UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

LILIANA PATRICIA MARLÉS VALENCIA

FORMAS DEL VÉRTIGO:
UNA ESTÉTICA DONOSIANA

VERSÃO ORIGINAL

São Paulo

2017

LILIANA PATRICIA MARLÉS VALENCIA

**FORMAS DEL VÉRTIGO:
UNA ESTÉTICA DONOSIANA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanholas e Hispano-Americanas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

São Paulo

2017

MARLES VALENCIA, L. P. **Formas del vértigo**: Una estética donosiana. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*A Consuelo Valencia, mi madre. Amor y Fuerza que no sé decir con
palabras*

*A Arturo Marlés, mi padre. Ímpetu que sigue maravillándome
Y a Saira. Voz que me acogió*

AGRADECIMENTOS

Minga es una bella palabra para definir lo que fue esta investigación. Proviene del quechua y se refiere a una reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común. Hay montones de gestos, alegrías y lagrimas entre estas páginas. Y tuve la maravillosa fortuna de contar en cada uno de esos momentos con amigos –conocidos y que apenas habría de conocer- para acompañarme y compartir esos gestos, alegrías y lagrimas. Quiero agradecer a algunos especialmente:

A Laura Janina Hosiasson, orientadora de la tesis, por la compañía y la esperanza. A Ana Cecilia Olmos e Idalia Morejón por su solidaridad y apoyo. A Eliane Robert Moraes por la oportunidad y la confianza. Al Departamento de Letras Modernas (USP). Al personal de las Colecciones Especiales en las bibliotecas de las Universidades de Princeton y Iowa. A los profesores Maria Laura Bocaz, Sebastián Schoennenbeck y Javier Guerrero por la generosidad con que compartieron sus conocimientos.

A Chiara Quintão por la camaradería cariñosa. A Marcelo Rangel por el respeto con que ve al otro. A Larissa Costa da Mata, Luciano Gonçalves, Vitor Kawakami por ser solidaridad académica y humana.

A quienes fueron refugio en esta travesía y casa fraterna que el camino me regaló: Annadora Khan, Cris Lirica, Mauricio y Fernanda, Jorge, Elenita y Dylan. Llevo conmigo cada uno de los cuidados y mimos que me prodigaron.

A los amigos en la distancia, cotidianidad hecha de ideas, risas y palabras que siento siempre cerca: Juan y Carolina, Diana, Carlos Fernando, Bernardo, Felipe, Iván y Diego Andrés.

A las mujeres amigas, hermanas que me rodearon y me sostuvieron cuando la vida se quebró: Adriana, Ana, Miyerlan, Elba, Stella, Nini, Daniellys, Enelia y Martha.

Y a Darío, amor que acompaña cada una de estas páginas.

Este proyecto tuvo el auxilio de Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), al que agradezco la oportunidad de dedicación exclusiva a las actividades de investigación.

La crítica es la forma moderna de la autobiografía.
(PIGLIA, Ricardo, 2000)

RESUMEN

MARLES VALENCIA, L. P. **Formas del vértigo: Una estética donosiana**. 2017, 180 f. Tesis (Doctorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

“Formas del vértigo: una estética donosiana” aborda la escritura de José Donoso como propuesta que excede el pensamiento puramente racional. Esto impacta en una fuerte presencia del mito en su narrativa, desde sus comienzos como cuentista con *Veraneo y otros cuentos* (1955) hasta su última novela *El mocho* (1997), lo que no se restringe apenas a los motivos, sino que avanza hasta la experiencia mítica, en una búsqueda trágica y vertiginosa. El vértigo, como desequilibrio o destrucción, atraviesa los temas y las formas que componen la obra. Más que eso, es envite poético que se incorpora en la imagen que recoge su proyecto autorial, dentro y fuera de la página. El corpus de esta investigación está compuesto por discursos ficcionales y no ficcionales y se concentra en momentos en que lo lúdico, como simulacro y vértigo, irrumpe con especial fuerza en las formas del juego, la fiesta o el rito. A la luz de este paradigma, elementos de reconocida trayectoria en la producción donosiana son revisitados con el objetivo de configurar una poética de autor. Como parte de este engranaje, la parodia circula en diversos niveles para promover el pathos. Algunos de los gestos paródicos involucran mitos representativos, cargados de una fuerte connotación corporal. Conceptos como el juego, el artificio y la tragedia dibujan un recorrido en el cual resalta la cuestión vertiginosa. De esta ruta, se deriva finalmente una interpretación de lo que el autor menciona, al vuelo, como “parodia sangrante”.

Palabras clave: Vértigo. Estética. Parodia. Literatura chilena. Juego.

RESUMO

MARLES VALENCIA, L. P. **Formas da vertigem: Uma estética donosiana**. 2017, 180 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

“Formas da vertigem:” entende a escrita de José Donoso como proposta que vai além do pensamento puramente racional, o que desencadeia uma forte presença do mito na sua narrativa, desde os começos como contista em *Veraneo y otros cuentos* (1955) até o último romance, *El mocho* (1997). Aquela presença não se restringe apenas aos motivos, mas avança até a própria experiência mítica, em uma busca trágica e vertiginosa. A vertigem, como desequilíbrio ou destruição, atravessa os temas e as formas que compõem a obra. Mais do que isso, ela se institui como desafio poético e incorpora-se na imagem que recolhe o projeto autorial de Donoso, dentro e fora da página. O *corpus* dessa investigação compõe-se de discursos ficcionais e não ficcionais. Concentra-se nos momentos nos quais o lúdico, nos aspectos do simulacro e da vertigem, irrompe com força extraordinária nas formas do jogo: a festa e o rito. À luz desse paradigma, são revisitados elementos de reconhecida trajetória na produção donosiana com a finalidade de configurar uma poética do autor, ou seja, do conjunto de interesses e princípios que sustentam sua prática. Faz parte dessa engrenagem a paródia, usada em diversos níveis, para promover o páthos. Alguns desses gestos paródicos envolvem mitos representativos, carregados com forte conotação corporal. Conceitos como jogo, artifício, tragédia, e desenha um percurso no qual destaca a questão vertiginosa. Dessa rota, deriva uma interpretação daquilo a que o autor se refere, laconicamente, como “paródia sangrante”.

Palavras-chave: Vertigem. Estética. Paródia. Literatura chilena. Jogo

ABSTRACT

MARLES VALENCIA, L. P. **Forms of vertigo: an approach to an authorial aesthetics in Donoso**. 2017, 180 f. Tesis (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

“Forms of vertigo: an approach to an authorial poetics in Donoso” takes his writing as a proposal that exceeds purely rational thought. The impact of this is a strong presence of myth throughout his narrative, from his very beginnings with *Veraneo y otros cuentos* (1955) to his last novel *El mocho* (1997). This impact is not merely restricted to fictional motives, but it advances up to the mythical experience, in a tragic and vertiginous quest. Vertigo, as imbalance or destruction, cuts across the topics and forms that comprise all the pieces of the author’s work. More than that, it is a poetic gamble that is incorporated to his authorial project, on and off the page. The corpus of this investigation encompasses both fictional and non fictional discourses. It focuses on moments in which the ludic impulse, especially in the aspects of simulation and vertigo, bursts with special force through play, party or rite. In light of this paradigm, elements of recognized trajectory in Donoso’s production are revisited, with the aim of configuring the author’s poetics. As part of this gear, parody is used, at various levels, to promote pathos. Some of these parodical gestures involve representative myths laden with a strong bodily connotation. Concepts such as play, artifice and tragedy draw a path where the vertiginous question stands out. As a result, what the author mentioned *en passant* as a “bleeding parody” acquires new meanings.

Key words: Vertigo. Aesthetics. Parody. Chilean literature. Play.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Pedazos de diarios	– Archivo personal / Collage	20
Figura 2	Cementerio de Zapallar	– Archivo personal / Collage	73
Figura 3	Manuel/a	– Archivo personal / Collage	119

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN, 12

I. PEDAZOS PARA UNA ESTÉTICA, 21

Ueks – formas del juego: Este domingo, 25

Incursión animal: La desesperanza, 32

Hasta el vértigo: bailando El charleston, 37

Bacantes santiaguinas: Coronación, 49

Juego en la noche: El obscuro pájaro, 56

La cola y la lagartija, 70

II. LA FICCIÓN DEL CO(N)TEXTO, 74

Un autor muy literario, 74

Maneras de ser otro: simulacros, 85

Imagen vertiginosa, 97

III. EL LUGAR SIN LÍMITES, 120

Un lugar para el vértigo, 120

Travesía sacrificial, 140

Parodia sangrante, 161

EPÍLOGO, 170

BIBLIOGRAFÍA, 173

Introducción

“Suelen ser novelas un poco duras, sin oscilación, divertidas, agudas, inteligentísimas, a veces encantadoras, pero carentes de todo pathos”
José Donoso

Me aventuro a decir que la adversativa **pero** en esta afirmación de José Donoso, sobre las lecturas de su preferencia, resume algo fundamental de su propia estética. Entiendo aquí por estética no solo la idea contemporánea que corresponde al análisis filosófico de las creencias, conceptos y teorías implícitas en la creación, interpretación o crítica de arte. Quiero pensar también estética en su sentido original, como *aisthesis* (percepción), es decir, como referida al conocimiento sensorial, en contraste con el conocimiento conceptual. Y es que a pesar de su reconocimiento de virtudes como la inteligencia y la agudeza en el ejercicio escritural, a medio camino entre divertido y condescendiente, Donoso admite que esas virtudes no le bastan. Una parte de la experiencia humana que no se limita a las herramientas tradicionales del conocimiento científico le interesa particularmente. Y esto, no solo como contenido sino como forma.

Ya en otra ocasión, recogidas sus palabras en *Correr el tupido velo* (2009), menciona la necesidad de liberar el texto literario de obligaciones referenciales y sobre todo intelectuales. Si bien son recurrentes las lecturas críticas que abordan el tema del mundo burgués y el carácter político que habita en su obra, está claro que Donoso no abogaba por una literatura de contenido que tuviera por objetivo reflejar la realidad, explicarla o denunciarla. Su preocupación más puntual es arrojar los personajes al mundo para que tomen vuelo sus emociones y oscuridades, sin pretender explicarlos ni psicologizarlos. En el trayecto de la escritura donosiana que aquí se reconstruye, se perfila la manera como los mismos personajes irán despojándose incluso de esa necesidad de explicar sus propias obsesiones. De allí la lectura que planteo, de una poética donosiana que explora la faceta mítica a través de la contundente y reiterada presencia del componente lúdico delineado desde sus comienzos como cuentista, en *Veraneo y otros cuentos* (1955)¹ hasta su última novela *El mocho* (1997), pero cuyo vértice sitúo en *El lugar sin límites* (1966).

Así, propongo abordar la escritura de José Donoso en una dimensión estética a

¹ Todas las fechas mencionadas en la Introducción corresponden a la primera edición de los libros. En los capítulos, la fecha correspondiente a la edición consultada aparecerá solo con la primera mención del título.

partir del reconocimiento y de la elección de la literatura como lugar para el desborde de lo puramente racional. Más que eso, como un ejercicio del vértigo que se constituye en forma y que, a la vez, es parte de lo que el autor instauro como imagen en su proyecto autorial. Para encontrar el ritmo de este vértigo, se ha configurado un corpus que se asume a modo de construcción con base en la mirada de la investigadora, es decir, entendido ese corpus como el resultado de cierto recorte y disposición que realizo. En ese sentido, y a la manera de Florencia Garramuño (1997), diré que el objeto no son las novelas sino el “tejido intertextual” que deriva de ellas y que me permite entrar y salir sin la necesidad de agotarlas pero con la responsabilidad de leerlas exhaustivamente. El punto final será *El lugar sin límites*, que planteo a modo de paradigma de la poética donosiana.

Tratándose aquí del exceso y del desecho que encierra el vértigo no podría ser otro el destino. En esta novela se manifiesta un giro que consolida la estética que empezaba a vislumbrarse desde novelas como *Coronación* (1957), y que alcanzará esa especie de estallido, como ha sido observado por varios críticos, en *El obscuro pájaro de la noche* (1970). El corpus con que trabajo incluye diarios, entrevistas, crónicas y una variedad de textos que se sitúan en lo que Dominique Maingueneau (2004) ha denominado espacio “asociado” -para diferenciarlo del espacio “canónico”- y que giran en torno a la ficción, impactando inevitablemente la forma como se la lee. En este sentido, quiero traer a colación la afirmación dada en una entrevista concedida por José-Luis Díaz (2009), quien en ese momento específico se refiere a la oposición entre los textos de ficción y los prefacios. El estudioso francés advierte que tal distinción entre ellos es relativa, varía según la época y que los mismos deben ser articulados teniendo siempre en cuenta que poseen naturalezas diferentes.

Para entrar en materia, recordemos que ya en *La novela en América Latina* (1986), Ángel Rama afirmaba que de la dicotomía entre realismo y fantástico se desglosa cierta tendencia que denomina como **realismo de la decrepitud**. Para el crítico uruguayo esta línea se asienta a un tiempo en lo realista y en ciertas herramientas de lo fantástico. Sin embargo, la diferencia entre ambos obedecería a la filosofía que los anima y que repercutirá en algunas formas afines con los temas que escogen. Para dar cuenta de los orígenes de este tipo de realismo, Ángel Rama apela, en primera instancia, a una lectura de corte biográfico de los autores – el caso concreto de José Donoso y Jorge Edwards –, y adjudica el énfasis en temas que convergen en la destrucción y la descomposición a una manera de abordar la problemática de clase, concretamente, a la de la oligarquía chilena.

No obstante, algunos párrafos más tarde, reconoce que a lo largo de la trayectoria de los dos autores, la presencia de la decrepitud sobrepasa su cariz social y se convierte en una inquietud de alcances míticos, que derivan en un “discurso extraño”. De modo que para Rama, las deformaciones, mutaciones de personalidad y el travestismo, son apenas rostros de una misma decrepitud, que emparenta con *Los pequeños seres* (1959) de Salvador Garmendia y con Salvador Elizondo, tanto en *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) como en *El hipogeo secreto* (1968). Para este último, aludirá a la decrepitud en el sentido de una aproximación a la realidad a partir del placer.

Por su lado, Fernando Moreno Turner (1975) estudia la obra donosiana a partir del tema de la destrucción en el contexto del mito cristiano, al tiempo que considera el esquema de la inversión como eje organizador de esa escritura. Dicha inversión, a su vez, ha motivado lecturas con base en el discurso carnavalesco, como la de Hugo Achugar (1979). La investigación seria y bastante productiva de Fernando Gutiérrez Mouat en *José Donoso: Impostura e Impostación* (1983) es un buen punto de partida para pensar cuestiones alrededor del disfraz y de sus múltiples significados. El crítico chileno llama **impostura** a fenómenos concretos – una forma de juego, disfraz, o máscara –, que rastrea a nivel narrativo y en tanto figura textual; e **impostación** al fenómeno de desplazamientos y fluctuaciones de registro en lo concerniente a la voz narrativa. A esto se ha sumado la reflexión que el propio autor hacía sobre su obra, como aparece en la entrevista con Juan Andrés Piña: “El despojo es un tema que ha estado siempre presente en mis novelas: se repite y se repite hasta la eternidad” (1991, p. 71). Si bien la afirmación parece clara y transparente, permanecen abiertas no solo la pregunta sino también las posibilidades de comprensión con respecto a los modos, los usos y, más interesante aún, los alcances poéticos que este despojo implica.

Mi propuesta consiste en entender la decrepitud y la destrucción en tanto manifestaciones de una misma desestabilización del pensamiento teórico, para usar la definición de Ernst Cassirer, quien en *Filosofía de las formas simbólicas* (1971), establece dos categorías. Por un lado, plantea el pensamiento teórico como aquel que opera a partir de un proceso en que la realidad se entiende a través de la diferenciación de sus componentes y con una aspiración de carácter permanente; y por otro, el pensamiento mítico que entiende la realidad como un todo irreductible, en el que cada experiencia se cierra sobre sí misma. Mientras el primero tiende a separar, el segundo une y funde la realidad. Lo que distingue a uno de otro no es tanto la cualidad de las categorías, sino su

modalidad. Si en el terreno teórico funciona la causalidad empírica que apunta a establecer relaciones de carácter unívoco entre causa y efecto, en el terreno mítico opera la causalidad de contigüidad, y en consecuencia, pueden elegirse libremente las causas pues todo, espacio y tiempo, está conectado.

El marco que establece esta clasificación permite identificar con mayor nitidez percepciones de mundo de algunos de los personajes y formas o mecanismos ficcionales que atraviesan la escritura de Donoso. El tránsito continuo entre mundos, ya sea sueño/vigilia, vida/muerte, humano/animal, y la indiferenciación original/copia, hombre/sombra, son algunos de sus motivos recurrentes en que se moviliza la forma de pensamiento mítico. Se percibe que el mito que atraviesa la narrativa vehicula, además, una experiencia de talante trágico, y por lo tanto, vertiginosa. Este vértigo incide tanto en los temas como en las formas que construyen la obra, y en el caso de José Donoso se convierte en una apuesta estética que atraviesa la imagen que el autor produce en el texto y fuera de él. El objetivo es el acercamiento al corpus, a la luz del impulso lúdico, especialmente en la faceta del simulacro y el vértigo, de modo que al vincular características que han sido estudiadas de manera aislada, la perspectiva revele otros significados y otro tipo de experiencia. Se trata de iluminar un paradigma que lleve a encontrar en ese vértigo, no solo destrucción sino también creación, pues ese desequilibrio instaura un nuevo estado de cosas.

