilena al personaje del dueño de fundo. En el lado antagónico, si es que podemos denominarlo así, se emplaza la figura del sirviente, un perro sumiso, pero a la vez incómodo, rebelándose (revolviéndose) contra dicha condición.

A diferencia del énfasis político que adquiere esta problemática en *El jardín de al lado*, (donde Méndez aspira a escribir la “gran novela del golpe”, pero no tiene ni la experiencia política ni el talento para hacerlo y lo que pergeña finalmente es lo que nosotros estamos leyendo: no la gran novela del golpe sino una muy buena novela sobre un escritor que quiso escribir la gran novela del golpe y a quien su mediocridad no se lo permitió...), en el mundo de *El obsceno pájaro de la noche* ese mismo énfasis recae sobre el tejido social. El hijo de “clase media baja”, educado por su padre para ser “alguien” en la sociedad burguesa, el joven escritor rebelde que le da la espalda a esa sociedad hundiéndose en la “inquerida bohemia” (Darío), para expresar así su inconformismo, su posterior absorción por un miembro conspicuo de la casta oligárquica a quien le vende su fuerza de trabajo (su cultura, su “imaginación”), la etapa de servidumbre oligárquica y de desasosiego consiguiente, el derrumbe y la metamorfosis, convertido en una piltrafa humana, hasta acabar recreándose en el falso sordomudo de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, todo eso confiere su forma a una poderosa alegoría social.

Ocurre que al caballero Jerónimo Ascoitía, dueño y señor del mundo representado en *El obsceno pájaro de la noche*, le hacen falta las capacidades de uno de aquellos “otros”. de los que son como Peñaloza. Uno de aquellos a los que Ángel Rama describió hace cuarenta años como los “guardianes” de la “ciudad letrada”, explicando que eran los integrantes del “cogollo urbano letrado”, el que en Latinoamérica ha sido el “anillo protector del poder” y “ejecutor de sus órdenes” desde la Colonia hasta hoy (en la Colonia bajo el mecenazgo del virrey o el del obispo y en la época moderna bajo el mecenazgo del Estado o de los poseedores del dinero). En la novela de Donoso quien se encargará de asumir tales funciones es Humberto Peñaloza, poniéndose a las órdenes de Ascoitía. Peñaloza compromete el caudal de su saber y su imaginación y de ello deriva la protección económica y el prestigio social que anhela y obtiene⁵.

Y tampoco es preciso que nosotros seamos muy leídos para percatarnos de que en este costado del escenario nos estamos encontrando con uno de los asuntos favoritos, de la narrativa burguesa europea decimonónica. Novelas como *Rojo y negro* (1830), de Stendhal, donde Julien Sorel es el secretario letrado del Marqués de La Mole, *Ilusiones perdidas*, de Balzac, donde Lucien de Rubempré recurre al patronazgo de la señora de Bargeton, de la que empieza siendo su enamorado y mandadero (ella lo presenta en sociedad como su “secretario”), y *La educación sentimental* (1869), de Flaubert, en la que Frederic Moreau solicita al patrocinio de monsieur Arnoux para conseguir su ingreso al gran mundo, son cabezas de esta serie. Y en Chile, la novela nacional del mismo tipo (en un estatuto que podría equipararla a otros de nuestros símbolos patrios, la canción nacional, el baile nacional, el árbol nacional, la flor nacional, la comida

⁵ Véase Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar, 2004: 57-60.

nacional, etc.) es *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, en la que como se recordará el protagonista obtiene el “puesto” de secretario del rico don Dámaso Encina, enamora a su hija, se casa con ella y asciende social y económicamente.

5

En el capítulo 13 de *El obsceno pájaro de la noche* se lee lo siguiente: “nuestras posiciones [la de Humberto Peñaloza y la de la Peta Ponce] junto a Jerónimo e Inés eran simétricas” (213). Y, en las páginas finales de ese mismo capítulo, esta reiteración: “la Peta y yo, seres fantásticos, monstruos grotescos, cumplíamos con nuestra misión de sostener simétricamente desde el exterior ese nuevo medallón, como un par de suntuosos animales heráldicos” (228). La insistencia es aquí, como vemos, en una simetría doble: Humberto Peñaloza es un exterior que sostiene el interior de Jerónimo Ascoitía de una cierta manera en tanto que la Peta Ponce es un exterior que sostiene el interior de Inés Santillana de Ascoitía de otra. Ello en el episodio que para mí es el principal del segmento amplio que ahora cito. Cinco observaciones voy a hacer a continuación sobre este arreglo.

En primer lugar, Jerónimo Ascoitía e Inés Santillana de Ascoitía son los padres legales de Boy, el hijo monstruoso, he ahí el dato seminal. En segundo lugar, escarbando ahora en la monstruosidad de Boy, no está claro en la novela quién preñó a Inés, si Humberto o Jerónimo, ni tampoco está muy claro que Inés haya sido la preñada, si en realidad fue ella o fue más bien la Peta Ponce. Tercero: la confusión anterior *no tiene nada de descuidada, de caprichosa o de puramente retórica* (es grotesca, de acuerdo, pero no es un mero alarde grotesco). Sugiere, por el contrario y fantásticamente, que el monstruoso Boy es hijo no del matrimonio Ascoitía Santillana y nada más, sino del cuarteto en su conjunto. Su venida al mundo ha sido el producto de un fantasmagórico *ménage à quatre*. Cuarto: una de las características principales del grotesco es, según lo leíamos en el texto de Kayser, la unión “morganática” de aquello que en el mundo existe “naturalmente” separado, característica esa que, unida a la de la “degradación” que involucra la no observancia de la norma de *no meniallo*, o sea aquí la no producción de una mudanza indeseada mediante una mezcla inoportuna e indiscreta de “lo alto”, Ascoitía y Santillana, con “lo bajo”, Peñaloza y Ponce, constituye la raíz de la culpa. Y quinto: el niño Boy no es sino la consecuente y muy concreta encarnación de esa culpa.

