

1986

El adiós a la semejanza

Lelia Madrid

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Madrid, Lelia (Otoño-Primavera 1986) "El adiós a la semejanza," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 24, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL ADIOS A LA SEMEJANZA

Lelia Madrid

University of Western Ontario

Los nombres de la *diferencia*

El discurso novelístico de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso actualiza la posibilidad de un lenguaje que ha perdido su capacidad de establecer distanciamiento y, a la vez, de funcionar como puente respecto a lo referido. Estas ausencias remitirán, como es de suponer, a la imposibilidad de configurar un orden — o una perspectiva — desde el cual se pueda producir unitariamente el discurso narrativo y a la impugnación de la noción tradicional de autor.¹

En este ejercicio de la escritura no existen referencias a un plausible estado ordenado. No hay centro alrededor del cual se logre organizar un cosmos y/o un conocimiento del mundo. Los parámetros unitarios (o su similitud) desaparecen, porque toda inocencia es un paraíso perdido. Esta carencia de ingenuidad mina la posibilidad que ofrece la *semejanza*, destruye la confianza de poder conformarse a una *medida* para efectuar una fundación (una construcción) por la palabra. El consuelo que brinda la analogía, esto es, la capacidad del lenguaje y del pensamiento de subordinar los aspectos de la realidad a un sistema, se ha desvanecido. El origen es otra utopía.

Donoso parece reiterar una y otra vez aquellos gestos que transgreden las semejanzas, que las pervierten; parece intentar decirnos aquí que el hombre (su ser, incluso su mente) es sólo y fundamentalmente *diferencia*.

Que es por la semejanza que el pensamiento llega a concebir la figura — inasible — de la *unidad*. Que es por esa falsa unidad así alcanzada — por esa fantasía — que se consigue aspirar a la *verdad* y que se logra postularla.² Que la semejanza es un apócrifo "reflejo" de lo que la unidad sería si existiera.³ El lector no debe engañarse: en esta concepción no hay una alusión implícita al pensamiento de Platón.⁴

La novela no se organiza alrededor de ilusorios (ficticios) centros, no dibuja un cuerpo finito — provisto de límites —, sino que se hace con lo que parece estar en el margen, con lo diferente, con lo que clausura la identidad; las viejas, la proliferación de las versiones sobre los "hechos", las brujas.

En el contexto total de la novela se sugieren dos extremos provisionales que tampoco guardan relación con ninguna taxonomía. Son los configurados por la apertura a la proliferación y a las sustituciones (la *no* positividad de las identidades) y, por otro lado, el gesto que cierra todas las posibles mutaciones y concluye la novela: el *imbunche*. En otras palabras, la multiplicación de las *diferencias* desemboca en *El obsceno pájaro de la noche* en la muerte de aquello que sería *idéntico*. Porque el imbunche que niega el contacto con todo lo que no sea él mismo, lo será en tanto se anulen totalmente sus posibilidades de vida.⁵ Para ser imbunche la persona debe morir. En *Mudito-imbunche*, la novela, sus narradores y las máscaras de esos narradores se reducen a cero en el final, se pulverizan en el fuego (pp. 474-76). La resolución de la novela es su acabamiento: el remedio al desplazamiento de la diferencia es la desaparición de todas ellas. *El obsceno pájaro de la noche* recorre el camino que va de la imposibilidad de la identidad a su muerte.

En el espacio de proliferaciones que la novela desarrolla, lo único que parece ser idéntico es el caparazón, el estuche: en suma, el recipiente que puede contener algo sucesivamente distinto.⁶ La "persona" como estructura receptiva de lo diferente es más o menos homóloga de la estructura de discurso indirecto que siempre encabeza versiones disímiles:

[S]e decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde, que en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible, arrastrando una larguísima cabellera color trigo, y la cara de esa cabeza era la linda cara de la hija del patrón... (p. 32).

Análogamente, se refiere que:

Dije que esa noche en la cocina, las viejas, no me acuerdo cuál de ellas, da lo mismo, estaban contando *más o menos* esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden.... La Mercedes Barroso contaba una versión en la que los peones ... habrían

carneado a una perra cualquiera ... y que así la verdadera perra amarilla habría quedado viva (p. 38).

Este tipo de estructura discursiva se reiterará una y otra vez a lo largo de la obra.

El *decla(n) que...*, *se decla que...* no señala una fuente definida de donde provenga el discurso. En primer lugar, se trata de la neutralidad de una tercera persona (esto es, una *no persona* en la terminología de Benveniste):⁷ el recurso así presentado no dibuja la figura de una identidad, sino la de un productor indiferenciado y plural. En segundo lugar, el mensaje (un rumor) nunca es unitario: el discurso indirecto funciona como introducción a una información que cambia constantemente. El discurso señala el lugar de una heterogeneidad difusa porque no se sabe realmente *lo* que se dice ni quiénes lo dicen.

En tercer lugar, estas versiones diversas traducen repetidamente las variantes de una leyenda (la de la niña bruja y la perra amarilla) que, a su vez, actualiza transformaciones (metamorfosis) malignas. De acuerdo con esto, el hechicero (la hechicera en este caso), es el que produce los cambios, el artífice del pasaje a lo *otro* (lo *diferente*). En la novela, se unen en este terreno la bruja (la vieja Peta Ponce), la niña (e Inés), la perra amarilla y las viejas del convento:

Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios (p. 194).