La obsesión vertiginosa

Hay temas que se establecen como lugares a los que cada escritor vuelve continuamente para salir renovado, rincones de sí mismo donde se repliega a la manera de un gato para encontrar y potenciar su propio calor. En lo que se refiere a José Donoso, se trata de obsesiones en tanto ideas fijas a las que el autor dio el carácter de asedio, aunque estuviera lejos de querer evitarlas y las entendiera más bien como un capital literario. Cultivaba estas fijaciones de manera consciente y las aceptaba con la dosis de perturbación que pudieran traer consigo. Tal vez a eso se deba el hecho de que comúnmente se le reconociera como un escritor de obsesiones. Ana María Moix, en el prólogo a *Tres novelitas burguesas y otros cuentos* (1971), establece una diferencia al decir que el autor no hace una descripción de dichas obsesiones sino recreaciones a partir de ellas. Estamos frente a la recurrencia de temas e imaginarios que vuelven una y otra vez, como el mundo

de las mujeres, presente en *Cuatro para Delfina* (1982), más específicamente, los diversos tipos de relaciones posibles entre sirvientas y patrones en *Este domingo* (1966) y *El obsceno pájaro de la noche*; la casa como universo que acoge mientras condena en *Coronación*, *Casa de campo* (1978), *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980) o *El jardín de al lado* (1981); el mundo de artistas sean ellos escritores o pintores tal como se percibe en *Tres novelitas burguesas*, *La desesperanza* (1986), *Taratuta y Naturaleza muerta con cachimba* (1990) y *Donde van a morir los elefantes* (1996); por último, los pueblos pequeños camino a la muerte de *El lugar sin límites*, *El mocho* y *Lagartija sin cola* (2007).

Así las cosas, desde un ángulo tenemos un grupo pequeño de ambientes y preguntas que se mezclan en todas las novelas con diferentes énfasis pero que permiten delinear algunos trazos reconocidamente donosianos. Desde otra perspectiva, hay un conjunto de motivos como la presencia de mujeres-brujas/profetisas en *Sueños de mala muerte* (1985), *El obsceno pájaro de la noche*, *La desesperanza* y ese estrecho vínculo entre perro y humano que aparece desde el cuento “Paseo” (1960) y se repite en *El lugar sin límites*, *La desesperanza*, *El obsceno pájaro de la noche* y en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*.

Por mucho tiempo, tal como lo señala José Promis (1977), la crítica se centró en contemplar la obra desde una perspectiva ideológica, a pesar de las quejas del mismo Donoso. Algunos de esos aspectos han sido ampliamente estudiados, como el disfraz y las máscaras (Chesak, 1997; Santini, 2001; Piña, 1991) cuya presencia y funcionamiento ligados al juego han sido examinados desde lo literal y desde su constante aparición en tanto metáfora. La destrucción, en el conjunto de ensayos titulado *José Donoso: La destrucción de un mundo* (1975), las dinámicas representadas en el espacio (Ostrov, 1999; Solotorovsky, 1980), las clases sociales y el socavamiento de la burguesía también han dado pie a múltiples y valiosas lecturas de la obra (Marchant, 1975; Monegal, 1967).

Entiendo dicha destrucción, así como las máscaras y el disfraz, ya no como elementos aislados sino dentro del contexto lúdico y, especialmente, como formas que configuran el simulacro y el vértigo. Este último es uno de los impulsos que establece Roger Caillois (1986) y corresponde directamente a la aniquilación. A ese deseo de llegar hasta el fondo, a esa búsqueda letal, se refieren alguna vez los personajes de *Lagartija sin cola*, Luisa y el pintor Armando Muñoz-Roa, pues esto es lo que le falta a Patricio, un hombre de “gustos artísticos irreprochables” al que, sin embargo, y tal vez por eso mismo,

desprecian. Así lo formulan y lo repiten: “Le falta *pathos*: por su peso propio no tocaba nunca fondo, no llegaba jamás al fin de sí mismo y de sus experiencias” (DONOSO, 2007, p. 146). Es el mismo cuestionamiento que aparece desde *Coronación*, su primera novela, en que ya se esbozan las posibilidades que ofrece la locura y el desborde. Ese personaje que se plantea frente a su propio vértigo tratando de razonarlo está muy lejos aún de El Mudito, que se entregará con mayor vehemencia a sus excesos, sin tantas racionalizaciones de por medio. Me concentro en el mundo que despliega *El lugar sin límites*, por ser Manuel/a el personaje en que esa búsqueda presenta de modo más vehemente el deseo de desaparecimiento, incluso de modo más drástico que en El mudito de *El obsceno pájaro de la noche*, a pesar de que sea este último quien termine convirtiéndose apenas en un envoltorio para luego desaparecer definitivamente. En el mundo de El Mudito, su deseo pareciera ser una exigencia, fruto de la esquizofrenia, y su destino se percibe más como algo impuesto por una fuerza superior a él que lo objetiviza. Ya en Manuel/a, lo aciago toma un matiz de elección, como una disposición fatal que se torna un destino al que el/la protagonista parece ofrendarse. Sostengo que en *El lugar sin límites* convergen, de manera preponderante con respecto al resto de la obra, dos elementos centrales a la estética del autor: la disposición vertiginosa y la compasión, esto es, la escritura como una manera de sentir.

Transito múltiples ocasiones en que lo lúdico, ya sea como juego, fiesta o rito, irrumpe en la escritura del chileno y en que se recurre a la degradación y a la destrucción como condiciones necesarias para la sacralización. El desecho sufre una transformación – acción que participa de toda actividad mítica, según Cassirer – puesto que destruir el objeto es sacrificarlo, y así retirarlo del mundo ordinario para otorgarle calidad de sagrado. Dentro de este engranaje, la parodia corresponde a un mecanismo que es utilizado con el ánimo de mantener las imágenes que promueven el *pathos* al modo de la tragedia griega, sin renunciar al desencanto propio de la contemporaneidad. Estamos frente a parodias de grandes mitos cargados de una fuerte significación corporal y su inclusión no funciona apenas en tanto motivo. La inclusión de lo mitológico supera el juego y avanza hasta la experiencia de carácter mítico. El uso de figuras provenientes del ámbito del mito funciona como recurso literario que convoca con fuerza imágenes y motivos que ya cuentan con un espacio en el imaginario del público, dentro de una mecánica que explica George Steiner en *La muerte de la tragedia* (1991). En el caso de José Donoso implica también una comprensión del mundo que incluye la experiencia del dolor y la degradación.

Así, se encuentra cierta persistencia en imágenes míticas cuyo peso recae en el dolor. García Gual (1987) recuerda que el uso de la mitología dentro de la literatura moderna ha sido entre irónico e, incluso, un tanto frívolo, lo que ilumina un trazo manifiesto en la utilización que de ella hace Donoso: mantiene la ironía pero escoge la densidad dramática. En efecto, dentro de una lógica propia de la novela moderna ha despojado de su altura a las figuras trágicas al presentarlas en su cotidianidad y fracaso, mientras que mantiene el efecto de compasión y empatía. Puede decirse que el escritor chileno aspira a que la experiencia del lector sea de carácter sagrado y religioso, en tanto se aleja de la vida ordinaria. La parodia aquí conduce más allá de la búsqueda de huellas de los grandes mitos trágicos, nos remite a la constitución de un mecanismo para el abordaje de realidades inasibles de otro modo. El mito, escribe en su diario, “no permite la diferenciación entre las realidades y los símbolos” (DONOSO, 1971, Cuaderno 43).

Una lectura en tres capítulos

En el primero, esbozo conceptos que atraviesan la práctica escritural de José Donoso: juego, artificio, tragedia, en momentos específicos de algunas narrativas de entre la prolífica obra que produjo en más de cuarenta años. Con estos instrumentos, dibujo una trayectoria (no cronológica) que muestra la envergadura de la cuestión vertiginosa como una búsqueda vital y literaria. A partir de esto, me concentro en el simulacro y el vértigo, en dos escenas de *El obsceno pájaro de la noche*. En el segundo, me detengo brevemente en la imagen que construyó de sí en los textos que operan bajo rótulos diferentes a lo estrictamente ficcional: entrevistas, crónicas, prólogos, entre otros. A partir de allí, me concentro en estrategias donde identifiqué, una vez más, el ánimo lúdico en las dos vertientes ya mencionadas. Finalmente, en el tercer capítulo, propongo una lectura de *El lugar sin límites*. Tras la apreciación de elementos que traducen el vértigo en lo que se refiere a la forma, elaboro un recorrido al que denomino **travesía sacrificial** en que contemplo cuatro momentos de la narrativa que recogen múltiples registros lúdicos yendo desde la apuesta hasta el sacrificio.

Ensayo de escucha

En 1979, en entrevista a propósito de *Casa de campo*, Osvaldo Rodríguez

parafraseaba la dificultad alrededor de textos como los de Joyce o Lezama Lima, manifestada por Félix de Azúa a propósito de *Six Residua* (1978) de Samuel Beckett. En ocasiones, se esclarece lo que fue hecho con el propósito de ser oscuro, en cuyo caso se destruye la obra, o, por el contrario, los intérpretes se equivocan de lleno y el público los toma en serio, y la obra acaba relegada por años. Es el punto de partida para preguntar sobre el lugar que le asignaba a la crítica literaria. Donoso responde de una manera un tanto jocosa, un tanto desdeñosa: “yo diría que la crítica tiene derecho a hacer lo que se le antoje” Por qué vamos a decir «¡No lo haga!». ¡Háganlo!”. (RODRÍGUEZ, 1979, p. 69). Continúa explicando que el aporte del crítico casi siempre es añadir cuestiones que ni el propio autor habría previsto y que están fuera del texto, poniéndole otras máscaras, a veces útiles, otras, no muy interesantes. Sin embargo, reconoce que es agradable ver prolongarse una cosa que “uno creía más o menos monolítica”.

Una respuesta a la medida de la imagen que se obstinaba en construir y poco más ufana que real. Lo cierto es que entre sus notas aparecen recortes de críticas en torno a sus libros, publicadas en diversos periódicos. Es más, tuvo la intención de realizar un estudio a partir de *Homo ludens* (2014) y alguna vez dibujó el plan de analizar la idea de narración en dos grupos que denominaba “concretos” y “textuales” (DONOSO, 1973, Cuaderno 45). De hecho, aparece una anotación que dice más sobre su método de trabajo y que, casualmente, muestra una suerte de afinidad con el que aquí llevo a cabo: “No sobre novelistas, sino sobre novelas específicas, centrándome en ellas, y desde ellas mirar el resto de la obra de cada novelista, si interesa” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). Coincido en la libertad crítica que se adjudica frente al corpus y en el énfasis que manifiesta con respecto a la obra como lugar soberano. Mi intención se dirige a algo que él definió como ampliar proyecciones, lo que entiendo a la manera de diseñar una disposición de los textos que construya otras perspectivas. Donoso terminaba diciendo: “la literatura no es más de lo que está en el texto” (RODRÍGUEZ, 1979, p. 74). Tenía razón, es tantísimo lo que está dentro de él que continúa y continuará generando lecturas. Si la literatura es la tentativa del decir, creo en la crítica como el intento de escuchar. En ese espacio inmenso entre ambos, se encuentra el deseo nunca satisfecho, ya sentenciaba Maurice Blanchot: “Lo esencial, sin embargo, permanece oscuro” (1992, p. 35).

Figura 1 – Pedazos de diarios

Fuente: Marlés Valencia (2017).

La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. El grupo de viejas, en medio de escombros, busca pedazos para armar santos de yeso. La imagen, extraída de *El obscuro pájaro de la noche*, funciona a la manera de un caleidoscopio donosiano. El caleidoscopio es un objeto fabuloso: al mirar por uno de sus extremos aparecen combinaciones simétricas, aunque él mismo esté hecho con piezas irregulares de cristal. De igual manera, el motivo de las viejas lanza composiciones inesperadas que varían de acuerdo a la posición desde donde se les mire. Se imprime un movimiento y estos segmentos dispares comienzan a originar simetrías retorcidas. El oficio del escritor imita al de las viejas. Junta pedazos y compone. Corresponde al lector mover el caleidoscopio, revolver los trozos. Es menester recordar que en el divertimento que éste ofrece, la simetría es apenas uno de los accidentes de ese conjunto cambiante. En este ejercicio de lectura, yo también reúno trozos de ficciones y conceptos, al agitarlos espero nuevas formas, “como un juego, y una qué sabe, puede resultar un santo de verdad con estos pedazos que vamos pegando” (1970).

I

PEDAZOS PARA UNA ESTÉTICA

“He is a fantastic borrower of ideas.
 Creo que mi análisis sobre Fuentes
 puede ser brillante con este conocimiento de Huizinga”
 José Donoso

En 1969, tal como lo registra *Correr el tupido velo*, Donoso quedó fascinado con la lectura de los conceptos propuestos por Johan Huizinga, en 1938, en torno al juego. Tanto es así que apunta en su diario la pretensión de usarlo para hacer el análisis de *Zona Sagrada* (1967), la novela de Carlos Fuentes. Y no era para menos. *Homo Ludens* (2014) establece un amplio concepto de juego que se circunscribe no solo a un mecanismo, sino también a una actitud. Abarca desde su uso como divertimento hasta su faceta más sagrada. En la concepción básica, el juego crea un universo por fuera del mundo común –un tiempo y espacio otros–, lo que implica que pueda establecer sus propias leyes sin apearse a aquellas que constriñen la vida ordinaria. Nace del acto voluntario, incluso cuando acarrea obligaciones, y se aparta de las lógicas de producción puesto que se despoja de la necesidad de satisfacer objetivos prácticos. El juego no obedece a la utilidad, al deber o a la verdad, aunque pueda alcanzar estos propósitos.

Por todo esto, se abre hacia una racionalidad liberada del peso de la causalidad unívoca y de la medida. De allí el ánimo lúdico que el historiador advierte, por ejemplo, en el caso del Barroco donde alcanza su cumbre en la exageración, que siempre es derroche. Sin embargo, eso no lo exime de seriedad. Al contrario, lleva siempre implícito un gesto de gravedad que obliga a sus participantes a cumplir con sus reglas. Los diversos alcances lúdicos dependerán, precisamente, del grado de formalidad que los configura: cuando se encuentra en un nivel de baja solemnidad estamos, por ejemplo, en el terreno del juego de niños donde las consecuencias se circunscriben apenas a él. Frente a un nivel de mayor seriedad, lo lúdico puede alcanzar grados intensísimos, como en el ritual y el sacrificio, cuyos efectos desbordan el espacio y el tiempo en que se desarrollan.

Así las cosas, la frivolidad y el éxtasis son los dos polos entre los que se despliega el juego, y la fiesta en tanto exaltación del mismo se convierte en el escenario que contiene todas sus formas. De allí que el investigador llame de **función lúdica** al común denominador en el complejo que establece: juego-fiesta-ritual. Cada uno de estos

elementos con diferente vigor constituye un territorio propio, libre y reglamentado. Este ejercitarse –lo lúdico tiene que ver con escuela pero también con una práctica– en el placer y el ocio se resume como un **hacer de cuenta**. Sin olvidar que en el juego todos los participantes permanecen dentro de la conciencia de la representación mientras que en el rito no es siempre así. En todo caso, queda claro que su concepción de juego no se funda en dicha distinción y que, por el contrario, la omite. En el rito, la facultad para representar se vuelve **mística**, lo que conlleva una concretización cuyos efectos se mantienen incluso después de consumarse. Se entiende entonces que el mito, la poesía, –y por eso mismo– la tragedia y la comedia sean expresiones del espíritu lúdico. Estas variantes se gestaron en lo profundo de las competiciones y en ellas se encuentran presentes las diferentes formas de lo agonístico: oráculo, apuesta, juicio, voto o enigma.

No es de extrañar, por lo tanto, que José Donoso hubiera presentido, desde mucho antes de leer a Huizinga, las múltiples posibilidades que el juego puede ofrecer para los temas y formas que le interesaban. Muestra un interés particular por esa cualidad que no es exclusiva de los humanos. Le atrae no solo en su calidad de divertimento, sino también en su faceta sagrada, y así lo entendió y concibió ficcionalmente. Entendía la literatura como un ejercicio que no debía circunscribirse a los intereses prácticos y utilitarios. Más allá de defenderla como un espacio para preguntas y recreaciones, hay en él una comprensión de ella como experiencia del sentir. De allí su reluctancia a las posiciones que vinculaban, por ejemplo, obra literaria con posiciones políticas, por lo que se alejó enfáticamente de las opiniones que la entienden como instrumento de denuncia o de acción **comprometida**.

Esto no significa, de modo alguno, extirpar lo político –entendido como material ficcional–, sino una emancipación de su tratamiento a partir de dogmatismos. No en vano, la más reconocidamente política de sus novelas, *Casa de campo*, se desarrolla en una clave alegórica que creó –tal como lo consigna en sus diarios– con el cuidado de que no por esto se convirtiera en unívoca. Es más, la construye en un ambiente de juego macabro. De esta narrativa, me interesa anotar el efecto del juego como vehículo que establece, sí, una relación de trascendencia con referentes fuera del texto pero, sobre todo, su potencia para instaurar transformaciones dentro de la ficción y con ello engendrar una realidad en sentido completo dentro del universo mismo de la novela.

Una escena en *Casa de Campo* resalta la importancia que la narrativa donosiana otorga a ademanes y prácticas que carecen de utilidad. En ella se manifiesta de modo directo una semejanza con la concepción del hecho literario vinculado al carácter libre y no productivo del juego. Es un gesto que aparece más como una reivindicación del desperdicio y de la opción de hacer y ser cosas que no tienen un efecto o producto cuantificable, medible. Durante la noche y con la complicidad de las gramíneas, dos hermanos como “hechizados” llevaban a cabo una operación que podría parecer absurda pero que “se transfiguraba”: soltar cada una de las dieciocho mil seiscientas treinta y tres lanzas que rodeaban la casa y ponerlas en su sitio inmediatamente, con el cuidado necesario para que nadie pudiera darse cuenta de que lo habían hecho. ¿Cuál era entonces el sentido de realizar este prolongado trabajo si, de cualquier modo, seguirían allí las lanzas sin transformar el paisaje y sin que los grandes percibieran en esto un cambio o una amenaza?

El narrador que ha sido, a través de la novela, tan generoso en explicaciones no nos niega esta tampoco: “Era solo tener conciencia de que existía. Su labor era ciega, pura obediencia a su instinto de cultivar un secreto” (DONOSO, 1989, p. 117). De donde se establece que la importancia de la acción radica en configurar un conocimiento que establece una comunidad y cuya causa es una fuerza que no está mediada por la razón productiva. En la siguiente página, y después de incluir a más niños que conforman una élite, el narrador confirma que ellos sabían que esta liberación era solo intelectual, en tanto teórica. No obstante, la belleza de este quehacer inflamaba sus imaginaciones al sentirse únicos. No deja de advertir al final que tras la liberación de todas las lanzas y cuando ya no estuvieran “esclavizadas” a una función **alegórica**, tal vez sus distintas configuraciones revelarían infinitas significaciones, en el terreno de la **metáfora**.