En la figura contrahecha de Boy se condensa entonces la alegoría de una cierta interrupción de la norma, el término de una continuidad. Boy es el signo que marca el advenimiento de un cambio odioso, que se está produciendo ya, que amenaza dilatarse y que la novela de Donoso nos comunica irónicamente. No es un Ascoitía puro, sino un engendro mestizo, que interrumpe una línea que se ha mantenido idéntica a sí misma siempre. Por detrás de Boy reverbera la imagen del colectivo chileno en una

etapa muy precisa de su desarrollo histórico. En aquella circunstancia, se cruzan y se compenetrán en su cuerpo ingredientes heterogéneos, y el resultado material y estético inevitable es la deformidad. Puesto en el marco de la teoría bajtiniana del grotesco, Boy deviene el saldo de un proceso de degradación de lo alto a lo bajo, pero, a diferencia de Bajtín, quien lo hubiese leído dialéctica y positivamente, ello en tanto proceso regenerador de un cierto *statu quo* en decadencia, la lectura que la novela de Donoso nos entrega es negativa (que puede o no ser la del escritor, eso es negligible), puesto que desdeña la síntesis y postula que a la mezcla es preciso esquivarla como sea porque de ahí es de donde proviene la catástrofe que podría arrasarse con el único orden concebible.

Esto, que puede interpretarse en una clave racia lista (el conde Gobineau pensaba que los pueblos se degeneraban a consecuencia y en la medida de las mezclas de sangre a las que ellos se hallaban expuestos y yo no excluyo el que restos de ese pensamiento gobineano hayan permanecido en el consciente y el inconsciente colectivo de la oligarquía chilena durante el siglo XX y quizás hasta hoy mismo⁶¹³), puede pensarse también, y me parece que más fructuosamente, en una clave de clase.

Porque de lo que no cabe duda es de que Boy es la alegoría de un nuevo suplemento en el cuadro histórico que Donoso intuye/percibe que se está instalando en nuestro país en aquella coyuntura. Ese cuadro histórico es el de una “transición”, la que habría devenido posible merced a un entendimiento entre los antiguos dueños del poder y quienes fueran hasta entonces sus servidores, un entendimiento difícil, disgustante para unos y para otros (tanto para los que entregan poder como los que lo adquieren), pero insoslayable como quiera que sea⁷¹⁴.

Boy es un ser abominable porque ha nacido de esa mezcolanza turbia, de esa fecundación morgánica, y su padre, Jerónimo Ascoitia, es quien determina que el fundo de La Rinconada será el lugar para encerrarlo, separándolo de esa manera del “afuera” demótico al recluirlo en un ambiente que es compatible con su monstruosidad, encontrándose allí en compañía de otras monstruosidades que le son afines y muchas de las cuales lo sirven. Se mantienen de ese modo, menos curiosamente de lo que parece, en el interior de la nueva Rinconada, las distinciones y jerarquías del orden antiguo, las que “afuera” se encuentran presuntamente en extinción. ¿Por qué? ¿para disimulo de su ser deforme? ¿para liberarlo del estigma de la diferencia?

⁶ ¹³ “La palabra degenerado, cuando se aplica a la gente, significa (y debe significar) que esa gente ya no tiene el mismo valor intrínseco que solía tener, porque ya no tiene la misma sangre en sus venas, pues las continuas adulteraciones habrán afectado gradualmente la calidad de esa sangre” (Gobineau 25).

⁷ ¹⁴ Este es, también, el trasfondo sociohistórico de *El lugar sin límites*, escrito rápidamente mientras Donoso continuaba trabajando en *El obsceno pájaro...*

Pero, si Boy es, *en sí mismo*, la diferencia, ¿por qué apartarlo de las otras, de las demás diferencias, de las “de afuera”, de aquellas que en el contorno no ficticio de La Rinconada (y de la novela...) parecen estar cambiando el viejo orden...?: “mandó [Jerónimo] 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” (230).

Ese va a ser, de ahora en adelante, “el mundo de Boy” y Humberto Peñaloza el encargado de poblarlo:

Humberto reclutó enanos de todas las variedades imaginables, de cabezotas enormes, de rostros arrugados como muñecos envejecidos, de piernas cortas, avaros, orgullosos, inteligentes, de voces atipladas. Descubrió a Miss Dolly, una *mujer más gorda del mundo*⁸ de mucho renombre, hembra mostrenca de obesidad espectacular y andar bomboleante que se exhibía ataviada con un bikini de lentejuelas, bailando sobre el aserrín de la pista de un circo, pareja de Larry, su marido, payaso de brazos y piernas larguísimos y la cabeza diminuta como la de un alfiler en la punta de su cogote flaco, allá arriba (232).

Por último,

Se trataba, al fin y al cabo, no sólo de rodear directamente a Boy de monstruos con conciencia de lo que estaban haciendo, sino también de proporcionar a estos monstruos de primera clase un mundo de sub-monstruos que los rodearía, sirviéndolos a ellos, panaderos, lecheros, carpinteros, hojalateros, hortaliceros, peones, en fin, todo, de modo que el mundo de lo normal quedara relegado a la lejanía y por fin llegara a desaparecer (234).

En suma: en la novela de Donoso, el fondo de la nueva Rinconada es la espacialización alegórica de una histeria grupal, que es la que en la clase hegemónica chilena estaban provocando ciertos desplazamientos sociales que corresponden a la historia contemporánea del país o, para ser más exacto, al pedazo de la historia contemporánea del país que se extiende desde el medio siglo (y aun antes) y se cierra el 11 de septiembre de 1973, cuando Salvador Allende es derrocado. Fue entonces cuando el temor al caos demótico se generalizó en las altas esferas nacionales, desatando el pánico e incrementándose este mucho más todavía cuando los “recién llegados” dieron a conocer la aviesa disposición de quedarse, de sentar plaza en el nuevo escenario y de abrirlo más incluso. Es contra eso, contra esa diferencia que quieren introducir unos advenedizos y la que insolentemente se proclama a sí misma tan buena como o aun

⁸ El subrayado es de Donoso.

mejor que cualquiera otra, que el dueño de fundo contraataca. La nueva Rinconada acabará siendo de este modo la metáfora por excelencia de una sátira reaccionaria e irónica, que invierte y anormaliza *adentro del fundo* lo nuevo-normal *de afuera del fundo*, que por lo tanto dice lo contrario de lo que significa y en este sentido no es muy distinta de las del avinagrado Jonathan Swift (pienso, por ejemplo, en la parte IV de los *Viajes de Gulliver*). O sea que es el dibujo monstruoso de un ente que es hijo de la paranoia, construido para prevenirles, con su terror de papel, a aquellos que se han propuesto cambiar lo que existe, del riesgo que tamaña imprudencia significa en cuanto al advenimiento de un terror histórico real.