Unas páginas más adelante, el narrador declara de manera análoga que:

Inés tiene que haber oído los detalles de la tradición de su antepasada beata contados y discutidos en múltiples versiones por la Peta Ponce, mientras en las largas tardes de la niñez junto al brasero la vieja le enseñaba a coser y a bordar. Pero en cuanto interviene la Peta en cualquier cosa todo se hace ingravido 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... (p. 310).

La bruja puede alterar el orden de los acontecimientos, cambiar el tiempo, permutar las identidades. Se sugiere que es ella (la Peta Ponce) la que ha realizado el intercambio, la noche de la concepción de Boy, el futuro hijo de Inés y Jerónimo: *¿Cómo saber con certeza que fue la Peta Ponce la que dispuso los acontecimientos de esa noche, y cómo, y qué dispuso?*

Quizá no haya muerto la perra amarilla. Quizá ni un trozo de mi carne haya tocado la carne de Inés, pero... (p. 194).

La hechicera es la figura del caos; a través de ella se instaura el desorden y se impide la comunicación por medio de los signos del lenguaje. Si la novela (según su autor) es monstruosa,⁸ la bruja es una de las máscaras del narrador,⁹ aquélla que consume el asesinato de lo simbólico (véase más abajo) y determina la proliferación de las diferentes versiones en que ésta se da. La magia no se da en *El obsceno...* como retorno al poder animista analógico de la palabra sino como entropía, imposibilidad de orden. De ahí que no se pueda hablar de alegoría en el caso de esta narración: de ahí la angustia que produce la escritura¹⁰ y la lectura de *El obsceno pájaro de la noche*. La excepción de la atmósfera asfixiante y de pesadilla es la villa de la Rinconada, el lugar construido sólo para monstruos, el "orden" creado artificialmente. Lo ya dado parece haber perdido esa posibilidad.

La hechicería confluye además con los seres marginales de las viejas, los sirvientes — los descartados. Estos reciben una atención que no tiene que ver con la crítica social y/o económica. El énfasis está puesto en la decrepitud humana de aquéllos que no poseen un rol (una identidad) en la vida. Estos seres conspiran en secreto, tienen tiempo para murmurar (tergiversar); en ellos el orden social ha perdido su razón de ser porque están fuera de él. La vejez, como la servidumbre, implica una ausencia de identidad; la negación de su ser pasa por la exclusión de la que los hacen objeto los otros (los más privilegiados, los no viejos). Los viejos (y los sirvientes) no son personas (identidades) sino sus esqueletos; pueden ser intercambiados cuando faltan; son sustituibles.¹¹

El otro; el orden simbólico

El sustrato para la voz (voces) está dado a partir de los *otros*, esto es, de aquellos otros que un ser siempre es y que le impiden configurarse como una entidad homogénea. En la versión donosiana, la persona es algo constantemente heterogéneo (diferente) y es de esa multiplicidad de donde parten las palabras.¹² Los signos lingüísticos pierden entonces su especificidad en tanto identidades, porque si se pone en entredicho la persona, se realiza una operación de signo similar respecto del lenguaje que la refiere.

Es evidente que si bien el lenguaje en tanto distinto del referente, señala el lugar de la ausencia del objeto, este distanciamiento así determinado es el que provee las coordenadas por las que se configura todo orden. El hecho de que este último sea convencional o, en última instancia, ficticio, no es óbice respecto de su necesidad.

La escritura de gran parte de *El obsceno...*¹³ se hace, por así decirlo, a contrapelo del lenguaje y sus capacidades. Por ello es que impera el caos y la confusión:

[P]orque las viejas prefieren comer en la cocina, patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar aunque hasta hace poco usted decía sí, Mudio, con escobas y plumeros y trapos.... Cuidado, Madre, yo la ayudaré, demos la vuelta alrededor de estos escombros... (p. 20).

El lenguaje pierde su virtualidad de referir entidades separadas, de distinguir de manera homogénea lo que es del uno y lo que pertenece al otro. Cancela su capacidad de establecer distancias y delimitar el lugar de la separación:

[N]o, no Madre Benita, gracias, preferimos estas casuchas endeblas construidas al resguardo de los corredores porque queremos estar lo más cerca posible unas de otras..., qué importa este frío ... con tal de estar juntas a pesar de la envidia y de la codicia..., juntas para ir a la capilla al atardecer en bandadas porque da miedo ir sola, agarradas unas de los harapos de las otras, por los claustros..., por las galerías sin luz donde quizás una polilla me roza la cara y me hace chillar porque me da miedo que me toquen en la oscuridad cuando no sé quién me toca... (p. 20-21).

Si todo orden, si el sujeto (en su constitución), pasan por el lenguaje, esta escritura no trata de referir "analógicamente" — a través de los signos — lo individual. El lenguaje no se desplaza en el espacio normal (habitual), el terreno que confirma y registra *diferencias* que son, del otro lado, *identidades*. El registro lingüístico es sucesivamente múltiple y confuso. El empleo del *dicen que...*, *decían que...*, etc, tiene directamente que ver con este tratamiento del lenguaje por parte de Donoso.