Aquí se advierte fácilmente la cercanía entre esta actividad apasionada de los niños y una concepción de la literatura, máxime, porque el mismo narrador se ha encargado de dejar claro que sus personajes son, en el caso preciso de la novela, alegóricos. Tenemos, entonces, el oficio literario como una tarea que revela secretos y aristas solo para aquellos capaces de verlos. Un ejercicio laborioso (requiere esfuerzos, tiempo y cuidados) del que no se extrae ninguna consecuencia práctica y en cuya mecánica alegórica reside apenas una función primaria. Es tras despojarse de este compromiso elemental que puede abrirse al infinito, suscitado por las diversas agrupaciones. Las lanzas establecen un límite contra el que los niños no pretenden consolidar una resistencia pues se encargan de mantenerlo; sin embargo, el muro reconstruido por ellos ya no es el mismo. Ahora, lleva inscrito el

cuestionamiento y una cierta vulnerabilidad frente a quienes han logrado conocerlo, discernir cada uno de sus detalles, percatarse de las semejanzas entre las lanzas y sus diferencias.

Derribar no significa aquí echar por tierra lo existente, ni siquiera, transformarlo dentro del orden práctico, sino poseerlo como operación que va unida al acto de conocer. La transposición del límite para ellos no consiste en situarse por fuera del trazado de las lanzas, dado que no pretenden salir del espacio delimitado por ellas. Radica en seguir el impulso que los lleva a la contemplación de su belleza y en hacer de ese conocimiento el acceso a algo que se mantiene en la oscuridad. El ejercicio literario se inscribe dentro del campo lúdico por múltiples razones, en este caso, el narrador se empeña en subrayar la característica que más contradice la racionalidad del mundo ordinario y que implica que en su gratuidad radique su potencia: despojar a la literatura de sus obligaciones prácticas es una manera de restaurar su valor improductivo.

Franz Kafka es ejemplo de una actitud en que este alejamiento de lo funcional asigna en contrapeso un carácter supremo a la obra, lo que incorpora una doble faceta. Si por un lado esta inutilidad se plantea en contravía a un mundo donde todo debe ser nominado y justificado, por otro, se muestra como una urgencia verificada en la fuerza de la vocación que se convierte en un auténtico imperativo interior. De este modo se resuelve el poder de la obra frente a la razón. (BILEN, 1971). Esto plantea un horizonte en el cual se sitúa la propuesta donosiana: el escritor, que es instrumento de la obra, se mueve en el terreno del sacrificio donde la literatura hace de él un mártir o un santo.

Dentro de este panorama, el juego le permite a Donoso sumergirse en ciertas cuestiones que le son fundamentales, al tiempo que suministra procedimientos con los que mantiene estrecha afinidad. Entre esos temas, dos se distinguen como lugar para abundantes reflexiones reconocidamente donosianas: el primero, la identidad a la que el juego puede transformar hasta el infinito; el segundo, la destrucción que opera como resultado de un proceso lúdico y como gesto fundador. El disfraz aparece como dispositivo para socavar la identidad, mientras que el movimiento funciona en tanto maniobra para suscitar la destrucción.

La tipología creada por Roger Caillois en *Los juegos y los hombres* (1986), a raíz de los estudios de Huizinga, es un terreno propicio para analizar estos mecanismos. En ella, el impulso lúdico es analizado a partir de las categorías: competencia (*agon*), suerte o azar (*alea*), simulacro (*mimicry*) y vértigo (*ilinx*). Aprovecho para mencionar de pasada, que

José Donoso es el primer escritor latinoamericano en recibir, justamente, el premio Roger Caillois en 1991, año en que fue establecido.

Ueks – formas del juego: Este domingo

La segunda novela, *Este domingo* (1966), aborda directamente tanto la muerte del juego como la de la infancia, porque en ella confluyen variados usos que Donoso hace de estas categorías a lo largo de su carrera. El personaje central, la abuela Chepa, revela a cada detalle una personalidad que abraza el deseo lúdico y trágico. Ha criado a sus nietos enseñándoles un modo que le es característico y que consiste siempre en inventar sus propios juegos donde no caben los ya diseñados por otros. Por ese camino surgen, verbigracia, el **juego del miedo** en que los maniqués llevan nombres de las tías, las **idealizaciones** que consisten en imitar un modelo inventado, y esa especie de **a la caza del tesoro** concebida por la abuela al darles de regalo una llave cuya cerradura deben buscar por toda la casa.

Cada uno de estos juegos expresa rasgos que perdurarían en esta escritura: los maniqués viejos que se convierten en simulacros al acceder a un nombre, la identidad como una **idealización** que se incorpora y deshace a cada instrucción nueva, un tesoro compuesto nada más que de vejestorios y despojos. Así como la literatura, la abuela es una máquina creadora de juegos. Siempre dispuesta para lo lúdico, incluso en las cosas pequeñas e inútiles, participa de todo cuanto sea ritual; aunque no comparta las creencias religiosas, se disfraza en los juegos de sus nietos con la misma vocación con que cuenta historias de ánimas. La casa es el territorio del juego: “llegar a la casa de la abuela era por fin quebrar la redoma sin que fuera delito” (DONOSO, 1982, p. 14). En ella y en el juego se puede romper con las leyes sin que haya consecuencias nefastas, el carácter lúdico nos expone al abismo mientras nos protege.

Sin embargo, una gran transformación sobreviene el domingo destinado al funeral. Se trata del entierro de Mariola Rocanfort, personaje creado en el juego que abuela y nietos han seguido nutriendo a cada encuentro. El lector asiste a una escena juguetona y ridícula: La abuela Chepa guía la procesión que conforman sus nietos, niños y niñas disfrazados con cartón y jirones cargan un féretro cubierto de flores y avanzan solemnemente. Los participantes se lamentan y el narrador afirma: “Cantan como en un trance, los ojos apenas abiertos” (DONOSO, 1982, p. 75). Salta a la vista lo poco usual

del entretenimiento. El simulacro y el vértigo están a flor de piel. Tiran desde el balcón la urna que no es más que una almohada, vieja y sucia. Es un juego solemne que no busca promover la risa sino el pesar. Lo que pudiera parecer más extraño es que el deseo de tragedia es lo que seduce a los niños:

[...] lo maravilloso que sería poder llorar así, arrodillados, mesándose los cabellos, tirando flores y esparciendo incienso, frente a una tragedia realmente grande bajo un atardecer dorado... Pero no pasaba nada si no lo inventábamos nosotros (DONOSO, 1982, p. 99).

Un deseo que de modo infantil expresa lo que se convertirá en presupuesto estético. Nos damos cuenta, entonces, que el influjo de la abuela se aparta del mero hecho de la diversión. Trasluce una vocación por lo trágico y lo sórdido que promueve en ella la creación de estos juegos que los demás adultos le critican tanto como su persistente compromiso de auxiliar a los pobres. Una actitud benefactora que esconde el simulacro: **ser como** los desdichados a quienes ayuda.

Más adelante, el narrador ya maduro aclarará que el juego es una parodia de un cuadro de Puvis de Chavannes, pintor simbolista francés, influencia para los modernistas. La resurrección está programada para el domingo siguiente. Sin embargo, no hay un próximo domingo en casa de la abuela y Mariola Rocafort sufre el mismo destino de cualquier mortal: quedarse muerta para siempre, como lo subraya con desilusión el narrador. El abuelo interrumpe las honras funebres con voz de autoridad, en nombre de la medida, pues quiere acabar con los “jueguitos” de su esposa. Hay en la expresión varios sentidos, ambos lo saben. Mientras siente el pudor que a su mujer –desvistiéndose– le falta, el abuelo informa los pormenores de la vida de esta pareja reseca que no conoció mejores días; vida en la que marido y mujer se vieron obligados a sobrellevar otras identidades, en un juego sin diversión.

Ahora bien, el abuelo trae una noticia que no podía menos que ocurrir después de un juego como este. Maya, un expresidiario peligroso, por el que Chepa siente un amor incondicional, ha estado en la casa esa mañana. Ha ido a buscarla. Es una llamada del abismo. El hombre que promueve en ella un deseo de caída reaparece, y aunque ya en otras ocasiones había arriesgado mucho por él, esta vez va más allá de asomarse al borde seductor. Emprende la búsqueda por Maya, a quien insiste en salvar, y en ese trayecto cae ella misma también. La mujer se nutre de la desesperación que encuentra en el criminal pues su vida entera ha estado atravesada por esa permanente atracción del quebranto y

por el desprecio hacia aquellos que no manifiestan tal debilidad. Acto seguido, en un extracto denominado nada menos que “Juegos legítimos”, el narrador se detiene en el matiz de la visita los domingos. Con la segunda parte, accedemos al relato de cómo se conocieron la Chepa y Maya, de modo que el domingo, este domingo, queda detenido hasta que vemos a la anciana yendo en carro a la casa de Violeta, su exempleada y tan dedicada a Maya como ella misma. La casa huele mal por el olor de los pañales de la nieta, pero la Chepa se queda con la excusa de defender a Violeta en caso de que Maya aparezca para hacerle daño, pero lo hace con la intención real de verlo.

Chepa decide no esperar más. Avanza en el carro. Tras depararse con el laberinto de calles estaciona, baja una cuesta, entra en el caos que es todo oscuridad, basura, pobreza y escombros. Los muros no le permiten saber si se adelanta, circula o retrocede, camina con el barro pegado a sus zapatos –suciedad que tanto definirá a Manuel/a en *El lugar sin límites*–. Sabe que tiene que buscar un tiro al blanco, lugar donde puede encontrar noticias de Maya. A través de un diálogo que a veces no respeta ningún orden, La Maruja informa la violencia de los sentimientos de Maya por La Chepa a quien le reprocha haberlo sacado de la penitenciaría. Entonces aparece clara la solución: “Lo único es permitir que la mano negra de Maya se apodere de mí también y entonces sí” (DONOSO, 1982, p. 174).

La mano negra, una enfermedad tan difusa que aparece más como una fuerza que como una afección, ha tomado posesión del cuerpo y la mente de este hombre a través de los años, enajenándolo. La Chepa se aleja del tiro al blanco al atravesar una cancha de fútbol y se pierde en la oscuridad. El lado solar del juego, al que está acostumbrada, se transforma y entra en aquel otro, que a la vez le asusta y le atrae. Chiquillos y perros se multiplican y avanzan sobre ella entre pozas de barro. La siguen, no es rabia ni agresividad lo que los motiva. El chiste es ella. El juego es descuartizarla. Chepa, que ha querido que usen su cuerpo como alimento, está aterrada, y los niños tan vívidos hacen preguntas que más parecen los ecos de su propia consciencia. El territorio bajo sus pies es fétido e inestable, se hunde en basura podrida.

No volverán a ser iguales los domingos. Mariola Rocafort que yace muerta para siempre inaugura la muerte de la casa y con ella la de la infancia del grupo de primos que ya no jugarán más. Su entierro anuncia la destrucción del orden de la familia: el asesinato de Violeta esa misma noche por parte de Maya pone un fin infausto a la tradición alrededor de la cual se reunían. El narrador explica el estado actual de la casa: lugar de un lento

proceso de destrucción al que acude un grupo grande de niños callejeros con sus perros. Entran a través de una vía por la que no podría pasar un hombre adulto, es decir, un territorio que demanda una condición especial para su acceso. Es forzoso agacharse para lograr entrar a la casa que, deshabitada, permanece cerrada. Cuerpos harapientos y sarnosos la descuartizan para abrigarse.

Ese terreno abstracto al que solo ellos pueden acceder nos recuerda esa palabra compartida por los nietos y la abuela: *ueks*. Sin saber a ciencia cierta qué significaba se convirtió en un símbolo que usaban a menudo. Solo ellos lograban darle un significado que llegó a ser el de un adjetivo y que, por tanto, resumía una forma. Una característica con la que designaban una manera de ver el mundo que a la vez los constituía en comunidad. La palabra me remonta a esa otra: *omsk* que aparece en *Coronación* y que surge para designar cierto sentimiento tan único e inexpresable que solo se puede representar con una palabra que no dice nada pero que a la vez apunta a un estremecimiento universal. El sentido que puede comunicar un sonido que está a medio camino de ser palabra. El cuaderno G de los diarios, de 1956, menciona *Omsk* como una sensación que le hace sentirse “parte de la historia y del tiempo y de las distancias” (DONOSO, 2016, p. 108). Por su parte, *Ueks* es casi una contraseña de acceso al mundo del juego y, a través de él, al deseo de un sentimiento trágico. El juego requiere un código compartido que se cimienta, entre otras cosas, por la disposición cómplice.

Ahora bien, otra característica del juego proviene de ese **hacer de cuenta** tomado al pie de la letra. Su espíritu no otorga preponderancia al mundo ordinario, no lo percibe como una realidad superior a la que él mismo construye. En la obra donosiana, la literatura no solo se libera de la obligación de retratar, explicar o contravenir una realidad primera. Contempla y establece en sí misma el valor del artificio. Aunque puede ser visto como “primor, ingenio o habilidad”, su definición incluye una acepción negativa en tanto falsedad y una más que se refiere al predominio del arte sobre la naturalidad, todas ellas incluidas en el diccionario de la Real Academia Española. Otras palabras relativas a él son disimulo, argucia, cautela, artimaña, apariencia, amaño, astucia o fingimiento. El lector se ve engañado en múltiples ocasiones: el escritor de *El jardín de al lado* que batalla tratando de lidiar con el **tono mayor** desaparece pues, en el último capítulo, se revela el rostro de su

mujer como la dueña del punto de vista que ha sido construido desde el inicio de la novela. Este gesto transforma el **yo**, como un mecanismo en que el personaje que habla sobre mujeres se vuelve el personaje de éstas (VALDÉS, 1981). Abre, también, la posibilidad de leerlo como creación de una entidad andrógina que es derrotada por el poder de la maquinaria cultural que gobierna sus escrituras, representada en Nuria Monclús (BOCAZ, 1990). El artificio, en su faceta más exhibicionista, dispara la posibilidad interpretativa.

Casa de campo convierte esta práctica y defensa artificiosa en una de sus estrategias narrativas centrales. Desde la primera página y en un gesto que recuerda la pipa de René Magritte, cada vez que el lector avanza un paso, el narrador insiste en recordarle su presencia como si tironeara de su vestido. Tiene el desparpajo de referirse a sí mismo como “el que inventa esta historia” y explica la razón de su desfachatada interrupción y aparición: “Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio” (DONOSO, 1989, p. 53). Continúa exponiendo que la apariencia debe ser entendida como tal y sienta su posición lejos de los intentos de novelas que aspiran a constituirse en otro tipo de realidades, pero realidades al fin y al cabo. Luego arremete no solo contra las novelas realistas, sino también contra la crítica al realismo que pretendía zafarse de las convenciones creadas por este. La relación que se establece en la novela entre el artificio y el lenguaje funciona como **puesta en abismo** (MURPHY, 1992). La excursión de los grandes y la obra teatral de los niños funcionan a modo de espejos del proceso de construcción de la realidad de la novela, al igual que de la estructuración ficcional de un mundo que privilegia la fantasía y la invención.

A propósito del *trompe-l'oeil* y cercano a la idea de artificio, nos encontramos con el simulacro, siendo que ambos aspiran a crear algo que carece de la legitimidad de **lo real**. Funcionan bajo el carácter de ese **hacer de cuenta** y son, por tanto, excedentes. Dado que el parecido se construye más entre una idea y una cosa que entre dos cosas, éste se lleva a cabo en esa pretensión que aspira a lo bajo para lo cual echa mano de una subversión “contra el padre” (SARDUY, 1999, p. 1270). Además de la **puesta en escena** y la **anamorfosis**, el cubano apunta el travestismo (incluso entre los animales) como un simulacro excesivo. En el caso del humano tiene el alcance suficiente para deshacer cualquier oposición entre los sexos y exponer la realidad circundante a ser devorada por su juego. El travestismo contiene una pulsión letal en el sentido en que busca su desaparecimiento para que surja un nuevo ser, forma extrema del simulacro, en un proceso

que es, a todas luces, puro despilfarro.

Acaso el personaje travesti más conocido de José Donoso sea Manuel/a, protagonista de *El lugar sin límites*, sin embargo, en *Casa de campo*, se subvierte la idea tradicional de travestismo, en un gesto bastante identificable. La transformación que nace del deseo de expresar un rol de género distinto al género biológico no surge voluntariamente en Wenceslao, hijo de Adriano Gomara y figura central en tanto que de él nace la iniciativa de la rebelión. Es su madre, Belbina, quien a partir del deseo de tener una hija, hace de él una “poupée diabolique” con bucles y mejillas de muñeca de loza. De allí que el gesto trasgresor suceda cuando el niño corta sus rizos y viste ropa de “hombre”, lo que corresponde con su género biológico. El narrador alude a esto diciendo que es en ese momento cuando usa el “disfraz de lo que él nunca dudó ser” (DONOSO, 1989, p. 28), con lo que acentúa la participación del disfraz en lo que comúnmente se denominaría ejercicio de identidad.

El escritor explica su predilección por el disfraz como una estrategia para “deshacer la unidad psicológica, ese mito horrible que nos hemos inventado” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1971, p. 525). Asimila, pues, el uso de la máscara y el disfraz como un mecanismo para desmembrar la personalidad. La idea de desmontar la concepción de sujeto vincula cambios en las estrategias narrativas de la novela moderna (KERN, 2011). Motivos como la máscara y el disfraz han sido ampliamente estudiados en relación a Donoso, pues su presencia no solo se trasluce en el nivel básico de la fábula, sino que forma parte del discurso de los personajes y de una serie de metáforas utilizadas por diferentes narradores a lo largo de toda su obra.