6

Retomando ahora la doble oposición paradigmática que ocasiona este desarrollo, sus polos vuelven a dividirse, esta vez internamente y en los dos ámbitos de poder que la novela investiga de preferencia (no los únicos). En el plano horizontal, primero entre los dos hombres, Ascoitia y Peñaloza; luego, entre las dos mujeres, Santillana y Ponce. Y también resulta posible detectar socioculturas distintas en cada uno de los miembros de estas subdivisiones, compatibilizadas y contrastadas en cada uno de los hombres y en cada una de las mujeres. La sociocultura del patrón, severo y fuerte, frente a la del servidor, adulator y blando; la sociocultura cómplice de la señora, de la “misia” gentil y delicada como los pañuelos de seda que borda, conviviendo con los quehaceres de la ruda y práctica mujer popular. Yo creo ver en esta estructura la imagen de un quiasmo o, en todo caso, la imagen de algo que se parece mucho a un quiasmo. En la definición estándar: se trataría de una construcción retórica en la cual se nos muestra una “ordenación cruzada de elementos componentes de dos grupos de palabras, contrariando así la simetría paralelística” (Lázaro Carreter 342).

Por ejemplo, si el poder masculino de Ascoitia necesita de los oficios del intelectual subordinado para lidiar de esa manera con las tendencias de una historia que pareciera estársele escapando de las manos (podría por ejemplo esa historia tener la pésima idea de cancelar el potencial existente hasta ahora para la prolongación de su “sangre” y de los privilegios que a ella se asocian en el tiempo-espacio de la nación, por lo que el nacimiento de Boy constituye una cierta garantía de que eso no va a suceder de ninguna manera. Recordemos que en el desenlace de la novela, poco antes de ahogarse, aún está Jerónimo pensando en la posibilidad de casar a Boy “con una prima fea” que le dé familia e hijos (492), por su parte la joven doña Inés necesita de los oficios de la mujer que la cuida para desquitarse de la insustancialidad en que la pone su lugar al interior de esta misma trama.

Nada desnuda mejor la compenetración recíproca entre Jerónimo Ascoitia y Humberto Peñaloza que la herida que a Peñaloza le inflige un manifestante que protesta contra Ascoitia y de la que Ascoitia se apropia y se jacta:

Cómo se te ocurre que me va a doler el brazo si Humberto te tiene que haber contado que la herida no es mía sino de él, tienes que lavarme la sangre de Humberto con agua tibia, no hay sensación más desagradable que la de la sangre seca, sobre todo si es de otra persona, una esponja, jabón para que salga toda esta suciedad que está manchándome, aunque no es sangre ajena, Inés, la compré, para que me haga estos servicios le pago a Humberto, buen hombre Humberto, servicial, se puede contar con él para todo (218).

Peñaloza se ha dejado herir para que su patrón pueda exhibir esa herida como si fuera suya. Es la actitud del perfecto soldado respecto de su no menos perfecto general. Se sacrifica por él y él lo compensa por su sacrificio (por ése y quizás por cuántos más).

Entre tanto, en la línea horizontal, la de las mujeres, leemos que

Inés iba a menudo a pasar la tarde con la Peta Ponce cuando Jerónimo la dejaba libre en la Rinconada. Estar juntas era reanimar los temas de la niñez: rescatar personajes perdidos en la memoria, juegos que quizás no fueran juegos, cucos, devociones, y la emocionante tarea de conservar lo que ya no tiene para qué seguir existiendo (208).

Para el intelectual subordinado, entre los servicios que le presta a su patrón está el poner al alcance de este una modernidad cuyos saberes y destrezas el otro no posee, pero requiere (apropiándose los, beneficiándose con ellos, pero precaviéndose de no asumirlos sino en la medida de su rendimiento positivo); mientras que, para la mujer popular, sus servicios son los que se guardan en el compartimiento femenino de la historia de su clase, el fondo atávico donde las mujeres del bajo pueblo han venido almacenando los frutos de su experiencia de género desde el principio de los tiempos. Con ese conocimiento han resistido los estereotipos que la cultura del patriarcado buscó forzar sobre ellas. Y eso, exactamente, es lo que ahora necesita Inés de la Peta.

Cito, a propósito del papel que desempeña la Peta Ponce en este segundo engarce las palabras del propio Donoso en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, concedida en agosto de 1970, meses antes de la aparición de la novela:

La sirvienta es otra parte, otra encarnación, a otro nivel, de la patrona (...) esta relación sirvienta-patrona, señora-criada, fuera del hecho de que para mí constituye el núcleo de complicidad que domina al hombre, que escondida maneja la vida del hombre, esta belleza-fealdad femenina, la amada y la madre, la hermana y la abuela, entonces, está en el fondo de mi trastienda. Están simbolizados en esta relación, en esta unidad o desunidad: patrona-sirvienta, ambas tejen y destejen la vida de los hombres. Peta Ponce y Misia Inés (76-77).