La pérdida de distanciamiento implica la posibilidad de las relaciones de tipo inmediato: la persona está así abierta a los otros y, si puede ser cualquiera de ellos, no es tampoco nadie. Carece de identidad. Porque en este tipo de interacción entre unos seres y otros, lo que se actualiza no es meramente una relación de tipo especular. El registro por el cual una entidad (una supuesta identidad) se reconoce en otra al establecerse entre ambas una semejanza (aquello del *otro* que el *mismo* posee en sí) y por último, una indistinción entre las identidades, no es aquí la clave total. Porque el ser no es solamente su *doble* (su otro imaginario), sino muchos *otros*: la *diferencia* no se detiene, prosigue sin detenerse y sin remitir a un sentido específico y/o tranquilizador.

Si bien el ingreso del sujeto en el orden simbólico conlleva la distorsión (en el sentido psicoanalítico) de la identidad¹⁴ — en tanto distancia al sujeto

de su "verdad" —, la pérdida de ese mismo orden no implica una reconexión con lo unitario de ese sujeto. La ausencia de la intermediación que el lenguaje implica, conduce al absurdo y al caos. La heterogeneidad no es *la* que provee el lenguaje, no es el orden en el que se inserta el sujeto *por* el lenguaje; es aquí una proliferación confusa en la que se circula sin transición.

El gesto de esta escritura así descripta no tiene por fin descubrir un significado (o significados) que estuviesen ocultos por debajo de las palabras.¹⁵ El discurso no señala un segmento (o segmentos) claro y estable de información:

dicen... dicen que el Mudito nació aquí en la Casa, claro pues Clementina, pobrecito el Mudito, si nunca ha salido a la calle en toda su vida porque le tiene miedo a las bocinas de los autos, cómo va a ser pues Mercedes — otra, no la Mercedes Barroso, a ella se la llevó el furgón de la Beneficiencia Pública... — cómo le va a tener miedo a las bocinas si es sordomudo... será, pero siempre ha estado aquí, dicen que... (p. 316).

Unas líneas más adelante, por el contrario, se dice que:

que yo era una guagua muy linda..., y una mendiga en una población callampa me encontró un día en su puerta, desnudo, a la intemperie de la misma noche a que la Iris me expulsa para que vaya a traérselo... (p. 317).

E incluso que:

dicen fíjese Melania que lo trajo para acá para la Casa la primera de todas las asiladas, una señora muy callada y muy buena dicen que era y se llamaba Peta Ponce, entonces dueña del Mudito ... y dicen que una tarde salló sola a andar por los pasillos de esta Casa que son tan largos y se ponen oscuros desde tan temprano y hay tantos patios y tantos sótanos y tantos corredores..., dicen que esta señora un buen día salió a andar por los pasillos y se perdió aquí en la Casa y nunca más la volvieron a encontrar... (p. 319).

El lector sabe que estos pasajes contradicen versiones anteriores acerca de Mudito (ex Humberto Peñaloza), acerca de la Peta Ponce (nana de Inés que siempre ha vivido con ella), etc. Todas estas sucesivas metamorfosis del discurso sólo terminan por actualizar un vacío. No hay ningún significado (o significados) que pueda unir los hilos del discurso o delinear un centro para el mismo. De ahí la difracción constante de lo que se conoce como punto de vista (el narrador que se muda en otro/s), la variación permanente de lo que se dice, la imposibilidad de establecer términos separados (unitarios) del diálogo dada la erosión que sufre la categoría de persona.

En efecto, al perderse la posibilidad de constitución de un *yo* o *tú* (de una identidad), no hay puntos de referencia, no hay términos de la interlocución. Si desde el punto de vista psicoanalítico, la "verdad" del sujeto es, en principio, inapresable al estar mediatizada por el orden simbólico, aquí ya no existe. No hay ni siquiera la virtualidad del lenguaje como ficción o como "metáfora" de la verdad.

En *El obsceno pájaro de la noche*, el fenómeno lingüístico no intenta remitir a la parodia de un posible orden ficticio (caso de la mayor parte de la narrativa de un Jorge L. Borges).¹⁶ No es tampoco el lugar de diferencias contra las que se lucha constantemente y a las que se puede reconciliar por momentos, como sucede en la escritura de Octavio Paz.¹⁷ La literatura no es solución de conflictos, posibilidad de acceder a un origen o centro a través de la experiencia poética (Octavio Paz) o por medio de un juego arriesgado (Julio Cortázar). El planteo de Donoso no pasa por estas instancias porque la escritura (la lectura) no es terreno de diálogo, no es el tránsito del *yo* al *tú* — o por el estilo. En *El obsceno...* no se proveen ni se sugieren los extremos de una posible dialéctica. Lo que existe, en su lugar, es el desplazamiento y el descentramiento constantes,¹⁸ una suerte de "privilegio" de los significantes a expensas de los significados.

La escritura de José Donoso es de un barroquismo exasperado en el que la pulverización de la perspectiva y la pérdida del centro (o centros) manifiestan un pensamiento de lo *diferencial* que está exacerbado. En esta concepción no se trata de producir una apertura o una multiplicidad del tipo de las que se expresan en la narrativa de Borges.¹⁹ La *no* totalidad de la proliferación resulta ser en extremo monstruosa; su único acabamiento está en la muerte, en el imbunche.