Como ya he mencionado, estos dos dispositivos se han convertido en marcas donosianas. Su presencia interviene en la obra de manera recurrente, ya sea a través de un gesto pequeño que desfigura el rostro o desde la presencia deliberadamente recalcada. Extraer generalizaciones respecto al uso de la máscara y el disfraz cuyos usos y alcances polivalentes se modifican en cada novela resultaría en una pretensión no solo imposible como también, y principalmente, inútil. El propósito es reconocerlos en tanto componentes que establecen vínculos dentro de la escritura de José Donoso y que contribuyen a la manifestación de un mismo ánimo lúdico. No es de extrañar entonces que sus abundantes manifestaciones hayan sido objeto de estudio por parte de investigadores ni que surgiera en comentarios del autor. En la entrevista, ya citada, con Rodríguez Monegal (1971) ha afirmado que en su novela *El obsceno pájaro de la noche* todo parece estar disfrazado y

todo es suplantable. En otra ocasión, compara *El jardín de al lado*, cuyo disfraz es el realismo, con *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) por ser una novela abiertamente disfrazada (SWANSON, 1987).

Con respecto a esta última, Donoso se refería de manera específica al ambiente de la novela que la hace parecer a primera vista ligera y puro entretenimiento, pero eso apenas en apariencia. En ella el juego alcanza, por momentos, una faceta más luminosa puesto que el intercambio sexual de la pareja siempre está mediado por lo lúdico, en un aspecto solar: ya sea la ópera o el juego de bridge es un contexto de divertimento el que funciona como tela de fondo. No se puede pasar por alto la voluntad de bajeza que se manifiesta en Paquito, joven marqués, que solo puede enervarse al sentir la presencia de su familia y con ella, la posibilidad de ser capturado *in fraganti*. Los motivos del disfraz se repiten y El marquesito, quien tempranamente dejará viuda a su marquesita, va disfrazado de Ícaro a la fiesta. Plumas de gallina pegadas por monjas constituyen el traje que fue entregado por la madre, poco interesada en el bienestar de su hijo. Ya él mismo se ha quejado al hablar del motivo de su disfraz — ¿Para qué si no soy capaz de volar?—, con ello alude a su incapacidad para desflorar a su joven esposa. A diferencia de su tocayo legendario, duda de que el disfraz sea el mecanismo que le permitirá hacerlo. Sin embargo, éste le permite ser Ícaro de manera tan contundente que su uso le precipita la muerte. Sucede que la urgencia de exponerlo en toda su belleza hace que el infortunado muchacho vaya desprovisto de mejor abrigo por lo que recibe un aguacero fatal. Una muerte que se aleja de la dignidad del vuelo y cae en la cotidianidad de un chubasco. Ícaro, el mítico, que durante su huida sucumbe al volar demasiado alto, aquí muere por el afán de dejar la fiesta para entregarse a placeres más terrenales.

El vínculo entre máscara y disfraz es bastante estrecho y en algunos casos, las dos facetas se confunden. Adrián Santini (2001) establece una diferencia entre la máscara que instala una presencia rígida y única a la que se le asigna deberes y el disfraz que promueve lo cambiante e intercambiable. Allí donde la primera surge como encierro, el segundo se expande con movilidad. Valga mencionar que esta distinción se circunscribe al análisis de *El obsceno pájaro de la noche* (2003) donde el mismo narrador pone de manifiesto cierta diferencia.

En otras narrativas, las máscaras y los disfraces se sobreponen indistintamente como un mecanismo para ser otro y muchos al mismo tiempo. De modo que el uso recurrente es de tal manera variado, tanto desde lo metafórico como desde lo textual, que

escapa a la sistematización. La máscara también puede ser el semejante que me mira (BATAILLE, 1970). La escena de *El obsceno pájaro de la noche* en que Jerónimo, disfrazado de monstruo harapiento, trata de asir su máscara que flota en el estanque, expone el terror que se experimenta al tratar de desceparla. La muerte de Jerónimo habla, sobre todo, del precio que se paga por querer arrancarla, pretender hacerlo es exterminar lo que somos.

Incursión animal: La desesperanza

El disfraz es la noción utilizada por Adrian Santini (2001) para entender la relación entre perra y mujer. Emparenta la blanca del cuento “Paseo” con la amarilla de *El obsceno pájaro de la noche* bajo la categoría de la **figura actancial** de la perra. Alrededor de la perra amarilla, Santini establece una relación en que la refiere como disfraz que conlleva a la sustitución. Coincido con dicha interpretación en lo que se refiere al animal como encarnación pasajera de la vieja Peta y, por tanto, desdoblamiento de Inés. No obstante, estos no son los únicos casos en que aparece la figura de la perra y su presencia no siempre desemboca en disfraz. Creo que esta figura funciona de manera diversa en otras narrativas donde el vínculo que se establece entre estas mujeres y sus perras forja una relación de tipo místico que excede lo netamente simbólico. En algunos casos, estas apariciones se convierten en ejes fundamentales de la narrativa, como en el caso de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, donde la intrusión de esa naturaleza salvaje que encarna Luna, nombre que es ambigua representación para un perro, presenta un recorrido casi básico en lo que concierne a la forma donosiana. Su llegada irrumpe en un lugar organizado y limpio para transformarlo brutalmente en suciedad y caos, bajo la aceptación por parte de su ama que prefiere replegarse antes que imponer el orden. Estos vínculos animal/mujer se gestan en el espacio lúdico y algunos de sus significados pueden desvendarse a partir de pistas que aparecen desde su primera aparición, en “Paseo”.

Advierto en este cuento algo más que la relación especular entre mujer y perra. Publicado en el segundo volumen de narraciones *El charlestón* (1960), da cuenta de la temprana figuración de este animal, en este caso, femenino, pues en otras narrativas el motivo aparecerá en su denominación masculina. “Paseo” despliega el funcionamiento de la relación entre la mujer y la perra como entidades completas que convergen. El cuento mantiene la atmósfera del juego y es el mismo narrador quien lo circunscribe al terreno del

rito: “Siguiendo una de las tantas formas rituales de la familia, la voz de tía Matilde iba rescatando por turnos a cada uno de sus hermanos de la oscuridad” (DONOSO, 1971, p. 312). De esta manera, se suceden las jugadas, en esta celebración familiar que es el juego de billar. A través del relato participamos del encuentro entre estos dos seres: la perra y la tía, relación que surge justo cuando el sobrino y Matilde van camino a recibir el sacramento de la comunión. De hecho, el narrador al final describe el vínculo como una unión sellada a partir de la carcajada de la tía –en medio del juego–, más que como transformación de un ser en el otro o acto de desdoblamiento.

El narrador es enfático al explicar que, para sus padres y sus tíos, el reino animal solo se constituye a partir de la contribución que estos tengan o hayan tenido en el bienestar de las personas. De allí que en la imaginación de estos adultos, los perros de la ciudad ni siquiera tengan una posibilidad de existencia. Se desprende, por tanto, el alcance trasgresor del hecho de que la tía trate a la perra como una igual. Este ser con que establece diálogo encarna todo aquello que Matilde detesta: el mestizaje, lo salvaje, la suciedad. Tal como se menciona en el cuento, la enfermedad de la perra es la puerta por la que se introduce el caos en la vida de la casa. A lo largo de la narración, presenciamos la transformación en que cada una se va pareciendo más a la otra: la perra mejora de salud mientras la tía, con un ribete de barro en los zapatos y una felicidad desconocida, pasa a ser joven y perfecta aunque un poco sucia y con un jirón en su falda. Esto implica una diferencia importante en cuanto al estatuto que se le da al animal. Verla como mero disfraz y como apenas un recurso para mostrar la fluctuabilidad de la tía deriva de un enfoque en que la mujer mantiene su lugar preeminente, compatible con la mirada de los padres y tíos: el animal como objeto al servicio del hombre. El cuento, sin embargo, nos conduce a pensarla como ser que establece con el humano una relación en términos de igualdad. Solo así se explica la compenetración entre dos entidades, es decir, este tipo de unión mística. Para que ella surja se requiere una apertura a una racionalidad que se distancia del pensamiento antropocéntrico.

Ahora, *La desesperanza* (1986) ofrece otro momento de unión entre perra y mujer, donde solo en primera instancia la una funciona como espejo de la otra, pues mantiene la independencia entre los dos seres. La novela gira en torno al regreso de Mañungo Vera, cantante de música con contenido político, en el momento del entierro de la viuda de Pablo Neruda. Dicho funeral propicia una serie de encuentros que enmarcan no apenas posiciones políticas, sino reflexiones sobre hechos históricos, una elaboración del

momento que vivía Chile en 1985 y de lo que podría ser su futuro.

La escena sucede la noche en que Judit sale a llevar a cabo la venganza planeada por años contra un hombre sin rostro de quien solo recuerda su voz. Durante el corto tiempo que la mujer ha pasado en prisión a raíz de sus ideas y actividades políticas, este hombre que fuera su verdugo la conmina a fingir, a simular que ella ha sido violada por él, quien en realidad no hizo más que tocar su rodilla. En medio de esto, como un conflicto productivo en lo que se refiere a ese movimiento ambiguo de la naturaleza humana, Judit concentra el deseo de venganza, que nace tanto de aquello que su verdugo efectivamente hizo como de aquello que no hizo. En el gesto de su ejecutor que rehúsa violarla, que le perdona la vida, está su salvación pero también la condena que implica tener que mentir a las otras mujeres con quienes se hermana como “víctima”. Ninguna alegría brota de ese perdón. Sobre todo, en el profundo dolor que vive están cifradas preguntas acerca del motivo del rechazo y más que eso, el placer sucio suscitado por aquella caricia, placer al que se le negó su consumación y que sigue tan vivo en su memoria como el rencor. “Las otras tuvieron hombre: la crueldad, la humillación se definió en la materialidad de un verdugo con rasgos diferenciados, uno para cada una” (DONOSO, 1986, p. 93). En ese no tener hombre radica una exclusión que duele.

En medio de los gritos, Judit participa de la tragedia de las otras mujeres a través del miedo, del terror y del placer. Sus palabras reconocen la vergüenza que significa su lubricidad en una situación de la que solo se esperaría su pavor: “Grité con el fin de preservar un humillante secreto que no debía salir de nuestra complicidad” (DONOSO, 1986, p. 130). Hacia esa venganza que corre en doble vía, entre el deseo de matar a su verdugo o de resolver por fin la fantasía que incubó la mano en la rodilla aquella vez, se dirige Judit la noche que en realidad termina compartiendo con Mañungo Vera. Ese territorio incierto que conjuga el miedo, el terror y el deseo ya nos recuerda a Manuel/a de *El lugar sin límites*. Y no por acaso en la escena en que las mujeres disfrazan a Judit, al maquillarla y ponerle un vestido que promueva su coquetería, aparece cual santa patrona: “la muñeca española observándola desde el misterio de su mantilla de plástico, se estaba gestando algo de que no se hablaba, empujándola a una acción” (DONOSO, 1986, p. 96). ¿Cómo no sentir aquí la presencia de Manuel/a, su aliento, ella que, también, vistiendo su vestido rojo, entregada al vértigo discierne entre el miedo que paraliza y el deseo que acelera?

Páginas más tarde, Judit encuentra una multitud de perros que conforman una

pandilla que sigue a un animal indefenso. Allí el narrador es contundente: “La leva entera iba a violar, a devorar a la perrita, uno por uno, y ella lo sabía y lo quería, huyendo evasiva del destino rutinario de su celo solo por coquetería, puro juego ante la tiranía del ciclo” (DONOSO, 1986, p. 192). El narrador no registra ningún tipo de ambigüedad ni de distorsión para encarnar el punto de vista de Judit con respecto al deseo violento que la emparenta con la perra. Judit la arrebató de debajo del perro más grande y, al aferrarse al animal, se vuelve blanco de la jauría. Entre ella y la perrita dispuesta a dejarse hacer, el narrador declara una sonrisa; es la perra la que sonríe a Judit, y ella, para salvarla, le dispara directo a la cabeza.

En estos casos, no puede hablarse del motivo de los perros como reflejo o disfraz de seres humanos. Su presencia opera transformaciones. La conexión que establecen con las mujeres diseña un vínculo místico en que la perra introduce en la vida de la mujer la posibilidad vertiginosa. La animalidad es una forma de existencia que aproxima la tentación de abrirse camino hacia la destrucción, se aleja del puro simulacro mientras se acerca, cayendo, al vértigo.

El juego nace de las múltiples formas de sus impulsos: competencia, azar, simulacro y vértigo, y de su funcionamiento al mezclarse (CAILLOIS, 1986). Todas sus formas se derivan de estos talantes y sus contaminaciones, en una amplia gama que atraviesa grados de “seriedad”. En un extremo se encuentra el concepto de *paidia* que se refiere a la manifestación más elemental de alegría, espontánea y desestructurada, en el otro, *ludus* que alude al establecimiento de reglas que pueden incluso desencadenar una elevada “dificultad gratuita”. El juego se extiende en la vastedad que enmarcan estos dos términos. Por las afinidades que representan en cuanto a actitud y propósito, se alínean por un lado la competencia y la suerte, y por el otro, el simulacro y el vértigo.

Estas facetas e impulsos están presentes en todas las sociedades en menor o mayor grado. Ahora bien, de su preponderancia en la vida cotidiana se derivan dos categorías que revelan aspectos de la dimensión lúdica de una comunidad. De una parte, **sociedades de contabilidad**, alrededor del mérito y la suerte, que funcionan de una manera organizada con códigos y privilegios determinados. Por otra, **sociedades de confusión**, fundadas en el simulacro y el vértigo, que suelen ser las denominadas primitivas en que el éxtasis y la

posesión cumplen un papel fundamental. El proceso ordenador que ha ido apoderándose de las sociedades actuales exige que dicha **confusión** ceda cada vez más espacio a procesos calculados propios de la **contabilidad**, con lo que el simulacro y el vértigo se convierten paulatinamente en secundarios y marginales. Dentro de un universo que requiere de estabilidad, figuras como el profeta o el oráculo son relegadas pues encarnan valores que se han convertido en obsoletos dentro de un razonamiento lógico. De modo que este impulso y sus representantes o mejor, sus actores, en el sentido pleno, pierden utilidad y razón de ser, relegadas a la clandestinidad o a la marginalidad.

La conjunción del simulacro y el vértigo comprende el juego de olvidar lo que se es con la intención de ser otro, propuesta por el simulacro, así como el espasmo de destruir la percepción, relativa al vértigo. Abarca desde el deseo de embriaguez y la espera ansiosa por el pánico, hasta el terror y la destrucción. Estas modalidades vinculan desde los incipientes movimientos al jugar a ser alguien específico, pasando por las máscaras, los disfraces, juegos de girar sobre el propio eje, caídas y un sinfín de actividades que pueden desembocar en el trance. El carnaval es epítome de la simulación y la feria ambulante, la síntesis vertiginosa.

Una diferencia aparece entre estas dos perspectivas. Mientras el simulacro, al igual que la suerte y la competencia, encuentra maneras de insertarse en el mundo ordinario, el vértigo tiende a ser eliminado de la vida productiva. Esto se debe a que su presencia fugaz y rotunda reclama la ruptura total con el mundo. Sobre todo, como lo indica Caillois, su utilidad es cada vez menor en la sociedad a la que pertenecemos y cuando aparece, como en algunas profesiones, la meta es, precisamente, dominarlo. La figura del profeta en trance es un ejemplo de ello. Las transformaciones que ha sufrido muestran la disminución de su influjo en el orden cultural que cada vez lo relega a un lugar más periférico.

Una semejanza fundamental se trasluce en esta combinación tal como la ejercita José Donoso: el carácter eminentemente orgánico que comparten. El cuerpo se convierte a un tiempo en el territorio del juego y en su objetivo final. En él se operan las transformaciones y sobre él recae el deseo de destrucción, como en un ejercicio que amplía el cuerpo al acercarlo a su propia explosión. Cuando el simulacro se rebasa y se desfigura, avanza hacia el vértigo que lo aniquila todo. Es este movimiento en que se instala la apuesta donosiana que me interesa delinear.

Hasta el vértigo: bailando El charlestón

La búsqueda del trance, el deseo de sentir ese arrebató y avanzar hacia el espasmo que inspira terror es un impulso humano. En la lucha por alcanzarlo, el ser llega a posponer tanto su voluntad como su discernimiento. El vértigo supone un efecto fisiológico que nos remite a lo visceral, es una desazón que atrae. También hay un vértigo de orden moral dentro del cual los individuos se ven enfrentados a comportamientos y situaciones brutales. Por esta razón, junto a la mezcla del simulacro y el vértigo se introdujo la presencia de personajes paródicos que establecieran un contraste, a fin de atenuar esa manifestación incierta que lo mismo es juego que ritual (CAILLOIS, 1986). Cabe pensar que el pathos que Donoso menciona como una característica de la literatura que le interesa, sea este deseo de caída, esta voluntad de frenesí. Es una condición que exige de las novelas a las que considera realmente valiosas. La misma queja que Zoé, perversa, gorda y aunque minúscula, levanta contra Higinio en *Casa de campo*. Allí lo persigue, animando a sus primos para que griten, en reproche, que el pobre no tiene pathos. Personaje del que se sabe poco, el pobre está siempre dispuesto al bienestar, definido apenas por esa “sonrisa que de costumbre prodigaba indiscriminadamente” (DONOSO, 1978, p. 156). Es un juego de niños, sin embargo, es la misma explicación que encuentran los personajes en *Lagartija sin cola* para la falta de simpatía que sienten por Patricio. Todo lo relacionado con él no acaba ni en tragedia ni en bienestar sino en una tibieza, es eso lo reprochable en él. Así, en la ficción viene a explicarse una impresión que pasa apenas como un comentario más, cuando el escritor habla en tanto lector y que reforzará en otros espacios por fuera del ficcional.

La pregunta que me concierne es ¿cómo traducir esa vocación vertiginosa en la escritura? Se alcanza el vértigo a través de movimientos bruscos, distorsiones, caídas y sacudidas pues la intensidad y el exceso conllevan a la suspensión de la conciencia. Deduzco que en la escritura, de manera más específica en lo que corresponde a la fábula, esta búsqueda habrá de significar distorsiones en los eventos, giros que no necesariamente corresponden a una secuencia lógica, repeticiones abundantes, pérdida de referentes que puedan orientar las cualidades de realidad de los mundos narrados. En el plano textual, remite a una estética del exceso que puede combinar lo demasiado lleno o demasiado despojado con el uso de metáforas, puesto que ellas siempre instalan el vacío (DUMOULIÉ, 2007). En cuanto a la materialidad discursiva, el vértigo tendrá relación con el empeño en favorecer el pathos que se encuentra en diferentes elementos

composicionales: la elección del género, la construcción de los personajes, el ritmo, las isotopías, entre otros (FIORIN, 2004).