Por último, entre los elementos que integran el conocimiento de la mujer popular, las artes de la “brujería” (la blanca y la negra) son un inmenso pedestal. Una

tradición viva y actuante, que no ha dejado de estarlo a pesar del ataque y el descrédito continuos. En la novela de Donoso, su estreno –al principio un sí es no es forzado, pues pareciera obedecer sobre todo al deseo del novelista de zurcir malamente las dos anécdotas que conviven entrechocándose en la estructura de la obra– se produce temprano, en el capítulo 2, a través de la intercalación prospectiva de una conseja sobre algo que dicen que dicen que pasó *illo tempore* en la provincia del Maule (una de las escasas menciones a la geografía chilena que hay en la obra, si es que no la sola) y que fue la intimidad indeseable entre una hija de buena familia, que era “rubia y risueña como el trigo maduro” (35), y la nana–bruja–vieja que la atendía al parecer con más entusiasmo de lo que era su obligación y que el padre de la joven y sus hermanos se encargarán de destruir.

Más tarde, en el capítulo 19, se retoma la misma conseja, completándose entonces la noticia que quedó trunca en el 2, y disipándose de ese modo la sensación de subterfugio. Confirmamos ahora, los lectores de la novela, que la familia en cuestión es en efecto la de unos antepasados de los Ascoitía, de estos a los que nosotros estamos viendo hacer lo que saben hacer en el primer plano del enunciado, que la connivencia de la rubia con su nana–bruja–vieja en ese relato mítico prefigura la de Inés Santillana y la Peta Ponce del relato histórico –más tarde, se dirá que “la niña–beata” es “la misma niña–bruja que el amplio poncho paternal escamoteó del centro de la conseja maulina” (211)–. No sólo eso, sino que debemos percatarnos igualmente de que este es uno más entre los múltiples ecos que Donoso prodiga a todo lo largo del relato. Otro de esos ecos, quizás el más importante de todos, es, me parece a mí, el de las dos preñadas: Inés Santillana y la Iris Mateluna.

En la figura del quiasmo, también notables, pero poniendo en juego otras causas de atracción entre los polos respectivos, son los contactos que se establecen en la doble diagonal, entre Inés y Humberto y entre Jerónimo y la Peta. Sexo y posición social son aquí, sin ninguna duda, los factores determinantes.

7

Muy brevemente ahora: jugando como él suele hacerlo, con su maligna erudición, verdadera a ratos y a ratos descaradamente mentirosa, pero que nunca deja de ser divertida, en “El arte narrativo y la magia”, Borges defiende una tesis con la que nos asegura que “el problema central de la novelística es la causalidad (...) esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también (...) todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (268). Para demostrarlo, le pide prestada a James Frazer su “ley general de la “simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual –magia imitativa, homeopática– ya por el hecho de una cercanía anterior –magia contagiosa” (268).

Algo de la correlación jakobsoniana entre secuencia y equivalencia, entre metonimia y metáfora, anda paseándose por estas distinciones de Borges. También el pensamiento prelógico (la referencia a Frazer no es antojadiza), y eso sin contar con algún antecedente medieval o clásico y con la división de Octavio Paz (la haya conocido Borges o no) entre el pensamiento moderno y racionalista de la ciencia y la política y el pensamiento contramoderno y antirracionalista de la poesía y las artes en general.

Yo, por mi parte, estoy convencido que en la teoría contemporánea de la narración hay sólo tres o cuatro intuiciones de las que vale la pena acordarse, y que la de Borges que acabo de citar es una de ellas. Toda narración, cuando es “cuidadosa”, respeta la ley de armonía/simpatía, explica el maestro argentino, con lo que nos está advirtiendo que al contrario de lo que ocurre en la realidad todas las piezas que encuentran su cabida en la máquina del relato se hallan interconectadas, veladamente o no; que las palabras de la narración construyen una caja de resonancias en la que la vibración de cualquiera de las palabras-cuerdas hace que vibren las demás. Y qué duda cabe de que las novelas de José Donoso son excelentes cajas de resonancia, lo que él mismo reconoce cuando habla de su amor por las “simetrías”, que no son sino ecos visuales, advirtiendo que él tiende instintivamente a buscarlas (Monegal 526). No tiene por qué extrañarnos entonces que en *El obsceno pájaro de la noche*, que para algunos críticos es el punto más alto de su trabajo como escritor, las equivalencias proliferen.

8

Sobre las brujas, Jules Michelet es el autor del libro de cabecera. En él nos enseña que la brujería fue, desde sus inicios medievales en Europa, durante el siglo XII, un asunto de mujeres (tiene toda la razón el ilustre historiador francés al poner el acento en el origen medieval de la práctica: “ni la antigua maga, ni la Vidente céltica y germánica son todavía la verdadera Bruja” (34)). Mujeres poseedoras de unos saberes paralelos y alternativos a los aprobados por el canon epistemológico, éstos un patrimonio perteneciente a los hombres en exclusividad —en la Edad Media el de los “hombres de Dios” y desde el Renacimiento en adelante el de los “hombres de ciencia”—. Pero el conocimiento de esos intelectuales orgánicos del *statu quo*, que, como le gustaba sobredimensionarlo a Foucault, era un *savoir* que engendraba un *pouvoir*, no era satisfactorio para todos, y para las mujeres hartamente menos.

Algunas de ellas sabían de enfermedades, de partos, de plantas y de pócimas —de las pócimas que sanaban y también de las otras—, y fue invocando ese conocimiento que ellas se atrevieron a correr las alambradas del conocimiento oficial. Los sacerdotes de ese conocimiento oficial, que se habían limitado a despreciarlas mientras los reyes, los papas y la nobleza las solicitaban con avidez, acabaron convenciéndose de que las brujas constituían un peligro que menguaba el radio de su influencia, y entonces las descalificaron, las censuraron, las persiguieron y las quemaron, con más inquina aún cuando la

disconformidad de esas mujeres desbordó el campo del conocimiento secular e inundó el religioso, cuando al dios asexuado y transparente de los hombres buenos las brujas opusieron el macho cabrío y oscuro de las mujeres malas: “El sacerdote se da cuenta del peligro; la sacerdotisa de la Naturaleza a la que aparenta despreciar es el verdadero enemigo, el rival terrible. Ella ha concebido nuevos dioses de los dioses antiguos, ella está a punto de dar a luz, del Satán del pasado al Satán del porvenir” (Michelet 31).