De hecho, este ser totalmente cerrado se busca continuamente a lo largo de la novela. El silencio final (la conclusión del texto) es el objetivo al que se anhela llegar. La muerte es el fin de la repetición compulsiva (de las diferencias, de las máscaras de los narradores, de las capas superpuestas de la narración); es el cierre del desplazamiento. Deseo de ceguera y de mudez como la única posibilidad de escape: Mudio es la figura premonitrice de su destino porque existe la necesidad de enmudecer para comenzar a detener el discurso.²⁰ Suicidio de la novela en todos sus "dobles" (el término no es, de hecho, el más apropiado). Para terminarse, la narración debe confundirlo *todo* en lo *uno*: las viejas serán la vieja (la hechicera), la Peta Ponce-Inés; Mudio, el imbunche:

Sí, Inés, te observo con minuciosidad todos los días... Ahora estoy seguro que fuiste a Suiza para convertirme en la Peta Ponce que siempre quiso encarnarse en ti y tú en ella y pronto..., la Peta y tú lograrán lo que vienen tratando de hacer desde el fondo de los siglos. La vida sin ser parte tuya no le interesa a la Peta Ponce.... Pero tú eres ingenua, Inés, no sabes que la vejez

es la forma más peligrosa de la anarquía, que no respeta leyes ni tratos prestigiados por los siglos, las viejas son poderosas, sobre todo si han arrastrado tantos años de miseria como lo ha hecho la Peta. Ya es muy tarde para que puedas defenderte pero mejor será que lo sepas antes que desaparezcas, porque desaparecerás, que la Peta, que no respeta ningún convenio, se está apoderando de todo lo tuyo que quedaba y eres cada día menos Inés y cada día más y más la Peta que te está anulando.... Me acosarás aquí en la Casa. Cuando te des cuenta de quién eres ... no me vas a dar tregua.

Así tiene que ser, así ha sido siempre, Inés, Inés-Peta, Peta-Inés, Peta, Peta Ponce..., ándate, déjame en paz.... ¿Para qué me quieres? ... yo no tengo nada, Peta, te lo juro..., soy una guagua, soy Impotente, déjame, no sirvo para nada.... Devuélveme la Casa, que las viejas me amarren, me hagan una humita, que me transformen en imbunche (pp. 374-77).

Los elementos de la leyenda inicial (pp. 30-38 de la edición citada) se unen progresivamente: la niña bruja y la niña beata (y la beata Azcoitia [pp. 310, 375, 378, etc.]); Inés y la perra amarilla (pp. 338, 365, 378) en el juego del Canódromo donde se permutan las identidades de las mujeres (pp. 338-39, 365-69, etc.). La novela se esfuerza por concluir.

Intersticios y límites

Lo que en *El obsceno pájaro de la noche* está en entredicho, lo que resulta ser monstruoso, son las "piedras fundamentales" sobre las que se edifica la sociedad, la cultura: la familia y el lenguaje. Si en la familia confluyen el orden del lenguaje y de la sociedad y si, a su vez, lo simbólico pasa por el lenguaje y la prohibición del incesto — o de una relación equivalente²¹ —, toda experiencia de *fundación* está cuestionada, porque se asienta sobre la culpa (o el pecado) y la constitución de una identidad precaria y distorsionada.²² En el "origen" hay una falta (algo "maligno"): en el caso de *El obsceno...*, se trata de una leyenda de muerte y hechicería que recurre en la familia de Inés. El origen no retrotrae a la magia de un comienzo paradisiaco sino a una culpa fundamental. El tránsito vital es así un camino erizado por las sustituciones — peligrosas — del deseo que sólo dibujaría un rostro homogéneo (idéntico) en su acabamiento por medio de la muerte.

No hay en *El obsceno...* una noción de intersticio como aquello por — o a través de — lo cual se puede acceder a otro nivel de realidad.²³ El lenguaje de la novela, tal como está construido, sólo es máscara, cascarón, que no deja de cubrirse (superponerse) como sucede con los paquetes que envuelven y vuelven a envolver las viejas:

Usted arranca el colí que protege el colchón del orín corrosivo del somier: una jaula de alambres, adentro se agazapan animales, gordos, chatos, largos, blandos, cuadrados, sin forma, docenas, cientos de paquetes... Más y más paquetes debajo de la cama..., también debajo del peñador, entre el peñador y el tabique y detrás de la cortina del rincón, todo agazapado justo debajo, justo detrás de la línea hasta donde alcanza la mirada (p. 24).

Análogamente, unas líneas más abajo:

Todo lo que usted encuentra está amarrado, empaquetado, envuelto en algo, dentro de otra cosa, ropa harapienta envuelta en sí misma, objetos trizados que se rompen al desenvolverlos..., 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 porque usted respeta a los seres humanos.... Envoltorio tras envoltorio. ¿No ve, Madre Benita, que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia? (pp. 25-26).

A su vez, Inés expresa cuando está en la Casa:

Pero espere, Madre, espere mientras me saco la crema de la cara... pásame el espejito que hay dentro de la bolsa colorada que hay dentro de mi cartera negra, que está adentro de la bolsa de plástico, en un compartimento con cierre que hay dentro de la maleta que está debajo de la cama (p. 331).