Colijo que una literatura que tenga como meta el vértigo tendrá que proponer, esencialmente, la emoción breve pero intensa al dejar de lado valores que aspiren a lo duradero. Compartir ese pánico y ese desgarramiento solo es posible si el lector se siente cercano a los personajes y a los eventos, por lo el movimiento compasivo propio de la tragedia al tiempo que el uso de figuras que alivianen el sentimiento se vuelven fundamentales. El mundo desencantado ya ha vivido el ocaso del género trágico, de modo que no podría, aunque quisiera, entregarse a ese vértigo sin cuestionarlo. De allí que el juego en su faceta menos solemne brille entonces por la posibilidad que ofrece de abordar los temas más nobles y trascendentales sin perder el dominio de lo pequeño, lo insignificante, lo leve y lo irónico.

Michel Leiris, en el prefacio a *La musique et la transe* (ROUGET, 1980), se detiene en el poder de la música como elemento no suficiente pero bastante propicio para lograr el trance. Atribuye su influjo al hecho de que la música se desarrolla en el tiempo – no en el espacio –, lo que hace que actúe con la fuerza de una avalancha. A partir de esto, dirá que incluso por fuera del contexto instituido que significa el ritual, el hecho de dejarse penetrar por ella es ya un esbozo del rito. Más adelante, Rouget establecerá diversos tipos de trance: chamanismo/trance inducido, y posesión/trance padecido. Dedicará, también, reflexiones a sus vínculos con la danza. Aunque no pretendo determinar cómo se ajustan dichas clasificaciones con el vértigo donosiano, me interesa apenas traer a colación la estrecha tradición del baile como elemento integrante del rito, y de la cual Donoso se apropia para recrearla en su propio estilo. Si el disfraz se constituye en mecanismo para establecer el simulacro que pone en tela de juicio la identidad, el baile es el dispositivo que promueve el vértigo y en el que se concreta la destrucción.

El título del segundo libro de cuentos, *El charlestón*, dibuja la clara inserción que el autor hace en la temática del baile. Escrito antes de *Coronación*, aunque esta se publicaría más temprano, en 1957, el cuento muestra la existencia temprana de una inquietud que el autor desarrollará hasta su última novela, *El mocho*. Hay cierta sensación que no se define, a medio camino entre miedo y repugnancia como que resultado del avistamiento sagrado. El horror impotente que su presencia despierta funciona de modo ambiguo. Atrae pero al mismo tiempo se muestra como vertiginosamente peligroso (BATAILLE, 2006). Así, un sentimiento bastante difuso es el que describe el narrador del cuento que

comienza con una reflexión sobre lo triste que sería la vida si no hubiera amigos y vino. Renglón seguido, cavila sobre la existencia de ciertas cosas **raras** que nadie puede comprender. Insiste en el miedo y el asco que siente al recordar la última noche, tras la cual los amigos estuvieron trece días, número supersticioso, sin encontrarse. “Parecía cosas de brujos”, dice, pues a pesar de vivir en la misma calle, no se cruzaban ni se buscaban aunque en realidad hubieran querido reunirse. No habían discutido ni acordado alejarse, de modo que algo que no se define nunca fue lo que se estableció entre ellos e instauró esa extrañeza con traza sobrenatural durante aquellas casi dos semanas.

El narrador, un muchacho, deja de lado esa sensación inexplicable para reflexionar acerca de la amistad como un vínculo de afinidad espiritual. Se detiene en el fútbol como una afición que logra, digamos, dividir a la humanidad entre personas vivas y medio muertas. Lo que, de cierta manera, recuerda la recriminación que se le hacía a Higinio por su falta de pathos. Se percibe en el joven una búsqueda de entusiasmo, de vida que se materializa en la pasión que siente por los partidos, las mujeres –principalmente las de los callejones–, los amigos y el vino, resumen de una disposición para el vértigo. Se detiene en esta última simpatía: el vino que, a diferencia de otros tragos fuertes, no hace mal para la salud, según afirma. Su importancia va más allá de ser un instrumento para alcanzar la felicidad, explica. Sucede que la vida entera gira alrededor del vino. El énfasis que la narración le da hace que el lector necesariamente se detenga en este factor: el vino es un **modo** de vida que todo lo impregna, tornándolo, así lo percibe el narrador sin nombre, más alegre, más divertido.

No es el lado oscuro y pesado de la embriaguez, sino el lado luminoso de la presencia del vino, lo que tanto agrada al muchacho. Un detalle nos revela que la bebida permite la entrada a un ritmo distinto, las **leseras** que suceden cuando se toma demasiado pueden recordarse después y suenan tan graciosas como la vez primera, “nunca se repiten demasiadas veces” (DONOSO, 1971, p. 262). Se concluye de inmediato la semejanza con el ritual en que este siempre es idéntico y lejos de desgastarse en la repetición, por ella misma se hace más fuerte. La reiteración contribuye a consagrarlo. Aquí se aborda el lado resplandeciente de un culto que no apenas por traer a colación el licor pudiera designarse, desde ya, dionisiaco. Al calor del vino se recuerdan las peripecias sexuales motivadas por la bebida, entre ellas, la visita a la casa de Haydée, donde trabaja la Lucy, prostituta que evoca a su homónima de *El lugar sin límites*. En realidad, hasta ese momento, Dionisio no

ha hecho su aparición y la manera como el autor maniobra la descripción de esta alegría tranquila hace más contundente la irrupción tempestuosa de su llegada.

Los tres amigos van a una película donde tres bellas actrices aparecían vestidas con hojas de parra, de la misma especie de hoja que se pega al pie embarrado de Manuel/a en el prostíbulo de “El Olivo”. En la película, las mujeres bailaban el charlestón, y Memo, principalmente, admite que daría todo por aprender a bailarlo. El ritmo se le ha quedado de tal modo impregnado que sale intentando tararearlo. De modo que a pesar de la borrachera suavecita que ya los trae con sueño, dada la insistencia de Memo acceden a entrar por más vino. Los detalles dan cuenta de la convencionalidad de la situación, del tedio y del cansancio que a esa hora inunda todos los cuerpos. Por ser bastante tarde, se entiende este momento como el remanente de lo que ha sido la noche y la fiesta.

En el ambiente sobresale el gordo cuyo adjetivo “asorochado” transmite una idea de congestión vulgar. En las manos de esta caricatura cuya sola fisonomía delata la entrega sin reservas a sus impulsos y deseos, están las monedas para el tocadiscos. A partir de los finos rasgos, ahora borroneados en el rostro, el narrador concluye que la afición del gordo por comer, reirse y tomar es culpable de deformarlo hasta convertirlo en esa “pelota de grasa”. Se ha entregado al exceso y éste lo ha desfigurado. Aunque la descripción se empecina en mostrar lo ridículo y lo patético de su apariencia y actitud, vemos que el ambiente entero se transforma y se somete a su ritmo: bar, sillas y asistentes acompañan el ímpetu del baile del gordo que, pese a todo, sigue sentado. Baile de meneos estrechos e intensos. Al contrario de los presentes que están cubiertos por abrigos, el gordo llena el vaso hasta rebasarlo. Está sucio y suda entre movimientos torpes al revolverse en su silla. Bailar le está prohibido pues tanta actividad amenazaría su salud.

El borracho escoge el charlestón que comienza a sonar. El narrador enfatiza la desproporción del cuerpo, pesado e inmenso, y la vieja silla de totora en que está sentado: “dedos puntudos como las manos de los santos de yeso” (DONOSO, 1971, p. 265). Descripción que constata el rastro temprano del entendimiento de la santidad como poseedora de un cuerpo rígido. El grupo de pobre improvisación no tiene otra opción que tomar parte, dado el entusiasmo del gordo. Y asistimos a una transformación del lugar que, entero, “parecía estar en movimiento” (DONOSO, 1971, p. 265) pues la fuerza que el hombre imprime penetra las cosas que ahora vibran a su propio ritmo, con una potencia que desborda el cuerpo del rústico celebrante y repercute en las cosas. El dueño del bar cierra la persiana metálica que funciona a guisa de puerta y con esto el lugar queda aislado,

restringido. Se establece la **zona sagrada**. El tocadiscos se detiene, el gordo echa otra ficha y el charlestón comienza de nuevo. La repetición invoca el exceso.

Tragos más tarde, el gordo que se había negado a enseñarle a bailar a Memo puesto que estaba consciente del riesgo que esto entrañaría, no tiene otra opción que rendirse y se deja llevar pues es una fuerza que se sobrepone a él la que lo obliga. El baile del gordinflón, aunque caricaturesco, es trance que el narrador describe usando palabras relacionadas todas al ritual: impulso, poderoso, poseído, milagro, contagio. Suelta a Memo y se convierte en el centro del lugar. Resulta fácil imaginarlo como un eje que atrae y a la vez repele, “y como un instrumento descompuesto que se independiza de todas las leyes, comenzó a bailar en forma desenfadada, vertiginosa” (DONOSO, 1971, p. 267). Llama la atención que el hecho mismo de descomponerse lo libere de la obligación de cumplir con las leyes, incluso físicas, que en ese momento cesan de regir para que el cuerpo, inmenso, gane agilidad.

La música se revela un medio del que se despoja finalmente: termina siguiendo nada más que el vértigo que se agita dentro de sí mismo. De repente, disco y hombre cesan. El gordo se desploma y todos perciben que algo se ha roto y que ya no es gracioso, tras el vómito –algo rojo a lo que el narrador rehuye la mirada– y los quejidos de dolor, viene el debilitamiento y una quietud pasmosa. La zona ambigua que compone el terror y el asco transforma no solo a los jóvenes, sino también al gordo que ahora está en una esfera sagrada. El danzarín –como un objeto sacro que se ha apartado del destino común– es retirado por una ambulancia, de él nada más se sabe.

No hay certeza para el narrador ni para el lector de que el gordo haya muerto. Los reflectores apuntan a la reacción de estos muchachos frente a ese ser que, ridículo y gracioso, se abandona al placer prohibido hasta rebosar el límite que lo convierte en obsceno. El evento instala un silencio que persiste como eco: terror, culpa, asco y miedo. Todo en una mezcla. El cuento pone de manifiesto la experiencia del encuentro primero con el terror sagrado que el narrador relaciona directamente al vino. Sabemos, sí, del efecto que tuvo en aquellos que presenciaron la escena y el hecho de no poder definir la sensación nos dice sobre lo insondable e indefinible del hecho y sobre la imposibilidad de comunicarlo. El gordo sagrado –en tanto ha sufrido una transformación que lo ha separado del mundo– encarna la idea sobre la calidad ambigua de lo sacro.

A medida que pasan los días sin ir al bar, la vida se hace triste. Por eso los tres amigos sienten que es necesario continuar del lado del vino, de algún modo, la vida de otra

manera sería una pérdida. El narrador ha entendido el precio de la transgresión y resuelve que, sin embargo, vale la pena pagarlo. La risa es un viejo recurso que defiende al hombre del miedo a lo desconocido: “parados ahí, largamos la risa al mismo tiempo, supimos que el peligro estaba vencido” (DONOSO, 1971, p. 268). La sincronía de los tres al reír funciona como un sortilegio. Advierte que llegaron a la conclusión de que eran demasiado jóvenes para cuidarse de terminar como el gordo por lo que piden tres botellas de vino tinto, esta vez del más caro —algo ha cambiado—, esta vez del mejor. Es apenas en calidad de espectadores que los muchachos y lectores asistimos a la hierofanía. A pesar del coqueteo con lo sacro y cierta disposición a lo sobrenatural, como he dicho, quedamos fuera del círculo. Al hacer de la reacción del auditorio el objeto central del cuento se prescinde del encuentro directo con la potencia que además llega siempre por la mediación del narrador quien admite que, en el momento crucial del vómito, no quiso mirar.

Friedrich Nietzsche (2000) escribe sobre Edipo que acceder a la sabiduría y, en especial, a la sabiduría dionisiaca promueve un horror antinatural pues exige una disolución de la naturaleza. Se trata, por tanto, de una sabiduría criminal que consecuentemente acarreará sufrimiento. La determinación digna y elevada en Nietzsche se encuentra sencilla y corriente en el narrador: “Cada tarde que pasaba sin que nos viéramos, parecía alejar más y más no sé qué peligro, pero también alejaba todo lo que hacía que valiera la pena estar vivo” (DONOSO, 1971, p. 268). Así, no encontramos pena ni reproche, sino una sutil aceptación de esa condición humana al ofrecerse, sacrificial, por el desborde placentero. El espacio de lo sagrado es, a la vez, el espacio de lo mítico.

El cuento parece simple pues la destreza del autor hace que pase inadvertida la maquinaria compleja que esconde. La primera tesis, bastante frecuentada, que se encuentra en el elenco de las pequeñas ficciones sobre el cuento, escritas por Ricardo Piglia (2000) se impone en “El charlestón”. Se trata de dos historias pues se presentan dos peripecias que se producen en contraste narrativo. Por un lado, la rendición del gordo al impulso vertiginoso, contada desde el ojo inocente del narrador, aparece como la más chocante por dar cuenta de eventos más abruptos, cargada de emoción decididamente trágica. Se desarrolla en el orden clásico de inicio, nudo, desenlace. No hay mayor espacio para el suspenso pues los eventos suceden como en una estampida. Ocupa una porción menor del cuento pero establece una relación de causalidad de contigüidad con la segunda historia que, aunque se apodera de una mayor parte de la narrativa, se desarrolla de modo más sutil: la transformación de los muchachos a partir del encuentro con el terror que causa lo sagrado.

De la segunda historia conocemos de entrada lo que puede denominarse como nudo, *in medias res*, como estrategia que genera suspenso. Hay un detenimiento manifiesto en la descripción de la rutina de los muchachos y de los personajes. Es decir, se crea un desequilibrio al generar suspenso en una historia tenue para lanzarse velozmente en la otra, sangrienta.

El acontecimiento terrible que vive el gordo funciona al tiempo como espejo de lo que puede pasarle a los muchachos. Vista así, podría ser apenas una advertencia por mostrar la consecuencia que el exceso trae, advertencia que resulta inútil, pues la última línea del cuento muestra a los jóvenes tomando la decisión de seguir, de manera más resuelta, el camino del vino. Lo que sitúa en la misma perspectiva a las dos historias es la actitud solícita hacia el vértigo que comparten los protagonistas. El cuento muestra el panorama entero de lo dionisiaco, que abarca desde el lado luminoso en que habitan los muchachos al comienzo hasta el lado terrible que el gordo trasiega como víctima. Una misma cosa terrible e inexplicable atraviesa las dos historias: el ímpetu del gordo y la extrañeza que irrumpe en la amistad de los chicos. Afinidad mística que aparece en el nivel más diáfano de la lengua a partir de la incorporación de vocablos de lo sagrado al referir el caso del gordo y que al abordar a los muchachos se gesta a partir de la repetición del número tres.

El narrador opina al comienzo que hay cosas incomprensibles, afirmación válida sobre las dos historias. Marcas de registro coloquial atraviesan la narración de “El charlestón” y, sin embargo, no hay ninguna concesión para determinar el perfil del oyente, uno de los baluartes de la oralidad. Desprovisto de mayores rasgos acerca de la situación de enunciación, no hay claridad sobre cuáles son las motivaciones ni los propósitos del narrador para desplegar su relato. Queda la sensación de que el deseo de contar del narrador surge de manera tan insospechada, tan injustificada y misteriosa como surgiera la voluntad bailarina del gordo. Tal vez por eso mismo comience advirtiéndolo: “Pero en la vida suceden cosas muy raras, que nadie puede comprender” (DONOSO, 1971, p. 259).

El género propio de la caída es la tragedia cuya **economía emotiva**, el término es de Malcolm Heath (1987), tiene como objetivo dar vía libre a los impulsos, de modo que el espectador satisfaga el deseo de asomarse al abismo y derivar de esto un placer inofensivo.

La tragedia no tenía una obligación edificante pues su compromiso no era con la verdad, de donde surge también la valoración de la ficción poética como artificio, perspectivas tan caras a la poética donosiana como ya se ha visto. Hay un vínculo transversal al concepto de pathos apenas citado por Donoso, el proferido por sus personajes y el establecido alrededor de la tragedia.

La palabra está relacionada con el verbo *paskho* que quiere decir sufrir o experimentar, y nos sitúa en conexión casi directa con la tragedia, un género cuya razón de ser primordial es el efecto emotivo (KONSTAN, 2006). Mucho se ha escrito y debatido alrededor del carácter del pathos, cuyo significado además se ha transformado profusamente a través del tiempo. Mientras unas traducciones lo asimilan a tristeza o miseria, en otros contextos ha sido visto como compasión, por lo que debe siempre tomarse en cuenta el abismo cultural y temporal. Entre la concepción de emoción que se tiene hoy y la de los griegos, se establecen enormes diferencias. Para estos, la piedad que ha sido relacionada con la compasión, por ejemplo, no se generaba de manera directa frente al sufrimiento del otro, sino tras un juicio que comprobara el merecimiento de tal compasión. Del mismo modo, el término puede significar cualquier cosa que denote reacción a una experiencia (LACOURSE, 2012).

Aristóteles (2015) se refiere a la tragedia como llamada a proporcionar el placer propio, *oikeia hedone*, que es aquel derivado del miedo y la compasión. La naturaleza de aquel miedo no es explicada por él. Sin embargo, advierte que aquel placer surge de una doble fabricación: por una parte, se gesta en la reacción del público, por otra, se encuentra inmerso en la estructura misma de la tragedia. Para ello, entonces, aclara la importancia de ciertos elementos: el estatus de los personajes es uno de ellos pues su calidad fundamenta la dignidad trágica, otro, la primacía de la acción sobre los agentes que interesan solo en la medida en que contribuyen al efecto emotivo. Así también, enfatiza el carácter visual de la tragedia dado el placer que se extrae de la contemplación de imágenes precisas de cosas que por fuera del espacio de la representación nos resultarían repulsivas. Lo que nos recuerda este énfasis que caracteriza la escritura donosiana, las descripciones detalladas, atestadas, su preocupación porque el lector pueda **ver** la escena. Él mismo se ha referido a su escritura como articulación de escenas en que la “vivacidad visual” juega un papel fundamental. Una “visualidad” que adjudica a su relación con el cine (DONOSO, 2009).