Pero cuenta también Michelet que cuando Paracelso quemó sus libros médicos, en Basilea, en 1527, “afirmó no saber más que lo que le habían enseñado las brujas” (31-32). Y sigue diciendo el historiador: “Esto merecía una recompensa y la tuvieron” (32). La superioridad que les reconocieron Paracelso y otros como él al saber de las brujas fue pagada “con torturas y hogueras. Inventaron, para ellas, suplicios y dolores especiales; fueron juzgadas en masa y condenadas por una palabra. Jamás se habían prodigado tantas vidas humanas” (32).

En América Latina, y en Chile en particular, la brujería añade a la práctica europea nuevos rasgos. En nuestro país, según la antropóloga Sonia Montecino: “Las víctimas que construye el orden colonial republicano son ‘lo otro’ de la ‘blanquidad’ –así como las mujeres aparecen para la Inquisición como ‘lo otro’ del poder masculino” (84). Es decir que en América Latina y en nuestro país, la brujería estuvo en el lado de las víctimas del colonialismo prerepublicano y republicano, en el dominio no blanco, y por ende en el de su resistencia a la cultura importada, racista y machista. Agrega Montecino:

la diferencia de las clásicas acusaciones de brujería en Europa y en el resto de América, es que se trata de persecuciones a grupos de individuos, supuestamente asociados en torno a la brujería, en los cuales como ya lo dijéramos, había una mayoría de hombres y una machi o curandera a la que se le imputaban casi todos los males. Sin embargo, los hombres compartían con esas mujeres la calidad de brujos. Por eso, podemos decir que en estos sucesos se produce una intersección de los géneros, en donde lo masculino y lo femenino poseen un rasgo que los une: su capacidad de manipulación de lo sobrenatural (85).

En tercer lugar:

la prolongada lucha entre mapuche y españoles no fue una simple agresión guerrera, en donde prevalecieron las tácticas y estrategias militares. Creemos que esa lucha tuvo un correlato de enorme importancia a nivel de la cosmovisión de ambos grupos culturales en pugna: la guerra fue también una de “encantos”, de poderes sobrenaturales, de magias y milagros. Desde la óptica de la cultura indígena la totalidad de las “armas” (las de guerra y las kalku) entraban en juego; desde la visión española occidental también era vital contar con las “alianzas” de vírgenes y santos (86).

Lo “otro” es pues, en Latinoamérica y en Chile, en primer lugar lo otro “étnico”; luego, lo otro que es consecuencia de la “intersección genérica”; y, finalmente, es lo otro “cósmico-religioso”. Las brujas de este último rincón del planeta concentraron en sí esos tres saberes/haberes y los agregaron a la herencia traída de Europa. Fue el modo como estas brujas americanas transgredieron la “blanquidad” omninclusiva transatlántica, en la medida en que desconocían los límites en todos y cada uno de los espacios que la materializaban. En el último análisis, desafían al Dios blanco y a su creación: al mundo normativamente “natural” –el del derecho natural, el de la ética natural y el de la religiosidad natural–. Y por eso las persiguen: los jinetes y la jauría de perros feroces que *illo tempore...* corrían en el pasado de la novela de Donoso tras la perra amarilla, para amedrentarla y castigarla, y que continúan corriendo en el presente de la novela con esa misma y fanática dedicación (destacadamente, los cuatro perros negros de Jerónimo Ascoitia), son los instrumentos del acoso.

9

Y, en cuanto al modo estético con que *El obsceno pájaro...* representa la desobediencia femenina (y con el que representa la desobediencia en un sentido amplio, diré), éste no puede ser otro que el grotesco, o sea, la categoría estética por medio de la cual se plasma la degradación de lo que es y debe ser en lo que no es y no debe ser. El mundo debe ser regido por los hombres. *Eso es así*. Es una prerrogativa “natural” del sexo masculino y, por consiguiente, uno entre los dogmas cuyo acatamiento exigen tanto el realismo del sentido común como la racionalidad del saber positivo. Pretender que sean las mujeres las que controlan el mundo es una aberración, un postulado *contra natura* y, por lo tanto, su apariencia es, tiene que ser, grotesca. El único espacio donde eso puede suceder es el del infierno y en *El obsceno pájaro de la noche* las dos imágenes fundadoras poseen rasgos demoníacos, la del fundo de La Rinconada, que ya comenté, y la de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba.

Con lo que nos estamos acercando a la segunda novela que José Donoso se traía entre manos a mediados de los años sesenta, esa que, para ponerlo en las certeras palabras de Gutiérrez Mouat, era una novela “miserabilista protagonizada por mendigos zarrapastrosos y por un hato de viejas decrepitas”. Así, si en *El obsceno pájaro de la noche* el espacio central de la primera de las dos novelas, el fundo de La Rinconada, es un espacio laberíntico donde la “anormalidad” se ha erigido en una “normalidad-anormal”, el espacio central de la segunda, la no menos laberíntica Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, es una nueva cara, más cargada aún si ello es posible, de esa misma topografía luciferina. En su interior, la pía leyenda del nacimiento de Cristo se pone de cabeza: se invierte y se parodia. La “huerfanita” Iris Mateluna es una Virgen María de pacotilla, la menos virginal de todas las vírgenes; su embarazo es un acontecimiento absurdo, que se prolonga a lo largo de “meses y

meses” (326); al igual que es absurda la espera del Redentor por parte de las viejas que forman el “hato” que la rodea, esperanzadas todas ellas en que el niño que está por nacer les traiga la salvación y se las lleve en una carroza blanca que ascienda hasta el cielo y las deje sentaditas a la derecha del Señor (451), por lo menos hasta la llegada de Inés Santillana, cuando todo ello adquiere nuevas direcciones/contorsiones.