Suerte de horror al vacío: se hace necesario tapar (cubrir y recubrir) pero esta actividad no logra clausurarse porque la cáscara no lleva a la separación de lo uno respecto de lo otro. La máscara sobrevive sin sentido, sin objeto por debajo.

Pareciera que siempre hay orificios por los que lo *otro* penetra — desde el margen — y asedia la identidad: especie de agujeros de inmediatez de una superficie que se abre para permitir la entrada de aquello que no le pertenece. Proliferación del margen; compulsión a cerrar, tapiar, clausurar los espacios:

[P]orque hay que tapiar habitaciones y galerías para no perderse, yo me ocupo de eso, las ventanas que he ido sellando para que no las destruyan.... Nadie nota el cambio. Sólo tú, que sabes que tapiando y clausurando se agranda, no se restringe, el ámbito de la Casa porque nadie, nunca, ni demolidores ni rematadores van a poder entrar a los sitios clausurados (pp. 325-26).

La necesidad de cubrir los intersticios y, en última instancia, llegar al estado imbunche, es el intento de poner *límites* a la proliferación, a la *diferencia*. Los diferentes estratos de la novela son capas sucesivas de lenguaje que quieren detener la multiplicación — cubriéndola — y no hacen sino exasperarla.

Si el límite es imposible, la meta será entonces el deseo de lo *uno* y de lo *idéntico*: la muerte. En ella, no habrá necesidad de intermediación: sólo la figura sostenida y perpetua de lo *mismo*. El deseo — el Eros — siempre conduce al estado de Nirvana.²⁴ Pero *El obsceno pájaro de la noche* es otro "lugar sin límites" que se resiste a concluir y a ser olvidado.

El estado ideal — que no puede realizarse en la novela — sería el de la recuperación de un orden ficticio, aquél que rescatara el terreno para el vano (provisorio) emplazamiento de una "fábula": el registro del lenguaje inverosímil de unos niños — y unos adultos — en *Casa de campo*.²⁵

La síntesis efectuada al leer esta novela — aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor — no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada como *apariencia*, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad (pp. 53-54).

Cerca ya del final de la novela, el narrador expresa de manera semejante que:

[S]í a estas alturas de mi novela yo cediera a la tentación de verosimilitud — que por momentos es grande — tendría que alterar el registro entero de mi libro. Cosa que no estoy dispuesto a hacer ya que justamente considero que el registro en que está escrito, el tono específico de la narración, es aquello que, más que mis personajes como seres psicologizables, sirve de vehículo para mis intenciones. No intento apelar a mis lectores para que "crean" en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas — como personajes, insisto, no como personas — que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra (p. 404).

En efecto, esto que leemos es una "fábula" que no trata de confundirse con la realidad.²⁶ Pese a los "horrores" que registra *Casa de campo*, el nivel de su discurso no tiene nada de monstruoso. El desorden puede cundir: los niños pueden morir casi de hambre, tener relaciones incestuosas entre ellos, ser martirizados por el Mayordomo, incluso morir (Mauro, Arabela), pero eso puede ignorarse como si no hubiese sucedido. El lenguaje de los Ventura, al correr *un tupido velo* sobre los acontecimientos de la

narración, dibuja la figura de un orden aparente. Así, cuando Casilda relata sus desventuras a lo largo de un año de ausencia de los mayores (ha tenido un hijo con Fabio, pp. 252-60), los mayores opinan que:

— Lo que sucede — explicó Berenice a los demás —, y yo lo sé porque soy moderna y mis hijos me lo cuentan todo como a una amiga, es que en la Marquesa Salió A Las Cinco suelen computar cada hora como si fuera un año, para que de este modo el entretenido tiempo ficticio pase más rápido que el tedioso tiempo real (p. 254).

La confianza en la ficción (la de los mayores) vuelve las cosas a su lugar; si no se reconoce lo ocurrido como tal, ello no tuvo lugar, no sucedió. El mismo narrador se resiste a dar la versión que Arabela hubiera dado sobre sus sufrimientos después de ser secuestrada (p. 345):

La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean sólo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños (p. 346).

Cuando los límites (ficticios) se fijan, no hay problema; la homogeneidad (la ausencia de proliferación) se logra con — y a través de — el lenguaje sin mayores sobresaltos. Se puede incluso llegar a decir algo y lo contrario, postular una versión y contradecirla: fundar la narración una y otra vez sobre la mentira (= la ficción) del narrador, de los personajes. Habiéndose sometido aquél al *freno de no confundir lo literario con lo real* (p. 492), *Casa de campo* no corre el riesgo de querer ser otra cosa que lo que es: *un solo* texto. El narrador refiere por ello, casi al final:

[D]udo de la validez de todo esto y de su belleza, lo que me hace intentar aferrarme a estos trozos de mi imaginación y prolongarles la vida para hacerlos eternos y frondosos. Pero no puede ser. Tienen que terminar aquí, porque debo recordar que si los artificios poseen vida, poseen también muerte para que no lleguen a devorar como monstruos al autor; y, sean lo que sean en apariencia, son, sobre todo, hijos de la razón y tributarios de la medida (p. 492-93).

Es evidente aquí la distancia que media entre la primera novela que se está analizando y *Casa de campo* y que pasa fundamentalmente por la sujeción a una *medida*. Pero este tipo de restricción, de confinamiento, no puede llevarse a cabo en el contexto de *El obsceno pájaro de la noche*.