Un debate que continúa entre los estudiosos se concentra en la fuente de dicho placer, lo mismo que en el concepto de catarsis que no fue del todo explicado por

Aristóteles. Al respecto, encuentro apropiada para este análisis, la interpretación de Elias Schwartz (1972) al mezclar teoría de la empatía y teoría de la distancia: nos identificamos con el agente foco y nos alejamos de él pues tanto la identificación completa como la distancia completa nos privarían de uno de los dos constituyentes del placer propio. El deleite que ofrecen las imágenes de destrucción proviene de esa necesidad natural de lamentarse que es liberada en el espectador mientras goza el beneficio de estar en un territorio seguro. Como en el juego, permite ser otro a conveniencia, y experimentar el pánico ajeno que de alguna manera se convierte en propio. La desaparición de la cosmovisión mitológica y ritual de donde era propia tuvo consecuencias contundentes para la tragedia. Un mundo que gira alrededor de la idea de justicia no podía ser concurrente con ella, tan ajena al remordimiento, ámbito del dominio privado y no del dominio de lo público al que pertenece. A partir de la conquista del racionalismo, la tragedia se transforma en sentido técnico y se vuelve escaso lugar de **asuntos trágicos**. El/la artista que quiera crear su propia mitología tendrá que librar una batalla casi imposible con el tiempo para lograr que el público pueda establecerse en el código –mitología– que proponga. Esto deja otra opción que, lo mismo, plantea problemas: acudir a una mitología ya instalada que pueda ser moneda corriente para quien se acerca a la obra (STEINER, 1991).

Solo cuando se establece ese repertorio en común se puede generar una respuesta contundente de parte del espectador. De manera que para abordar este tipo de asuntos en un contexto contemporáneo, el autor deberá ejecutar no solo transformaciones de forma –el verso contribuía a la sensación de solemnidad que hoy en día puede lucir anacrónica–, sino también aquellas que integren una visión burguesa a tono con su contemporaneidad. Allí se resume la maniobra utilizada por José Donoso: inclusión de personajes con una carga trágica y brutal que, al mismo tiempo, son aliviados por la ironía.

El efecto al que se refiere cuando menciona la compasión, solo puede lograrse dentro del modo trágico en que el héroe es apartado de la sociedad. En ese caso, podrá situarse ya sea en la categoría de lo **mimético bajo** donde no es superior ni a otros hombres ni a su alrededor, o en la **ironía**, donde es inferior al lector tanto en poder como en inteligencia. Northrop Frye (1957) se refiere al bajo mimético como **tragedia doméstica** o **pathos** y aunque no se puede descartar ni admitir el hecho de que Donoso haya tenido algún contacto con esta teoría, lo significativo es que su idea de pathos y la del canadiense contienen similitudes que arrojan luz sobre la estética que tratamos.

El novelista no explica de manera rotunda a qué se refiere con este término, pero lo menciona una vez en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) como una cualidad de la que a veces adolecen novelas a las que, no obstante, no les falta creatividad o inteligencia. Por su parte, el crítico lo usa como un modo ficcional en que el héroe apela a la simpatía del lector por la cercanía con que es representada la dureza de su destino. Como ejemplos, menciona a personajes tanto de Henry James como de Virginia Wolf, ambos escritores que han sido reconocidas influencias donosianas. La ironía en Donoso proviene del mimético bajo y se desplaza desde el realismo hasta encontrar un matiz mítico, donde se cubre de un aspecto ritual.

De esta manera, elaboro mi lectura de la obra donosiana como apuesta estética que procura crear un efecto emocional en el lector desde el enunciado y desde la enunciación. Puesto que el efecto al que se refiere el autor es la compasión, se requiere de una economía ficcional que incluya personajes y situaciones con una carga funesta para garantizar el espasmo propio del vértigo, pero que a la vez permitan una cercanía con el lector contemporáneo y su visión desencantada del mundo. Para lograrlo, el autor chileno vincula el carácter mítico y la parodia.

La figura del dios Hermes en su pluralidad paradójica representa el aspecto trasgresor y a la vez consagrante del procedimiento paródico (HUTCHEON, 2000). Entraña un potencial de reordenamiento al permitir que elementos bajos y sin importancia se conviertan en centrales en la versión paródica. En Donoso, ese rebajamiento nada tiene que ver con banalización, abarca un amplio rango de tergiversaciones y mezclas de diversos matices. Escenas míticas conforman un potencial que Donoso aprovecha, entre otras cosas, por la fuerte presencia que tienen en el imaginario del lector. No es pura coincidencia la alusión, en su diario del 20 de enero de 1965, al libro de George Steiner: *La muerte de la tragedia* (1991), como uno de los que necesitaba leer.

Las acciones míticas se llevan a cabo con un trasfondo de pasado prestigioso. De modo similar, Donoso usa un tiempo remoto pero con los tintes de nostalgia apenas suficientes para resaltar el presente que se desliza hacia su decadencia. Muchos escritores han usado insumos mitológicos. El uso de figuras míticas es común entre los escritores modernos, sin embargo, no siempre se llega a la experiencia mítica. Ahora, la cuestión es discernir el matiz de esa experiencia, pues vivir este tipo de relatos exige una actitud religiosa en tanto se aparta de la cotidianidad (ELIADE, 1973).

Es hacia allá que se dirige el proyecto donosiano al propiciar un sufrimiento de

carácter ritual. Tener una experiencia en que lo cotidiano se sacralice a través de su destrucción. La degradación no es el estado final, sino el medio por el que se opera la transformación sagrada. De allí que la visión de mundo no se limite a aquella que se confiere por medio de los saberes de una racionalidad demostrativa propia del **logos** o una causalidad expresa, sino que su funcionamiento se manifieste dentro de la intuición y la asociación. Más allá del viejo dilema de la emoción o la razón, Donoso construye, propone y desarrolla un proyecto escritural que usa el mito como apropiación de una forma y, sin detenerse en esto, se dirige a la “experiencia” propia del mismo. Parodiar el mito es su manera de apropiarse de él, ya que al despedazarlo lo acerca y renueva su vigencia.

Al hablar de la diferencia entre alegoría y mito, Maurice Blanchot llama la atención sobre el hecho de que la primera establezca una relación significante/significado, mientras que el segundo funde una verdadera presencia. De allí que entrar en el modo mítico corresponda a una acción que se lleva a cabo en presencia del mito –con la verdad que él mismo funda– no como mera representación, y sí para abrirse a un sentimiento, es decir, a una experiencia. Alcanzarla se constituye en un medio para expresar no lo que se sabe sino para sentir lo que no se sabe (BLANCHOT, 1997). El uso paródico del mito incluye un contenido representativo provechoso y pasible de diversas interpretaciones pero que no debe detenerse en una lectura netamente alegórica, insisto. Donoso pondera: “llegar a la vivencia de esta no-unidad del ser humano causa horribles angustias y horribles dolores” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1971, p. 525). A partir de la alusión a ese carácter de sufrimiento, emerge más clara la afinidad del escritor con la potencialidad del mito para la elaboración de dicho acontecimiento.

El mito conlleva una forma de percibir el mundo divergente de la del pensamiento teórico (CASSIRER, 1971). El primero capta el mundo mediante una visión de la realidad como indiferenciada y homogénea, es decir, se aleja de la distinción entre grados delimitados de certeza objetiva propia del pensamiento teórico. Esto implica la abolición de las diferencias de planos. Dentro del mito, no hay discrepancia entre vigilia/sueño, vida/muerte u original/copia. Esta es una característica fácilmente rastreable en la narrativa donosiana, sobre todo en una novela como *El obscuro pájaro de la noche*, donde las múltiples transformaciones se suceden sin barreras o límites fijos.

Así, es posible seguir la pista del mito no apenas como alegoría e insumo paródico. Es viable indagar su presencia a un nivel que corresponda a una forma de pensamiento que a su vez impacte la forma literaria. El llamado que hace Donoso a entender la esencia de lo

literario como experiencia sin la centralidad del logos coincide con el mito en tanto éste se funda en la intensidad del instante en que impresiona la conciencia (CASSIRER, 1971). De igual manera, esto se entrecruza con su interés en la literatura dentro del orden de lo inútil y pasajero frente a la aspiración del pensamiento teórico a lo permanente y necesario.

El impacto de esta actitud mítica se nota desde un cuento tan temprano como “Una señora”, incluido en *Veraneo y otros cuentos*. El narrador se presenta de entrada como un aficionado a deambular por la ciudad y recuerda que una vez, en tranvía, lo invadió “aquella sensación tan corriente y, sin embargo, misteriosa” (DONOSO, 1971, p. 221) de que ya había vivido o soñado lo que veía. Esto pone de manifiesto al menos dos cosas: por un lado, que lo misterioso no necesariamente es extraordinario, por el contrario, es bastante común; y por otro, la naturalidad de la mezcla entre el sueño y la vigilia. A pesar de que el narrador reconoce que hay miles de impermeables iguales al que la mujer en el tranvía llevaba, que solo la vio por unos segundos y que estaban ahora en un lugar lejos del primer encuentro, es enfático al decir que no dudó al reconocerla. A partir del segundo encuentro, la imagina en situaciones sin importancia y empieza a buscarla. Resalta el hecho de que no tiene pista alguna sobre su paradero. De modo que algunas veces cuenta con suerte y encuentra a la mujer, y en otras ocasiones no.

La imagen de la señora se desvanece en su mente hasta que una mañana “desperté con la certeza de que la señora se estaba muriendo” (DONOSO, 1971, p. 224). Nada indica el conocimiento empírico requerido para tal conclusión pero el narrador habla de “certeza”, de modo que no encontramos más fuente de ella que su intuición. Esa seguridad guía sus acciones posteriores. De un anuncio hecho por los deudos de una mujer llamada Ester deduce que este sería su nombre: “¿Podría ser? Sí. Sin duda era ella” (DONOSO, 1971, p. 225), concluye fundado en la certeza que ya tiene de la muerte de la señora. Luego, decide asistir al cementerio y actuar en concordancia con aquello que **sabe**. De hecho, cuando a veces cree que puede encontrarse a la señora con su impermeable, desecha el pensamiento como si careciera de sentido, porque él mismo ha visto depositar el ataúd de doña Ester en el nicho. El personaje actúa dentro de un razonamiento que sobrepasa el plano lógico sin que en ningún momento esto se cuestione, pues se trata de reflexiones en un ámbito en que el personaje es ser único y soberano. El lector será el único capaz de percibir el extrañamiento que generan las acciones desconectadas del plano verificable. Sin oportunidad de contrastar las percepciones del muchacho con una “realidad objetiva”, la intuición que detenta mantiene su total validez.

Bacantes santiaguinas: Coronación

El funcionamiento de la causalidad es otra faceta discrepante entre pensamiento teórico y mítico. Si bien la causalidad está presente en ambas formas, lo que varía es su modalidad. El pensamiento teórico analiza y separa en unidades la realidad hasta comprobar la relación causa-efecto. Ya en el pensamiento mítico, la causalidad se genera por una relación de contigüidad que puede ser espacial o temporal. Esta es una característica en que quiero detenerme porque es bajo este reconocimiento que se entiende mejor la magnitud de la “coronación” en su primera novela. Escena fundamental porque encierra una apuesta del autor: destacar un rito inútil dentro del orden lógico de los acontecimientos pero con un significado profundo dentro del orden de lo narrativo. Este ritual transforma el espacio y el tiempo de la casa. Su desarrollo suscita cambios que se asimilan a través de la idea de contigüidad.

“Debo, además, hacer un hincapié temprano en la novela, sobre la idea de la coronación. De alguna manera debo dar a entender antes del capítulo 24 que va a haber una coronación absurda, y de lo que significará” (DONOSO, 1957, Cuaderno 6). Escribe el 20 de febrero. Se refiere a la novela que publicará ese mismo año y la escena a la que alude me interesa sobre todo por su irrelevancia argumental. La historia de Misia Elisita, matriarca chilena olvidada, recluida, inhabilitada por su locura, así como la de Andrés Ábalos, su nieto abúlico y desencantado, no sufren mayores transformaciones a raíz de las acciones que se desarrollan en esta escena. Sin embargo, ella da título a la novela y trastoca el ambiente entero de la obra que hasta ese momento se desarrolla al modo realista en que cada acción está claramente al servicio de la fábula. Al insertarlos en el terreno de lo sagrado, esta coronación dispone a sus habitantes para resoluciones finales que se precipitan en el exceso de la locura. Es un recurso que desafía la economía medida y proporcionada con que avanzaba la novela.

En *Coronación* (1980) se perfilan motivos que por su recurrencia en otras novelas se convertirán en una marca donosiana, la vieja matrona es uno entre ellos. De igual modo, la figura de una mujer creando seres a partir de retazos que se integran casi al azar ya se encuentra en la Dora, cuñada de uno de los protagonistas. Con orejas, patas y colas de felpa, esta mujer arma animales de peluche, de baja calidad y pobre gusto, características que conforman ese mundo del simulacro marchito que tanto le interesa al autor. A pesar de

su impotencia y su pobreza, ella es percibida por su marido René y su cuñado Mario como un ser que quiere apresarlos a través de la carga que representa la responsabilidad, lo correcto, la familia. Huir de su sometimiento es la excusa que se adjudican estos hombres para el robo, para la trasgresión. En Dora confluyen dos motivos recurrentes: el sometido que a partir de su propia debilidad es percibido como una amenaza y la acción de coser o armar seres. Con ello establece un hilo con las viejas de *El obscuro pájaro de la noche*, donde estos motivos alcanzan su mayor grado de pesadilla.

En la reseña de la novela, el reconocido crítico Hernán Díaz Arrieta (Alone) subraya la habilidad del autor para retratar con detalle un tema común como lo fuera la decrepitud de una clase y de un tipo de matriarcado. No solo eso, el elocuente reseñista defiende lo descarnado de la escritura y se refiere al comienzo de la novela, que empieza desde la cocina y con una cocinera, con una declaración que no requiere argumentos: “La verdad es que empieza así, porque así debía empezar. Y no hay más razones” se lee en el periódico El Mercurio, del 19 de enero de 1958. Al tema de las cocineras, de ese mundo que dirige los altos designios de una casa, volverá Donoso, fascinado, en diversas ocasiones. Sin embargo, lo considero un eje central en esta novela por dos motivos. El primero relacionado con Estela, la sirvienta más joven, quien concentra el deseo de experiencia y la experiencia del deseo que comprometen la natural comodidad y tibieza del señor Andrés. La contemplación del color rosado de su palma desnuda abre la puerta de lo instintivo y lo salvaje hacia una intimidad inesperada. El segundo motivo es el hecho de que las artes de las empleadas logran estremecer los cimientos de esa racionalidad que por tanto tiempo defendió a Andrés de sí mismo. Un primer atisbo a esta capacidad de trastocar el orden se da en la escena en que éste se anima a limpiar junto a Lourdes.

En esta rarísima ocasión, Andrés se suma a la labor propia de las sirvientas. Abren las ventanas por donde entran rayos que iluminan un “hacinamiento de cosas descartadas por la vida” (DONOSO, 1980, p. 144), actividad que trae paz al largamente atribulado señor de la casa. Al abrir los baúles salen las cosas recluidas en el polvo y con ellas “la época en que tuvieron una vida activa se precipitó entera en el momento presente” (DONOSO, 1980, p. 145). La escena nos muestra a Andrés disfrazado con una capa española —española, como el vestido de Manuel/a—. Sale del desván con una débil máscara hecha de polvo y tiznes que muestra corporalmente la transformación que ha venido sufriendo. Más que eso, esta escena es el germen de la coronación puesto que explica la procedencia del vestido, guardado y olvidado allí por años, y de la idea de llevar a cabo el

deseo de Misia Elisita, de ser coronada y celebrada, que surge tras remover estos viejos cachivaches.

Con una edad que nadie recuerda con claridad, lo cual bien evoca la inexactitud del mito, y desde su cama a la que se refieren como a una nave, la abuela nos remite a Caronte en tanto agente mediador que transporta a los seres de un lado al otro. Ella, por su parte, habrá de llevarlos de la cordura a la locura, de la sobriedad a la embriaguez, de la pureza a la lujuria. Al apuntar hacia el castigo, ambigua, Misia Elisita devela también la seducción de la trasgresión. Del desván, el lugar más alto de la casa que ha estado clausurado y olvidado, descienden los materiales para fabricar las flores, el vestido y la corona que en su miseria y caducidad suscitan la risa dolorosa. El objeto que habrá de sacralizarse es retirado de la esfera de lo profano y sufre una acción que implica su rebajamiento. Una especie de rito de polución que para este caso se concreta en una metáfora espacial implícita en el descenso.

¿Cuál es la desazón que viene a ocupar el tiempo de Andrés, un solterón de más de cincuenta años que ha vivido en una tibia tranquilidad toda su vida? ¿Dónde radica el germen de ese malestar? La última vez que Andrés durmió en casa de su abuela —y el narrador se refiere a este hecho con “sucumbir a la tentación”— algo como una presencia perturbó su lectura de *Memorias de Saint-Simon*: era Misia Elisita que pronunciaba palabras que eran “violencia, sorna, cólera, desesperación” (DONOSO, 1980, p. 42).

A partir de allí, siente que la locura de su abuela ha llegado para quedarse y que ya no puede serle ajena. No es esta la primera ocasión en que las palabras de la anciana lo turban, sin embargo. También cuando habla de la muerte con desfachatez al poner de manifiesto esa posibilidad real que él ha insistido en negar. Esta vez, lo que más molesta a Andrés es que esas palabras estén desprovistas de significación. La palabra de su abuela desequilibra porque es ininteligible y obscena: irreductible al significado es perturbadora porque señala un abismo. Lo cual nos habla de la calidad de la palabra en su aspecto mágico en que funciona como objeto-misterio. Penetra y ensucia aquello que toca, de ahí que la casa entera contagiada se convierta en una amenaza para Andrés.