Con esto la novela de Donoso ha avanzado un paso más en el camino de su desobediencia tanto del conocimiento europeo como del prejuicio étnico, genérico y religioso americano, una desobediencia que el escritor ya había puesto en marcha con su concepción del mundo al revés de la nueva Rinconada, cuya génesis es, como hemos visto, cronológicamente anterior a la de la Casa. Porque en el espacio de la Casa de Ejercicios Espirituales... ya no se trata, como en el espacio del fundo, de abandonar un modo de ser para legitimar su contrario, por medio de una aplicación radical del principio de la diferencia, sino que lo que se está poniendo en entredicho es la posibilidad misma de llevar a cabo esa operación o de llevarla a cabo más allá del tiempo efímero que otorga el uso de la máscara.

El principio de identidad es el que ahora está en la mira del escritor desobediente. Éste buscará desacatarlo, demolerlo, hacerlo estallar. En la entrevista con Emir Rodríguez Monegal que cité anteriormente, Donoso fue explícito:

es mi gran obsesión con la no-unidad de la personalidad humana. ¿Por qué me interesan tanto los disfraces? ¿Por qué me interesan los travesti? ¿Por qué me interesa en *Coronación* la locura de la señora? ¿Por qué en *Este domingo* los disfraces tienen un lugar tan importante? Es porque estas son maneras de deshacer la unidad del ser humano. Deshacer la unidad psicológica, ese mito horrible que nos hemos inventado y que hoy en día ya se está viendo que no vale ni siquiera la pena (525).

Ergo: en la Casa de Ejercicios Espirituales..., el Mudo es hombre, es mujer, es joven, es viejo, es muñeca, es feto o es guagua recién nacida, y también es el que desafortunadamente narra su nacimiento y su conversión en imbunche⁹. Con esto último, arriba ni más ni menos que a la apoteosis de su existencia, diametralmente contraria a la idea del realismo grotesco que postula Bajtín. Consiste en un doblarse a sí mismo adentro de sí mismo, provocando de ese modo un autoconfinamiento, recogándose ahora este personaje en el abrigo de su propia intimidad, con sus conexiones con el mundo de afuera cortadas absolutamente, huyendo para siempre de esa exterioridad en la cual señorean la norma y la opresión. Sordo, mudo, muñeca, guagua e imbunche.

⁹ Para el “imbunche”, ver: Valdés, Adriana. “El ‘Imbunche’. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*.” José Donoso. *La autodestrucción de un mundo*. Ed. Antonio Cornejo Polar. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977. 127-160.

Nada de eso es verdadero, por supuesto, aunque cada uno de tales disfraces esté respondiendo a igual propósito, el de escapar de lo real mediante el poder fabulador de una imaginación que se ha soltado en una gesta de libertinajes, a la que ya nada detiene. Y así es como la Iris deja de ser la Iris para ser Inés de Ascoitía y, finalmente, para ser la beata Inés, que “no fue ni bruja ni santa”, que fue una simple “adolescente solitaria”, que tuvo un desliz con algún joven campesino que le alcahueteó su nana-bruja-vieja (359). Pero que aquí, convertida en mito, como una nueva Virgen María, habrá parido a un Jesucristo/Mudito. Grotesco y gran guignol, parodia, blasfemia y bufonada¹⁰.

Identidades fluidas, en el mejor de los casos. O identidades situacionales, por llamarlas de una manera menos aparatosa. ¿Estaba Donoso haciéndose eco de las argumentaciones postmodernas, de las que consideran que las identidades son camisas de fuerza esencialistas de las que más vale desprenderse? A mí me cuesta creerlo, pues supondría de su parte una familiaridad *avant la lettre* con un debate filosófico por el que no me da la impresión que haya sentido demasiado interés.

Y para demostrarlo recordaré que el tiempo humano de las identidades no constituidas no es necesariamente el de los aforismos de Nietzsche y sus apóstoles, y que se parece más al de la concepción freudiana de la niñez. Freud lo dijo y mandó con ello a paseo la beatería bobalicona de la inocencia infantil. Los niños tienen sexualidad, decretó el ceñudo doctor de Viena. Peor aún: esa sexualidad de los niños es de índole polimorfa y por eso mismo protoperversa, a menudo cruel, contraria totalmente a la sexualidad del neurótico pues la infantil existe libre, no está reprimida (es ¡libertina!), y no va a estarlo hasta que el niño haya crecido y se haya encontrado entonces con la “naturalidad” homogenizadora de su “fase” genital. Demostrarlo fue la tarea que Freud se impuso, y completarla le costó el reproche acerbo y la persecución indignada de las familias *comme il faut*. A las perversiones sólo cabe explicarlas, según lo proclamó impertérrito, como la mantención (o la reaparición) en la edad adulta de la sexualidad del niño¹¹.

¹⁰ El colmo emblemático de esta chacra de las identidades se encuentra en el episodio jocoso e irreverente de la “reconstrucción” de los santos, cuando las viejas de la Casa recomponen las imágenes desechadas y rotas de la capilla, creando otras nuevas y disparatadas y que ellas devuelven a la capilla para que veneren a la Iris: “En el carro del Mudito van llevando sus creaciones para repoblar la capilla vacía, disponiéndolas alrededor de la Iris Mateluna entronada” (329).