Existe, sin embargo, otra posibilidad de establecer límites: los que provee la mirada envidiosa del otro que observa a la pareja de Inés y Jerónimo haciendo el amor:

Ustedes sólo pueden contemplar ese estremecimiento, no experimentarlo, ustedes son sólo ojos ansiosos que les demos nuestra dicha ahora, aquí mismo, ustedes los testigos mandan, si no cedo inmediatamente a la exigencia de demostrarles nuestra capacidad de gozo, ustedes desaparecerán haciendo que todo se desvanezca si no hay ojos mirándonos, dejándome convertido en una de esas piltrafas con que hago alimentar a mis perros negros que no reconocerán la sangre de su amo, me devorarán si no les demuestro aquí, ahora, que nuestra dicha es total (p. 166).

Este segmento, como otros,²⁷ es harto revelador. La identidad de Jerónimo está dada por el reconocimiento que proporciona la mirada del otro: mirada de la falta, del deseo; espejo que debe dar poder al que posee el objeto.

Mirada necesaria porque si no se da (si no hay un tercero incluido y desposeído), no parece crearse el espacio requerido para la representación. Cuestión sádica y narcisista por ausencia de identidad: necesidad de verse a través de un otro, de inventar una imagen en los ojos del que contempla, de tener el espejo que duplique y que provea la imagen del *uno*. El deseo de Jerónimo de ser visto por otro hombre dibuja una ambivalencia que tiene que ver con el homosexualismo (p. 198) y el autoerotismo.

En esta dialéctica de amo (Jerónimo) y esclavo (Humberto Peñaloza), la persona debe ser definible por lo que detenta: un objeto de deseo del otro que lo contempla. La identidad pasa por la inclusión de la mirada del otro y por su exclusión como agente en la experiencia. El que "posee" a la mujer no ve sino que fundamentalmente *es visto*; la identidad (provisoria) es dependiente de la presencia del otro. Los límites parecen quedar establecidos precariamente a la luz de la mirada que los "inventa".

En la oscuridad total, en cambio, las identidades pueden intercambiarse porque la posibilidad de la contemplación queda abolida:

Sí, sí, soy Jerónimo de Azcoitía, tengo mi herida sangrando para demostrártelo: la tomé en mis brazos... Inés lloraba repitiendo el nombre de Jerónimo para anular lo que pudiera quedar de Humberto, y mientras más lo repetía más iba creciendo Jerónimo, sí, sí, has anulado a Humberto que se deja anular con tal de tocarte..., dejando a Humberto afuera, mudo desde ese momento porque no quiso oír mi voz reclamándole que me reconociera.... Yo, esta corteza que es Humberto Peñaloza, no le servía para nada. Por eso la he venido a guardar en esta Casa llena de mugres, vejestorios, cachivaches, cosas abyectas, inmundas (pp. 188-89).

La mirada parece, en efecto, proporcionar mayor claridad al registro narrativo. Aparte de los otros segmentos a los que me he referido,²⁸ éste

no actualiza variación constante en el punto de vista que emite el mensaje. Evidentemente, si se da la mirada que escinde y crea el espacio de la representación (lo inventado por la *distancia* así configurada), la narrativa no prolifera como en los otros casos. No en vano, es en la oscuridad que se realiza la permutación que dará lugar al hijo monstruo de Jerónimo de Azcoitfa. Sin embargo, es esta claridad que permite ver al otro (Jerónimo e Inés, Jerónimo y las prostitutas), la que se aborrece. Porque son los ojos los que proveyendo de identidad a lo que es ajeno, la clausuran para el que está obligado a ver. La mirada que certifica (inventa) la identidad del otro, la quita para el uno: es necesario enceguecer:

[A]púrense, viejas, cósanme entero, no sólo la boca ardiente, también y sobre todo mis ojos para sepultar su potencia en la profundidad de mis párpados, para que no vean, para que él no los vea nunca más, que mis ojos consuman su propio poder en las tinieblas, en la nada, sí, cósanmelos, viejas, así dejaré a don Jerónimo impotente para siempre (p. 76).

La novela, de hecho, concluye con la ceguera total del imbunche (el Mudito) y es con los restos de éste que se atiza el fuego — la luz — del final:

La vieja se pone de pie, agarra el saco, y abriéndolo lo sacude sobre el fuego, lo vacía en las llamas: astillas, cartones, medias, trapos, diarios, papeles, mugre, qué importa lo que sea con tal que la llama se avive un poco para no sentir frío, qué importa el olor a chamusquina, a trapos quemándose dificultosamente, a papeles. El viento dispersa el humo y los olores y la vieja se acurruca sobre las piedras para dormir.... En unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente. Sólo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras y un tarro negruzco con asa de alambres. El viento lo vuelca, rueda por las piedras y cae al río (pp. 475-76).