El aspecto material de la voz y su carácter sacro se vincula en la novela a una fuerte caracterización y delimitación de los espacios. En tanto causa y efecto de lo sagrado funciona una clasificación que los divide entre limpios y sucios atada a la capacidad de contagio de la palabra. Por ejemplo, la voz del padre Damián no penetra en el baño del colegio por ser un lugar sucio, el infierno al que no debe entrar la voz de un santo. Andrés

acudía al baño cuando niño, precisamente, como una manera de huir de todo lo que representaba el clérigo. Con el tiempo, aprendió a “no oír”, a “no ver” lo que despertaba ese terror sagrado. Fue entonces cuando dejó de refugiarse en la suciedad y se aplicó al “convencimiento racional” para encubrir los temores de su infancia. Es una época a la que solo vuelve mediante el sueño, a través del cual continúa una búsqueda que lo preocupa desde la vigilia: llegar a la otra orilla, sin desembocar apenas en la muerte.

Su amigo Carlos aparece como el contrapunto sobre el que reluce la apatía y la pasividad del protagonista. Más dado a las pasiones y a vivir intensamente, no extraña que sea descrito en términos que sugieren una religiosidad del placer: “como un sacerdote rechoncho y muy antiguo que oficiara en el templo de la satisfacción” (DONOSO, 1980, p. 129). Su manera de entregarse a la vida intensamente revela un matiz menos profano, a tono con las preocupaciones que discutirá con Andrés. Ante su amigo acosado por el reconocimiento de que no ha vivido a profundidad, Carlos expresa críticas y argumentos para posicionarlo frente a la acción. Las explicaciones y pruebas no producen en Andrés el efecto de la voz ininteligible de su abuela, que lo hace sentirse asediado. Aunque la descripción del amigo sugiera el ministerio del placer, éste no alcanza el mismo rango que la abuela loca.

Acaso el gesto que mejor resume la personalidad de Andrés se refleje en su relación con los bastones. A pesar de ser su pasión, ha mantenido la regla que él mismo se impuso de que su colección no sobrepase más que diez. Así, cuando encuentra uno nuevo que lo atrae prefiere deshacerse de alguno antiguo para lograr mantener el límite: Andrés es un esclavo de la templanza, de risa “convulsionada y silenciosa”. Esta continencia es lo que le reclama su amigo y es el reproche que presiente en las palabras turbias de su abuela, en que percibe el llamado sacro del desborde. Es cierto que la novela construye sus cimientos sobre el tema de las clases y la decadencia burguesa, como ha sido ampliamente señalado. No es menos perceptible, con todo, el empeño en la nomenclatura relativa a lo sagrado: semidios, semidemonio, deidad doméstica. Palabras que aparecen en la novela y que no pueden dejarse de lado dentro del entorno de esa “tragedia folletinesca” que vive este protagonista, tal como la define su amigo. Las máscaras y los disfraces en sus diversas formas –en una escena, Estela contempla maravillada al soldador– se inscriben, por tanto, en una índole decididamente ritual que escoge entre lo profano algunos elementos para rebajarlos y luego sacralizarlos.

Es en esta trama donde debe situarse la fuerza que posee la visita al anticuario.

Encendido ya el deseo de comprar un nuevo bastón y con ello de rebasar el número de su muestrario, se rebela contra sus propios preceptos y acude a la casa de este hombre enjuto y de su mujer “vasta y madura”. Descrita con rasgos humorísticos, la pareja representa la unión de los extremos y llama la atención por la pureza de su trato que más parece el de una madre con su hijo. Más adelante, el narrador ha preferido invertir dicha inocencia al designarlo como “una relación incestuosa que a ambos hacía muy felices” (DONOSO, 1980, p. 110). Aunque no hay, dentro del orden de lo factual, algo que revele tamaña trasgresión, el lenguaje logra ese cambio de énfasis. A través de su pura fuerza performativa instituye la violación del tabú en el par de personajes que como lectora ya no puedo ver de la misma forma. El chal que Andrés le regaló a su abuela, así como la palma muelle y rosada de Estela convergen, invertidos, en esta mujer “grotesca” que a través de la crudeza del revés de su mano –de profunda connotación esotérica y anímica, húmeda e íntima– convoca la presencia de la muchacha. A partir de allí, empieza un camino que avanza por la confesión ante el amigo Carlos y que terminará en su regreso a la casa, internándose cada vez más en el reino de la locura, propuesto por la abuela.

Ahora bien, durante la novela se hace referencia a **tragedia** una y otra vez para referirse a la crisis que vive Andrés, algunas veces con tono irónico y otras como una manera de sentir hondamente. Sin embargo, y como lo advierte Carlos, es apenas tragedia folletinesca que todavía carece del deseo de arriesgarse por lo que termina siendo apenas una **ficción** de tragedia: “Te crees un filósofo y no eres más que un histérico” (DONOSO, 1980, p. 158), declara el doctor. La desesperación sigue siendo demasiado racionalizada, demasiado ponderada y pensada. Ha creado una “desazón” a medida, un malestar que le ofrece la ilusión de sentir algo para no enfrentar la verdad que significa moverse a la acción y sentir en realidad. Es decir, ese “llegar al otro extremo” no puede provenir de una concienzuda reflexión acerca de sobrepasar el límite. El requisito es la acción, intentar enamorar a Estela y adentrarse en el terreno de la experiencia de vivir.

¿Cuándo se opera esa transformación en que el personaje, finalmente, se decide a entrar en el terreno de la experiencia? El narrador recalca el adverbio **ahora** para designar cierta transformación: “Y Andrés sabía ahora que sólo lo incompleto, y por lo tanto lo que necesita, está vivo” y unas pocas líneas más adelante: “Entonces Andrés Ábalos enunció la pregunta en que conjugó todo su ser...” (DONOSO, 1980, p. 209). La pregunta era sobre los sentimientos de Estela y contiene una declaración de vulnerabilidad. En este momento, no solo Andrés alcanza su epifanía, sino también la muchacha cuya dignidad se agita. El

narrador admite: “la mano del mal los había alcanzado a todos, estaban confundidos en sus desesperaciones solitarias...” (DONOSO, 1980, p. 209).

Lejos de ser una simple casualidad, ese es el momento en que las sirvientas Lourdes y Rosario componen el telón de fondo. Ellas son las figuras danzantes que llevan a cabo **la fiestecita**. Es en el contexto de la coronación que Andrés se arriesga a proponerle algo a Estela y que ella se da cuenta de estar siendo usada por su novio Mario. Mientras tanto, aquel y René intentan robar en la casa, es decir, esta es la hora de los reconocimientos y las transformaciones. El simulacro de coronación está descrito con las características del ritual. La presencia de las flores, el esmero en lo referente a las vestimentas, el uso especial de la luz que aísla la figura de la coronada, la música y los chirridos del fonógrafo que, por supuesto, no se corresponden con la época. El rito transmuta el tiempo y el espacio, la casa entera accede a otra atmósfera que tiene efecto en los seres, incluso en aquellos que están fuera del ritual.

No es ésta, claro, una celebración común sino una versión degradada, retorcida y cómica. Las sirvientas han insistido en que sea llevada a cabo de noche y solo ellas – Lourdes ha sido descrita como una deidad doméstica y criolla– asisten a la fiesta. Estela rechaza la invitación. Las dos mujeres, de natural equilibrado y compuesto, se emborrachan al cuidar del ponche, pelean y se disfrazan, danzan y hacen genuflexiones. Ellas son las únicas atentas a la ocasión, pues al cumpleaños cada vez asisten menos personas, sobre todo porque el señor **Dionisio** ha muerto el año anterior, tal como ellas lo comentan. La imagen de Lourdes que pierde sus anteojos y de Rosario que les da un puntapié con lo que las dos ríen promueve, claro, un efecto ridículo pero también un eco de Tiresias y Cadmo. Es posible relacionar la preocupación excesivamente racional de Andrés con las funestas reservas de Penteo frente al culto dionisiaco. *Las Bacantes* refleja el conflicto entre los modos mítico y conceptual de pensamiento, profundamente marcados en la historia intelectual del ocaso del siglo V (SEGAL, 1982). Aunque sea imposible fijar límites tan claros en una obra tan polivalente como el mismo dios que la protagoniza, hay una evidente reflexión sobre el lugar y función de estas formas de pensamiento tanto en Eurípides como en Donoso.

De modo que estas dos mujeres no pueden menos que presentar una versión rebajada e irónica de los bacanales. Se trata de un bacanal sin Dionisio. Son populares bacantes santiaguinas de corona y vestiduras hechas con harapos que se han empezado a dañar, sacados del tiempo que habitaba un baúl olvidado. Las pobres terminan por dejar de

lado a la **reina** que reposa “con la cabeza volcada hacia adelante y la corona de plata chueca sobre el rostro pintarrajeado” (DONOSO, 1980, p. 202). A pesar de que la celebración puede parecer endeble, puro remedo de dignidad, su poder se percibe en la forma en que se desencadenan las transformaciones a partir de ella.

Estela se va y la desesperación de Andrés toma otras dimensiones pues logrará convencerse a sí mismo de estar tan loco como su abuela: “como si por fin, al darse cuenta de su locura y aceptarla, fuera capaz de huir de toda responsabilidad, aun la de separar lo real de lo ficticio” (DONOSO, 1980, p. 214). Algo cambia para siempre y es que esta vez logra convencer de su locura al amigo. Carlos termina dándole la razón al loco y aceptando como ciertas, cosas que sabe que no lo son. La locura de Andrés logra imponérsele, al menos, en lo que se refiere al territorio de la casa y el asunto queda resuelto tras la sentencia del médico. En un ambiente tan trágico como este, solamente la locura dicta la última palabra y sugiere la liberación del protagonista. De un modo similar aparecerá en el proceso creativo relatado por el escritor.

La muerte de Misia Elisita refleja el deterioro de cierta clase, una forma de vida donde cabía este tipo de matriarca, pero más que eso, es hacia otro tipo de extinción que apunta. Lo mismo que en la obra de Eurípides que usa para parodiarla, la novela plantea un retorno al rito que, aunque parezca agonizar contiene fuerza. Su facultad para transformar permanece y su aptitud para conducir al “otro extremo” que se aleja entre verdades y miedos. Aquel que se vislumbra cuando accedemos a ese otro espacio que es el sueño, tal como le sucede al protagonista.

La escena, como se ha visto, potencia el uso de los disfraces al insertarlos en el ambiente de una celebración con carácter sagrado que es también parodia de lo mítico. El hecho de que Donoso añada en la entrevista con Rodríguez Monegal (1971) que *Coronación* tal vez no sea “en el fondo” una parodia porque está demasiado metido en la novela como para poder parodiarla, confirma que su concepto de parodia implica otros significados. A través de ella efectúa un rebajamiento que impacta en el efecto de cercanía que establece con el lector, pero otra posibilidad también se desprende. La definición de uso más generalizado, que concibe a la parodia como un modelo que se transforma de serio a cómico en el que se integran contenidos nuevos e incongruentes, es relativamente moderna, derivada de la *Poética* de Escalígero (1561). En su acepción más antigua, se refiere a la separación entre la música y el lenguaje, lo que abre un espacio contiguo destinado a la prosa. Agamben la entiende no como la transposición de lo serio a lo cómico

sino como único medio para acceder a un objeto de deseo. El hombre estaría sometido a habitar una historia que no le pertenece, por consiguiente, todo objeto de narración será de manera forzosa paródico. Al representar lo que no puede ser narrado, la parodia asume “la forma misma del misterio” (AGAMBEN, 2005, p. 52). De donde se deriva una estrecha relación entre el misterio y lo pueril, la parodia como posibilidad única de evocación.

Allí se concentra la apuesta donosiana y su acierto. La parodización de estos elementos no tiene como único destino la risa ni conlleva necesariamente a la pérdida de su potencial patético. Por fuera de la grandilocuencia, estas formas y temas se renuevan sin perder su capacidad para mover a la emoción. La escritura donosiana muestra que la gravedad no es exclusiva de la pompa. Es parodia en tanto rebaja los grandes temas al robárselos a la solemnidad pura, como único camino para adentrarse a aquello que permanece desconocido e indeterminado. Es así como entiendo aquel interés del que habla, aquello que, como por acaso, designó sin definir durante aquella entrevista en 1971. Me refiero a **la parodia sangrante**, una cualidad que admiraba lo mismo en Louis Ferdinand Céline que en Manuel Puig. Aunque no he encontrado otros registros del uso de dicha expresión por parte de Donoso, creo que recoge un proyecto autorial estructurado alrededor de esta manera de percibir la parodia y la búsqueda de una experiencia dolorosa. Por ahora, hago una pausa en *El obsceno pájaro de la noche*, donde cada plano es parodia de otro que lo deforma y lo cuestiona para, finalmente, aproximarse a un mundo solo alcanzable a través de lo paródico, en el cual todo es parodia y por lo tanto, todo está visiblemente conectado, como diría Bataille en *L’anus solaire* (1970).

Juego en la noche: El obsceno pájaro

Diez años se demoró José Donoso escribiendo *El pájaro*. Considerada por una amplia cantidad de lectores como su mejor novela, contribuyó de manera fundamental al reconocimiento y la consagración de su autor. En ella, la índole lúdica aparece de manera exacerbada, puesto que ofrece un recorrido en que el personaje despliega el funcionamiento del simulacro de manera incansable hasta su propia extinción. Esto, al mismo tiempo, provoca un vahído para el lector que pretenda echar mano de modos de lectura tradicionalmente realista, dado que no encontrará más opción que enfrentarse al abismo interpretativo que trae la destrucción de todo intento por establecer una verdad del

texto. Me detengo en ella, de manera específica, en el uso que hace del juego como dispositivo ficcional y en la fuerte imagen mítica que la atraviesa.

El obsceno pájaro de la noche es, por excelencia, novela del despojo. Al asomarse apenas a las primeras páginas, ya el lector comienza a cercarse de sobras que se amontonan ante sus ojos. Son despojos los objetos, personajes y planos de realidad que van superponiéndose, mezclándose, confundiéndose en exquisita y horrorosa concordancia, porque es también, por excelencia, una novela de la simetría. Para el señor Jerónimo, la señora Inés, la santa y el niño milagroso existen, en paralelo, un secretario Humberto, una Peta Ponce, una bruja y un niño monstruo; así como para la Casa de la Rinconada de lujos y esplendores hay una Casa de Ejercicios Espirituales de viejas y huérfanas. Aquí, el juego de inversiones y dobles tan frecuentado alcanza proporciones monstruosas que derivan en esta simetría retorcida. Ante tal nivel de reciprocidad, el lector percibe una invitación a descifrar el sistema cuya existencia, no obstante, es tan ambigua como el contenido de los paquetes hechos de paquetes que las viejas del asilo atesoran. Tal vez la respuesta sea la del Mudio/Jerónimo/Humberto: “¿No ve, Madre Benita, que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia?” (DONOSO, 2003, p. 29).

Un motivo característico es el tema de las viejas y es de carácter obligatorio referirme a ellas, siendo que atraviesa las diversas etapas de su producción y se constituye en motivo generador. Aquí se convierte, sin embargo, en pura turbulencia. No es de extrañar que el mismo autor se haya referido a él explicitando que no le interesa como problema social o sentimental. Le atrae por la anarquía de ese mundo, como “separación de un juego de leyes que funciona en sí, en ese mundo cerrado que es” (MOIX, 1971, p. x). Esta anarquía establece su propio poder, cuyo centro radica en la apariencia de debilidad que ofrece: “voy urdiendo algo nacido de la libertad anárquica con que funcionan las mentes de las ancianas de las cuales yo soy una” (DONOSO, 2003, p. 132), dice el mudio asimilado ya a su condición de vieja instituida. Es el poder del débil, quien establece el yugo sobre el otro a partir de la máscara hecha de fragilidad e incompetencia. Al modo del Mudio que, al negarse a decir su nombre, se finge mudo para vencerlos con su debilidad, como un ser que no se dispone a la nominación que sustenta la identidad. Se establece, también, a partir de la capacidad que tienen las viejas empleadas de acumular aquello que

los poderosos, los patrones, desechan. Acumular el desecho es una forma de contrariar la dinámica propia de una “economía mercantil” (BATAILLE, 1980).

La respuesta que contiene la clave de cómo se radica ese poder de las viejas, aparece en la novela un poco después: “una anarquía que todo lo permite, una falta de obligaciones que cumplir porque si las cumplen o no las cumplen no le importa a nadie” (DONOSO, 2003, p. 381). Y precisamente no importan porque sus cuerpos están fuera del sistema de producción y aquí no me refiero únicamente al sentido más económico o social. Esos cuerpos que son solo migajas no producen tampoco placer. Su existencia pretende apenas señalar otro régimen, uno que importa precisamente por cuanto no produce ni significa. No significar nada es un privilegio de las viejas. Su manera de razonar, de entender el mundo y por lo tanto de reaccionar frente a él, se gesta de otra manera. Ya lo apunta Raquel sobre su empleada la Brígida: “jamás logré darle un concepto claro de la enormidad de dinero que tenía, porque ella comprendía el detalle, no la totalidad de su fortuna” (DONOSO, 2003, p. 301).

Es una dimensión que se visualiza en los “bultos”, los pequeños envoltorios amarrados, envueltos en mil cosas, pero que no contienen nada en sí mismos, cuya única razón de ser es enseñar el vacío. Algo que no cabe dentro de la mirada racional, por ejemplo, de la Madre Benita quien insiste en darles un significado, en buscar en ellos una clave, algo que haya querido decir aquella que los ha creado. Hace de todo para darse cuenta al final de que no hay significado posible, que es una búsqueda inútil porque esos paquetes no fueron hechos con un objetivo, son apenas producto del mismo miedo. Lo que recuerda la observación en *El libro por venir*: “El símbolo no significa nada, no expresa nada. Simplemente torna presente –tornándonos presentes en ella– una realidad que escapa a cualquier otra captación” (BLANCHOT, 2005, p. 115). Esas viejas desechadas y clausuradas remiten a una forma de comprensión del mundo que no tiene que ver con las totalidades, pues no pretenden explicarlo como sistema. Su entendimiento radica en los detalles, donde se funda la singularidad. Una manera de aprehender el mundo a través de la minucia.