¹¹ “Los niños pueden devenir perversos polimorfos, y pueden ser llevados a esa posición por toda clase de posibles irregularidades. Esto muestra que una aptitud para tales irregularidades se encuentra innatamente presente en su disposición. De lo que se sigue que habrá escasa resistencia para llevarlas a cabo, puesto que los diques no han sido construidos aún por completo o sólo están en el curso de su construcción, de acuerdo con la edad del niño” (Freud 57). Laplanche y Pontalis son todavía más didácticos: “Esta sexualidad, hasta el punto en que se halla sujeta

10

¿Sería entonces inapropiado de mi parte proponer que toda la parafernalia diabólicamente perversa del fundo de La Rinconada y de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba constituye en *El obsceno pájaro de la noche* un desplazamiento y transmutación donosianos de sus experiencias y memorias de infancia? ¿Que esas viejas andrajosas, que esconden debajo de sus camas cuanto basura inútil les cae en las manos, son en realidad unas muñecas cuyas caras de cartón piedra ocultan los rostros de unos niños estacionados todavía en la “fase anal” de sus vidas, la de la acumulación/el acaparamiento retentiva/o? ¿Y que en la inclinación coprolálica, en que la novela no es avara y que por supuesto que le habría encantado a Bajtín, tenemos más de lo mismo? ¿Y que la fase anterior, la “oral”, también tiene allí una presencia poderosa? ¿Que, por el contrario, la fase “genital”, la fase adulta para Freud, no sólo es pobre, sino que está devaluada consistentemente, por ejemplo, desvinculándola del placer y reduciéndola a la potencia o a la impotencia reproductiva? Pocas novelas chilenas con más sexo y con menos sexualidad... ¿O que algunos objetos misteriosos, que aparecen intermitentemente a lo largo del relato, como la caja de música/chalet suizo donde El Mudito planea recluir a la Iris y a su guagua y que crea en la escritura el efecto de una puesta en abismo, son objetos que provienen directamente del cuarto de los niños? ¿O que las viejas que juegan al ludo en uno de los patios de la Casa no son sino unos/as niños/as envejecidos/as que reinciden en sus entretenimientos de antaño? Por último: ¿no son esas mismas viejas un contrapunto irónico de las niños que juegan en el capítulo céntrico, el de “Los juegos legítimos”, de *Este domingo*?

Una enorme alfombra de Bruselas desteñida hasta el color de una galleta, recuerdo de otra casa y de otros tiempos aún más increíblemente espaciosos que los tiempos y la casa de mi abuela, extendía por el suelo los espectros de sus medallones y de sus complicadas calabazas. Aquí nos sentábamos, junto al balcón, más allá del armario, entre las camas, en alguna fortificación construida con viejos tomos despanzurrados. Jugábamos mucho a algo que llamábamos

al interjuego de los instintos que la componen y unida estrechamente con la diversidad de las zonas erógenas, y en la medida en que se desarrolla antes de que se establezcan las funciones genitales propias, puede describirse como una disposición polimorfa perversa. La perversión adulta aparece a esta luz como la persistencia o la reemergencia de un componente que forma parte de la sexualidad. La subsecuente distinción de Freud de etapas de la organización libidinal en la sexualidad infantil, y de una evolución en la elección de objeto, permite que esta definición sea más precisa (fijación en una etapa o tipo particular en la elección de objeto): la perversión puede ser vista ahora como una regresión a una fijación más temprana de la libido” (307).

“las idealizaciones” [...] de una de estas estilizaciones nació la Mariola Roncafort. Estábamos idealizando a la Marta [...] Nos dedicamos a crear y a vivir el mundo y la vida de la Mariola Roncafort. Ella era ueks. Y los ueks eran gente tan increíblemente bella y dotada, tan rica y atrevida, que los demás seres sólo podían amarlos (Donoso, *Este domingo* 93).

Hasta que:

alrededor de la Mariola Roncafort y su mundo de los ueks, fueron surgiendo otros mundos, otros personajes. Los cuecos, por ejemplo, cuyo mundo geográfico ocupaba el medallón directamente opuesto al de la Mariola en nuestra alfombra: era gente fea y modesta, de piernas gordas y cortas, generalmente crespos, y siempre insoportablemente tiernos. Pero bajo ese exterior almibarado e idiota, los cuecos podían ser, y a veces eran, perversos e intrigantes (*Ibid.*, 96).

Por cierto, los niños de *El obsceno pájaro...* no son los niños lindos de *Este domingo*. Los fantoches que nombré arriba han ocupado su lugar, los están representando. Las viejas de *El obsceno pájaro de la noche* son en rigor la representación de una representación de una representación. Unas viejas que remedan a los bellos impúberes de aquel otro tiempo y de aquel otro libro. Ellas son unos personajes “idealizados” asimismo, como lo eran los que imaginaban los niños de *Este domingo*, pero idealizados al revés, o sea que son el lado feo, repugnante y terrorífico de la (presunta) inocencia y belleza infantil.

Viejas de la corte paródica de la Iris primero, esta una Mariola Roncafort en su trono, con la cabeza no muy firme, pero venerada como si fuera la Santísima Virgen, y posteriormente las viejas que circundan a misia Inés Ascoitía. Esa otra una nueva Mariola de pacotilla, en su propio trono y de buena familia, trenzada con sus propias viejas en unos campeonatos demenciales en el “canódromo” de juguete, donde, a causa de las incitaciones que producen los chillidos de las ancianas enloquecidas, corren persiguiéndose unos perritos de plástico de cuyos rebordes tenebrosos ellas no se percatan, pero nosotros los lectores de la novela sí lo hacemos. La persecución de la perra-bruja amarilla por los perros de presa de los Ascoitía es el eco/la simetría respectivo/a.

El mundo grotesco donosiano, construido a primera vista para emular las acrobacias experimentales de sus amigos del *boom*, las que a su vez eran, según nos lo asegura el insidioso Rodríguez Monegal, acrobacias que los del *boom* estaban copiándole al *Ulises* de Joyce¹², termina respondiendo (¿o acaso responde predominantemente?) a motivaciones que son suyas y nada más que suyas, y que son justamente aquellas

¹² “No es necesario remontarse más allá de la vanguardia narrativa, con el *Ulysses* de Joyce como pieza fundamental, para reconocer que a partir de ese libro (publicado a comienzos

que separan lo mejor de su escritura de la de los boomfianos canónicos, casi todos los cuales (Gabriel García Márquez es la gran excepción) han ido perdiendo mucho del aprecio crítico de que gozaron en su época áurea, mientras que el aprecio por la escritura donosiana aumenta y se consolida. Me refiero al que concita la parte más auténtica de la obra del chileno, la que está más viva, y eso porque su materia prima no es otra que la nostalgia de la dicha del haber sido niño arriba de unas escaleras secretas, en unos cuartos “increíblemente espaciosos”, jugando sobre una “enorme alfombra”, repleto todo eso con los esplendores familiares de otros tiempos, los de los abuelos, los bisabuelos y los tatarabuelos¹³. Esta es la felicidad que su experiencia infantil conoció y su memoria adulta preservó, junto con la comprensión, oscura y a lo peor a pesar suyo, de que eso anduvo siempre de la mano con el sometimiento, la explotación y la segregación de los feos, modestos, crespos, piernicortos y tiernísimos “cuecos”¹⁴. Nostalgia de un paraíso al que bastaba con pasarle la uña para descubrir la realidad de la abyección. Pero también, como sus colegas de la “generación” de los escritores chilenos de 1950, Donoso sintió que esa sociedad estaba herida de muerte, por lo que tarde o temprano iba a dejar de existir.