El obsceno pájaro de la noche es el ejemplo monstruoso de una novela que trata de establecer límites respecto de la construcción de su aparato ficticio. Y sólo lo logra con su acabamiento y su silencio final. En ella, la identidad es el paraíso perdido desde y para siempre. Sólo por artificios sádicos, sólo por la aceptación llana y total de la mentira puede configurarse el distanciamiento necesario para construir el orden de la fábula. Pero éste último no es el caso de *El obsceno pájaro de la noche*. En absoluto. Por ello, si bien al final Mudito ha sido despojado de todo, si bien no puede ver más, ahora:

Ya no hay nadie. He recuperado entera mi claridad. Se ordena mi pensamiento otra vez y cae hasta el fondo de mi transparencia donde su luz desentraña los últimos miedos y ambigüedades enfundadas: soy este paquete.... [E]stoy a

salvo aquí dentro de esto de donde jamás he salido, dueño de esta oquedad que me aloja perfectamente porque ella es mi dueña (pp. 471-72).

NOTAS

1 Se sigue la paginación de *El obsceno pájaro de la noche* (Barcelona: Argos Vergara, 1979).

2 Véase Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum* (Barcelona: Anagrama, 1981), p. 30: *Pervirtamos el buen sentido, y desarrollemos el pensamiento fuera del cuadro ordenado de las semejanzas. Entonces, el pensamiento aparece como una verticalidad de intensidades, pues la intensidad, mucho antes de ser graduada por la representación, es en sí misma una pura diferencia: diferencia que se desplaza y se repite, diferencia que se contracta o se ensancha, punto singular que encierra o suelta, en su acontecimiento agudo, indefinidas repeticiones. Es preciso pensar el pensamiento como irregularidad intensiva. Disolución del yo.* Asimismo, véanse las pp. 27-29 y 31-47; también Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia* (Barcelona: Anagrama, 1981), elabora una reflexión sumamente lúcida acerca de estos conceptos, en especial sobre la relación entre la repetición y las máscaras (pp. 80-88).

3 Véase Michel Foucault, *Ibid.*; también he apuntado algunas reflexiones al respecto en mi trabajo "El estilo del deseo: *El mono gramático*, en *El estilo del deseo* (Madrid: Pliegos, en prensa).

4 Véase Foucault, *Ibid.*; Especialmente pp. 8-27; también Cario Sini, *Semiótica y filosofía* (Buenos Aires: Hachette, 1985), se refiere a estos problemas en su capítulo sobre Foucault (pp. 123-65) y sobre Nietzsche (pp. 83-121). Este último contiene citas muy iluminadoras del pensador alemán y un análisis agudo de su pensamiento, sobre todo en lo que se refiere a la crítica de Nietzsche del concepto de "verdad". En conexión con este aspecto, véase el ensayo de Foucault, "History of Systems of Thought" en *Language, Counter-Memory, Practice*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, New York: Cornell U. P., 1977), especialmente, pp. 201-203.

5 Véase Alicia Borinsky, "Repeticiones y máscaras: *El obsceno pájaro de la noche*," *MLN*, 2 (March 1973), 281-94, especialmente p. 289: *[E]l imbunche: todos los orificios cerrados, la negación del cambio. El cambio es posible por una relación completa con el exterior, con aquello que no es el objeto mismo, con la otredad. Cerrar los orificios, promover la ceguera es un intento de guardar la individualidad, atesorar algo en sí para sí.*

6 Los paquetes que confeccionan las viejas (que envuelven y vuelven a envolver) (pp. 24-26, etc.) revelan una condición semejante a la descripta antes.

7 Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general* (México: Siglo XXI, 1974), pp. 164-66.

8 Véase la entrevista de Emir Rodríguez Monegal y José Donoso: Emir R. Monegal, "José Donoso: La novela como Happening", *Revista Iberoamericana*, 76-77 (jul.-dic. 1971), especialmente p. 519.

9 Véase el análisis que del narrador (y del autor) hace Nelly Martínez en su incisivo estudio sobre *El obsceno...*, "El obsceno pájaro de la noche: la productividad del texto", en *Revista Iberoamericana*, 46 (1980), pp. 51-65, en especial, pp. 55, 57, 60-63: *Mudito — asilado en la Casa y transformado él mismo en vieja y bruja fabuladora — es quien recoge las nocturnas voces y las traduce en escritura: vertiginoso juego de signos transformantes y transformables que, liberando espacio, dan cuenta de la descentralización del personaje. Mudito — la "realidad otra" de Humberto Peñaloza y punto de arranque de una irresistible alteridad — encarna al escritor ideal, al hechicero que cerrando los ojos al mundo cotidiano los abre al escondido mundo "otro", al espejo deformante de la irracionalidad* (p. 60).

10 Véase la entrevista citada en la nota 8, p. 518.

11 Véase *El obsceno...*, pp. 256-257, 348, 375 y 464. Véase Alicia Borinsky, *ibid.*, pp. 285 y 287-88.

12 En la entrevista citada en la nota 8 Donoso declaraba su incredulidad acerca de la unidad psicológica de sí mismo como persona (y de los otros hombres): *No creo (...), creo que no creo que exista una unidad psicológica en el ser humano. He tomado demasiadas veces píldoras; he fumado marihuana; he tomado demasiadas cosas; me han pasado demasiados accidentes psicológicos para creer que yo soy una persona. Soy treinta personas o no soy nadie* (p. 521).

13 Es evidente que la complejidad de la novela no se reduce únicamente a las características lingüísticas que aquí se están analizando. En efecto, distintos segmentos de *El obsceno...* pueden adscribirse — con variantes — al registro de la novela tradicional: pp. 30-37, 42-51, 85-91, 139-43, 145-93 (las páginas 194-98 son más complejas); pp. 199-235, 243-49, 351-60, 413-44. Incluso en las pp. 78, 131y 246 se hace una parodia del estilo rebuscado con el que supuestamente se ha reseñado el libro de Humberto Peñaloza (la virtual biografía de Jerónimo de Azcoitia escrita por Humberto antes de convertirse en Mudito). Las páginas antes señaladas se refieren a probables fragmentos de esa biografía, al nacimiento de Boy, a la vida construida por Jerónimo en la Rinconada y a sus integrantes; al encuentro entre Humberto Peñaloza y Jerónimo de Azcoitia y la posterior relación de ambos antes de que Humberto desaparezca. Por otro lado, refieren con mayor claridad la leyenda de base (la de la niña bruja), en las pp. 30-37.

Respecto de esta variedad de formas narrativas, véase el análisis que realiza Nelly Martínez en "Lo neobarroco en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso", *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978), pp. 635-42.

14 Véase Anika Rifflet-Lemaire, *Lacan* (Buenos Aires: Sudamericana, 1986), pp. 97-131: *La referencia a uno mismo sólo se efectúa a través del lenguaje; no es nunca inmediata, directa. Por tanto, es capaz de sufrir o experimentar todas las alienaciones o mentiras, expresas o no expresas* (p. 107). Más adelante: [*Lo que*] Jacques Lacan denomina la "Spaltung" (escisión) del sujeto o división del sujeto

[ocurre] por el hecho de que habla o se expresa, por el hecho de su inserción en el orden simbólico. En efecto, el sujeto, al "mediatizarse" por su discurso, destruye la relación inmediata de él mismo consigo mismo, se construye (tal será la "referente" según J. Lacan) en el lenguaje tal como quiere verse o hacerse ver y en él se aliena lógicamente (p. 112).

15 Véase Alicia Borinsky, *Ibid.*, pp. 285-87 y 294: *Leemos un juego de superficies que nos engaña porque no son, como estamos inclinados a desear, signo de interioridad. No hay nada detrás, sólo subsiste la ilusión de la máscara en una línea horizontal* (p. 294). Nelly Martínez, *Ibid.*, elabora una reflexión sobre la postergación de un significado siempre *otro* y el descentramiento que se actualiza en la escritura de *El obsceno...*, apoyándose en el pensamiento de Jacques Derrida y de Mikhail Bakht n.

16 Es interesante también reflexionar en la novela *Casa de campo* como ejemplo de una resolución diferente del problema planteado por *El obsceno...* El freno de no confundir los registros real y literario en el primer caso citado, es determinante en la elaboración de la ficción.

17 El planteo de Paz está expuesto fundamentalmente en *El arco y la lira*, aunque recurre a lo largo de toda su obra. Véase al respecto el trabajo antes mencionado: "El estilo del deseo: *El mono gramático*" en *El estilo...*

18 Véase Nelly Martínez, *Ibid.*

19 En efecto, el *pensamiento diferencial* asume aspectos bastante diversos en los casos de Donoso y Borges.

20 Véase la entrevista de E. Rodríguez Monegal y José Donoso citada en la nota 8: *[H]e querido deshacer, demoler..., algo que me puede haber entorpecido la vida y me ha monstrificado a mí* (p. 519).

21 Es el caso de las relaciones *ilícitas* (culpables) entre personajes que pertenecen a estratos sociales muy distantes, en las novelas *Coronación* (menos claro) y, sobre todo, en *Este domingo*. Al respecto, véase el capítulo sobre José Donoso en Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América, II* (Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974), pp. 226-46.

22 Véase Anka Rifflet-Lemaire, *Ibid.*, pp. 133-53; asimismo las reflexiones de E. R. Monegal sobre el particular en el cap. citado de *Narradores...*, pp. 243-44.

23 En el caso de Donoso, la conciencia del intersticio y del margen es muy diferente de la de otros autores como Cortázar, por ejemplo. En la novela (y los cuentos) de este último, se pretende acceder al *centro* (zona privilegiada, kibbutz del deseo, etc.) a través de los presuntos *agujeros* o intersticios de la realidad cotidiana, o por las fisuras abiertas por el humor, la parodia, o por un estado privilegiado como el de la música, etc.. Las vías son diversas, el margen puede ser el escape, la solución. Sólo hay que arriesgarse a buscarlo.

24 Véase Herbert Marcuse, *Eros y civilización* (Barcelona: Seix Barral, 1972), pp. 155-62.

25 Se sigue la paginación de *Casa de campo* (Barcelona: Seix Barral, 1980).

26 Así lo declara el narrador en la p. 391.

27 En las pp. 167-68 y 197-98. Estos segmentos guardan diferencias respecto de aquéllos que refieren las relaciones de Iris y el Gigante. En ellas, hay interrupción producida por la mirada de la perra amarilla. Al respecto, véase Alicia Borinsky, *Repeticiones...*, pp. 289-90.

28 Véase la nota 13; los segmentos que describen las relaciones sexuales de Jerónimo e Inés (o Jerónimo y las prostitutas) son más claros. No obstante, hay diferencia entre ellos y aquéllos que se encuadrarían dentro del registro más tradicional. Los límites que da la mirada de Humberto son útiles al narcisismo de Jerónimo, pero son oscilantes como el deseo del primero.