¿Se equivocó?

José Donoso publicó *El obsceno pájaro de la noche* en 1970, el mismo año en que Salvador Allende fue elegido presidente de la República de Chile. Tres años más tarde, la oligarquía de este país, los militares y el gobierno de Estados Unidos dieron un golpe de Estado que llenó a nuestra tierra de muertos, torturados y perseguidos y cuyo principal objetivo fue acabar no sólo con el “mundo monstruoso” que Allende había llevado consigo a La Moneda, sino restaurar un orden social que era muy anterior a ese de Allende, que en realidad era remontable a la fundación de la República, cuando el todo ciudadano se reducía a unas cuantas familias “normales”, que habitaban todas

de 1922) se inicia un nuevo estilo de novela (...) el *Ulysses* se va constituyendo en el modelo central de la nueva narrativa latinoamericana” (Rodríguez, Notas párr. 3).

¹³ “Como nací dentro de la burguesía del país, una burguesía acomodada, aunque nunca mi familia fue demasiado rica (mi padre era médico), nunca hubo demasiados problemas. Entonces, naturalmente el problema mayor es el yo. La clase aparece como parte del yo, como una extensión del yo. Entonces mis novelas son de yo y de clase, digamos, nunca de cosmogonía” (Rodríguez Monegal, “José Donoso: la novela como Happening” 536).

¹⁴ “Uno de los grandes terrores míos, y que es tal vez el inverso del mundo aristocrático aquel de que te hablé, es el terror de la destitución, de la abyección, de la no existencia, de la reducción a la nada, del ser que se elimina, de la explotación del ser humano por el ser humano, en todos los planos, de la destrucción. El tema no me interesa en el sentido social; me interesa el ser humano explotado, destructor y destruido” (Ibíd., 521).

ellas en un “país normal”, y cuando de las monstruosidades grotescas, de sus causas y de sus consecuencias, apenas (a duras penas) se tenía noticia¹⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Madrid: Alianza, 2003.
- Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Santiago: Imprenta del Diario *La Voz de Chile*, 1862.
- Bocaz, María Laura. “José Donoso, el Boom y *El obsceno pájaro de la noche*”. Tesis doctoral. Iowa: Universidad de Iowa, 2010.
- Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia”. *Discusión. Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2007. Cerda, Carlos. *José Donoso: originales y metáforas*. Santiago: Planeta, 1988.
- . “El arte narrativo y la magia”. *Sur: revista trimestral*, II (1932).
- Cerda, Carlos. *José Donoso: Originales y metáforas*. Santiago: Planeta, 1988.
- De Gobineau, Arthur. *The Inequality of Human Races*, tr. Adrian Collins, M.A. London. William Heinemann, MCMXC: 25.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . *Coronación*. Santiago: Nacimiento, 1957.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Seix Barral y Planeta Chile, 1987.
- . *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix barral, 1981.
- . *El lugar sin límites*. Santiago: Zig-Zag, 1966.
- . *Este domingo*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- . *Historia personal del boom*. Santiago: Anagrama, 1972.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- Flaubert, Gustave. *La educación sentimental*. París: Michel, Lévy Frères, Éditeurs, 1869.
- Freud, Sigmund. “II. Infantile Sexuality”. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Trad. James Strachey. New York: Basic Books, 1962.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

¹⁵ Un ejemplo es el “grotesco indígena” durante la llamada Pacificación de la Araucanía. Basta leer los textos donde nuestros empatriotecidos civilizadores pintan la imagen del mapuche para verlo en su desinhibida expresión.

- Goic, Cedomil. "Coronación". *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1968.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La factura de una novela: *El obsceno pájaro de la noche*". *Anales de Literatura Chilena*, 13 (2010).
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso, impostura e impostación*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1983.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.
- Laplanche, J. y J.-B. Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Trad. Donald Nicholson-Smith. New York: W. W. Norton and Company, 1973.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Quiasmo". *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1977.
- Magnarelli, Sharon. *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- Michelet, Jules. *La bruja. Una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*. Trad. Rosina Lajo y María Victoria Frígola. Madrid: Akal, 2004.
- Montecino, Sonia. *Ritos de vida y muerte. Brujas y hechiceras*. Santiago: SERNAM. Servicio Nacional de la mujer, 1994.
- Nigro, Kirsten. "José Donoso and the Grotesque". Tesis doctoral. Illinois: Universidad de Illinois, 1974.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova, 1976.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tamar, 2004.
- Robbe-Grillet. *La jalousie*. Francia: Les éditions de minuit, 1957.
- Rodríguez Monegal, Emir. "José Donoso: la novela como "Happening". *Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre El obsceno pájaro de la noche*. Revista Iberoamericana, 526. 1971: 76-77.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Notas sobre (hacia) el boom: IV". *Plural* 8, 1972.
- Solotarevsky, Myrna. *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Edic. Universitarias de Valparaíso, 1983.
- Stendhal. *Le Rouge et le Noir: chronique du XIX.^e siècle*. Paris: Levasseur, 1830.
- Valdés, Adriana. "El 'Imbunche. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*.". *José Donoso. La autodestrucción de un mundo*. Ed. Antonio Cornejo Polar. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977: 127-160.