La novela tiene la propiedad de ser pasible a múltiples lecturas y si es cierto que se pueden elaborar algunas más sistemáticas, también es cierta la necesidad de una mirada que se inscriba dentro del espíritu lúdico con que fue escrita. Es conocida la predilección del chileno por los símbolos nebulosos, inestables, imprecisos. Así, otra lectura posible de esta simetría es entenderla más allá del llamado a descifrar un sistema, en tanto ejercicio

lúdico de un escritor afecto a las acumulaciones inútiles. El paquete de las viejas es metáfora de la escritura que nos seduce con la idea de un secreto que, sin embargo, se cierra sobre sí mismo. La novela-paquete es juego que instituye un orden estricto con potencial tanto para lo sagrado como para lo festivo porque es, sobre todo, espacio en que la fuerza lúdica, en sus diversas facetas y grados, se extiende y se regocija.

Una fascinación parecida a la que ejerce el juego y que constituye su esencia compone la reflexión propia de la protagonista Inés para referirse a los motivos – irracionales, totalmente subjetivos– que han hecho a generaciones de mujeres albergar sus secretos en la casa. Valga recordar las características del juego: libre, desinteresado, capaz de crear orden y de ser orden, con potencial tanto para lo sagrado como para lo festivo y fascinante. El juego da lugar a acciones centrales: es el mecanismo por el que Inés se convierte en una más de las viejas, especie de *Frankenstein* vestido con los harapos de las demás asiladas, y es de este modo como gana para sí al Mudito-niño milagroso de la Iris, premio que terminará durmiendo en su propia cama. Así también, es el único ritual a través del cual puede deshacerse de sus valiosas posesiones y espacio en que simulan suspenderse las relaciones verticales entre Inés y las viejas. Su uso, en lo que tiene ya de cómico ya de trascendente, crea sordidez para darle lugar a lo miserable y malicioso.

El espacio es un componente fundamental en la escritura donosiana. La importancia que el escritor le da se trasluce en gestos tan visibles como el frecuente carácter espacial de los títulos de sus obras o la descripción de filigrana con que los crea. A pesar de esta ya recurrente predilección, el empleo y la construcción espacial aquí alcanzan niveles más elaborados. Incluye el espacio en tanto fundador de realidad, como en el juego, y comunión de abismos. Espacios que se cierran a partir de tapias que los expanden, propios del exceso que en lo vasto y lo diminuto ofrecen la posibilidad de transmitir el vértigo que obsesiona al autor.

El carácter lúdico, es decir, la disposición para el divertimento y la tensión que se aparta de las labores, finalidades y lógicas de la vida común atraviesa la novela. Me restrinjo, sin embargo, al componente espacial. El carácter delimitado de los espacios como dentro del juego abunda en la novela: las reglas con respecto a la desnudez en el Mundo de los monstruos, el círculo de las viejas y los requisitos para ser una de ellas, las constantes transformaciones fruto de la interacción en los distintos planos. No hay espacio para el símbolo, los disfraces no personifican identidades, sino que son identidades,

recordemos el concepto de *versipellis* que implica constituirse en otro a partir del hecho de cambiar de piel.

El capítulo 8 es particularmente prolífico en referencias al espacio. La Damiana y la Iris acuden al piso de arriba desde donde contemplan el esplendor de la ciudad, mientras la primera instruye a la segunda para una probable fuga, lo que no deja de guardar cierta semejanza con la ocasión en que el Diablo tentó a Jesús. Se alude, por ejemplo, a “una infinita perspectiva” falsa que alguien pintó en una ventana tapiada. Aquí valga recordar que esta es una característica que se repite en *Casa de campo* y en *El jardín de al lado*: enfatizar el carácter artificial del espacio para regocijarse en el truco. Un factor espacial que se destaca es la pared al lado de la cama sobre la que reposa la Iris. La novela brilla por sugerir tiempos y espacios que se emparentan con lo mítico y, en contrapeso, por la escasa alusión a lo que podríamos considerar de más **factual**. La pared está cubierta de recortes de periódico que contienen noticias y personajes de fácil reconocimiento para el lector dado su peso en la Historia: Allende, Fidel, Nikita. A través de ellos es posible situar históricamente la novela que se mueve entre un tiempo y espacio míticos (abierto) y uno decididamente fijo (cerrado). De repente, la fuerza de la Historia entra para concretarse en esta pared. Donoso ha creado una bella manera de anclar el tiempo en el espacio, artilugio que nos lleva a pensar ya no solo en un “tiempo histórico” sino en un “espacio histórico” que se relaciona con Occidente en un ambiente geopolítico que se construye alrededor de la Guerra Fría: la Historia resumida en un muro representa la Historia que se concreta en el Muro.

Tras la llegada de los juegos que Inés mandó a traer, vemos a las viejas desayunando. La escena se desarrolla en el “vientre de la cocina negra”, una expresión bastante sugestiva donde se resalta el carácter oscuro de lo femenino y allí se desata con toda fuerza la idea del despilfarro, tan emparentada con la del juego. “-No, así no tiene ninguna gracia, tengo que arriesgarme a perder algo yo también” (DONOSO, 2003, p. 401), dice Inés. Con esto propone apostar dentro del juego sus abrigos, brillantes, perlas y zafiros. Esta es su apuesta para igualar a la ofrecida por las viejas: chal deshilachado, escapulario de trapo, zapatillas aportilladas. Las apuestas se corresponden, sin embargo, dado que todas encarnan el principio de pérdida cuyo fundamento radica no en el carácter funcional del despojo, sino en el grado de sacrificio que implica. Es una idea similar a la que argumenta Bataille (1987) con respecto a las joyas cuando explica que son objetos cuyo valor no se deriva apenas de la belleza ni de la utilidad. Este juego permite a Inés ejercer su

voluntad de despojo, pero tal como conviene a la lógica de la novela, las viejas serán quienes terminen siendo despojadas incluso de sus propios deshechos que, aunque fétidos, Inés pasa a acumular y usar. El juego trasgrede el orden productivo.

Hay dos momentos particulares en que el espacio se deja percibir como instrumento fundamental para el juego que lleva a cabo el simulacro. El primero está vinculado al “canódromo”. Inés, una mujer acostumbrada a los lujos, ha tomado la decisión de mudarse de su casa al asilo, junto a las viejas. Ha pedido que le traigan tanto las finas ropas como los juegos en que pueda entretenerse. Entre ellos, llega un tablero que figura un canódromo, con perros de colores que compiten. Ya he hablado de la conjunción, de larga data y múltiples facetas, entre perros y personajes. En el juego, Inés escoge ser “perra amarilla”, una figura central en la conseja que es hilo conductor de la novela. Esta leyenda se abre como la posibilidad fundadora de la historia entera, tal es su alcance. Y a través de ella se siembra la ambigüedad que inscribe el pasado de la familia en el terreno mítico. La versión oficial dictamina la derrota perpetrada por parte del patriarca y ejercida en la destrucción de la bruja tras su larga persecución. La perra es encarnación de la bruja, bruja que es Peta, Peta que es Inés, Inés que es bruja y perra amarilla. A la manera donosiana, el juego en el canódromo se vuelve frenético, ya que la Inés gana y continua en su carrera por acumular jirones mientras las viejas pierden y tiritan, desnudas de harapos.

Sobre la mesa esa noche, las viejas son testigos de la persecución hecha a la perra amarilla, y una vez más celebrantes pues todas quieren que gane doña Inés. El espacio del tablero incluye bosques, campos y desiertos que vemos a través de la carrera agotadora que vive la perra enclenque. En el territorio del tablero, la persecución despliega detalles y vericuetos de los que no habíamos tenido noticia. El juego viene a completar la versión de la leyenda que ha pasado de boca en boca. El área del tablero no solo es canódromo donde aparecen los otros perros, sino que abre la puerta a otras regiones, plurales, diversas. Y lo mejor, aquí, la perra no muere sino que gana, de modo que contradice las versiones oficiales.

El espacio que concentra el tablero se empalma con otros tiempos, pues la perra “duerme durante generaciones en los bosques” (DONOSO, 2003, p. 403), e incluso aprovecha para asistir a un encuentro sexual en un parque. Dicho encuentro rememora –de manera indirecta– las múltiples ocasiones, muchos años después, en que la huérfana Iris “haría nanay” con la Cabeza (disfraz de cartón piedra) de Gigante. Al mostrar otra versión donde la perra/bruja logra escapar, el juego trasgrede el orden patriarcal representado en la

conseja del hacendado que lidera la persecución de la perra y cuyo propósito era desterrar sus despojos. Le era fundamental deshacerse de ella puesto que la presencia de una bruja arruinaba las cosechas y, sobre todo, hacerlo en el marco de un castigo del que todos se enteraran, de modo que sirviera para limpiar su nombre e imponerlo. Digo que infringe el orden no tanto por contradecirlo abiertamente, dado que no se trata de “revelar la verdad” en el juego, sino porque devuelve a la versión oficial la naturaleza de versión posible, no única.

El segundo momento que me interesa destacar tiene un potencial decididamente excesivo. “El sótano estaba tibio y oloroso, iluminado por la vela que arde en su palmatoria” (DONOSO, 2003, p. 114), con esta alusión a un lugar que se relaciona con lo bajo comienza el capítulo 8. Allí la María Benítez revuelve mixtos sobre el fuego y se realizan las reuniones de estas viejas encargadas de los ritos de nacimiento y de muerte. Es, seguramente, olor de brujería el que invade el lugar que se convierte en escenario de un juego de comicidad obscena. La Damiana, desdentada y llena de arrugas, cumple con el ritual del disfraz al ponerse el babero. Esta es la condición para entrar al espacio central que realmente la transforma, donde se comporta y es tratada como bebé. En ello se convierte cuando, viejísima y sucia, salta a la cuna para jugar a ser la muñeca de la Iris.

La cuna es la zona del juego que alberga la criatura indefensa que reclama los cuidados de todas las demás viejas. A través de este simulacro se construye la inversión en que la adolescente se convierte en madre de la anciana, más que eso, el juego trasgrede el orden moral al intervenir en una escena doblemente infractora dado el potencial lésbico que las caricias inducen y, sobre todo, por cuenta de su coqueteo con el incesto, al interponer un matiz erótico en el acto de una madre que alimenta y cuida a su hijita. Una relación obscena de la que participan todas las viejas por medio de gestos exagerados. La intensidad como que consensuada de sus carcajadas trasluce el fingimiento que las torna macabras.

El obsceno pájaro de la noche es una novela laberinto, alberga un monstruo entre monstruos que, otro que el Minotauro, no debe tener contacto con el erotismo ni con la violencia. Espacio donde toda realidad acaba por pervertirse, la novela juega con estructuras que se repiten para establecer una simetría donde resplandezca, más definida,

su propia deformación. El narrador parece describir esta dinámica cuando al referirse a su participación en el nacimiento del heredero recuerda: “Mientras la Peta y yo, seres fantásticos, monstruos grotescos, cumplíamos con nuestra misión de sostener simétricamente desde el exterior ese nuevo medallón” (DONOSO, 2003, p. 217). Esta equivalencia acaba por develar sus orígenes monstruosos a través de la exacerbación y la diversidad entre los componentes. Así, la Casa de Ejercicios Espirituales, asilo de viejas y huérfanas, funciona como doble invertido de la lujosa Casa de la Rinconada; Humberto, el escritor y ayudante de don Jerónimo se desdobra en su jefe, el eminente político, a la vez, en El Mudito que cuida del asilo, en el bebé de Iris, una de las huérfanas, y en el mendigo que se disfraza con desperdicios; la señora Inés se desdobra en la perra amarilla tanto como en la nana-bruja/ Peta Ponce y en la niña, bruja-santa. De modo que José Donoso logra el propósito que le confía a Emir Rodríguez Monegal (1971): escribir una novela con personajes que fueran uno y treinta, todo a la vez. La aglomeración de identidades tanto las refuerza como las anula pues el hecho de que los seres puedan intercambiarse apunta a la definición de su vacío.

Comparte con August Strindberg, quien aparece en sus diarios (DONOSO, 1965-1966, Cuaderno 33), la fascinación por los personajes contradictorios y ambivalentes. Lleva al límite aquello que el dramaturgo recomendaba sobre la creación, esto es, transformar en harapos lo que alguna vez fuera retazos primorosos de humanidad (STRINDBERG, 1998). De esta materia fragmentada y corrompida surgen los seres de esta novela. Las asiladas visitan esa suerte de "cementerio de santos" donde van a parar todos los escombros de la capilla. Pegan trozos y empiezan a "organizar identidades arbitrarias [...] una qué sabe, puede resultar un santo de verdad con estos pedazos que vamos pegando" (DONOSO, 2003, p. 312). Van surgiendo seres inestables que están sujetos a los vaivenes del acaso.

Algo de esta estrategia aparece también en la práctica creativa del propio Donoso como escritor. Ecos de otros personajes se repiten y se agrupan de maneras diversas que se confunden, pero con la fibra suficiente para delinear tipos como mencioné, por ejemplo, en el caso de la mujer indefensa que somete. Otras formas del despojo componen la novela: cuerpos de viejas, acumulaciones de cosas inútiles, lugares abandonados y corroídos –la casa como un ser vivo que cambia, se expande y se cierra–, incluso, el tiempo hecho de sobras, pues el referente temporal dominante para un lector, digamos, más universal, proviene de recortes de periódicos viejos, como acabo de mostrar. El desecho engulle el

orden y lo reduce a través de una imagen que se repite: la afirmación del poder de las cosas inútiles, la potencialidad de lo improductivo.

Podría decirse de esta sucesión de realidades superpuestas que es fruto del delirio de uno de los personajes, aquel más cercano a nuestra propia idea de realidad, y esto no haría más que demostrar la insistencia en restituir el universo de la obra al territorio de lo racionalmente cuantificable y localizable. Sin embargo, la novela lo niega todo al acabar con cualquier pretensión de verdad. Por eso no es de extrañar que en el cuerpo, tradicional baluarte de la identidad, tome lugar central ese sabotaje. Doble, máscara, muñeca, acéfalo, mesa de disección, monstruo, todos motivos de larga tradición en cuanto a la descomposición del cuerpo.

El ser muta hasta llegar a una nada que seguirá en transformación. A todos esos motivos que están presentes en la narrativa se añade el **imbunche** que proviene de las mitologías mapuche y chilota (de Chiloé) donde aparece en varias consejas como un ser deforme que tiene como característica principal estar completamente cosido: ojos, boca, sexo...un ser recluso en sí mismo, cuyo cuerpo en esta novela se convierte en barrera al interponerse entre él y el mundo, lo cual deviene en una paulatina desaparición de los dos.

Esta imposibilidad de fijar algún modelo antropomorfo se traduce en la novela en una dinámica de movilidad reversible que acompaña este desborde de transformaciones pues el cambio es la única constante. Junto a esta movilidad se perpetúa la presencia del residuo. Las viejas del asilo son ellas mismas residuo porque fueron enviadas a la Casa cuando ya no pudieron trabajar como sirvientas. Estas mujeres constituyen el reverso del poder a partir de la acumulación de las sobras en su versión más degradada y en ello ocupan un lugar especial los residuos del cuerpo que almacenan debajo de sus camas en diminutos e infinitos paquetes: "las uñas y los mocos, las hilachas y los vómitos y los paños y los algodones ensangrentados con menstruaciones patronales" (DONOSO, 2003, p. 62). En el despojo palpita una capacidad para lo sagrado, por su atributo de intocable. Reino en el que lo sagrado y lo sucio no pertenecen a lógicas contrarias, sino a un régimen común. El Mudito así lo percibe cuando asegura: "El vómito de la Iris que fregué en las baldosas de la cocina me ungió" (DONOSO, 2003, p. 63). Una apreciación que eleva el desecho asqueroso de la Iris que es, justamente, prueba de su pecado al quedar embarazada por algún muchacho de la calle. En esta declaración que trae la forma de testimonio de un ser elegido por la carga sacramental que acarrea el verbo **ungir**, el Mudito ratifica la

versión del embarazo milagroso que convierte a Iris en virgen que lleva en su vientre el fruto santo, a la vez que se erige a sí mismo en testigo y profeta.

A lo largo de la narrativa donosiana, especialmente en *El obsceno pájaro de la noche*, esa calidad extraordinaria no deja nunca de estar unida a la suciedad, la enfermedad, el simulacro, lo grotesco, lo viejo y reseco, lo animal. Un inventario que se elabora desde sus primeros cuentos hasta la última de sus novelas pero que en esta obra se intensifica hasta el exceso. Vinculados a lo sagrado y a lo bajo, los motivos de descomposición antropomórfica de larga tradición romántica y surrealista sufren a su vez otras distorsiones y desfiguraciones, ya sea porque se alejan del uso habitual o porque funcionan bajo la dinámica del simulacro deliberado. El doble no funciona a través del encuentro ni de la separación de una entidad, sino que surge a partir de una voluntad expresa y se concreta en la enfermedad o la herida: el/la sirviente absorbe el mal de su señor(a) con la intención de convertirse en su doble. La vieja nana “absorbe” la enfermedad que estaba carcomiendo a la niña y con esto la cura; el secretario recibe la herida de bala que estaba destinada a su señor Jerónimo como medio para sellar una alianza. La mesa de disección, imagen privilegiada por la fascinación surrealista y que Robert Moraes (2002) propone para referirse a algunas de sus técnicas, se desarrolla de un modo más cercano a la erótica batailliana, la del cuerpo torturado de Humberto, quien sufre a manos del doctor que lo persigue para atarlo a la cama y usarlo en sus experimentos. Con la misma inagotable capacidad de Prometeo para regenerar las vísceras, el secretario/escritor es usado como cultivo de órganos que son retirados para servir a otros monstruos, indefinidamente. Ambos motivos cuestionan la esencia y la individualidad, por lo que se gestan a partir de imágenes de sustitución, ya sea del ser entero o de sus partes que lo mismo se disgregan en una naturaleza diferente, como la incluyen.

Así como la sustitución corporal, la suspensión de ciertas facultades produce otras estrategias. El tema del autómatas se actualiza en la novela, no a partir de un artefacto que quiera reemplazar al humano, sino de una humana que se dispone en condición de objeto. Es el caso de Damiana, la anciana grotesca, al convertirse en muñeca en los brazos de Iris, la niña-adolescente. Por otra parte, el imbunche aparece como una tentación de transformar a alguien en imbunche (tener a un ser completamente dependiente al que se consagren los cuidados con devoción) o de serlo. Conforme a la vocación de las viejas para crear paquetes, el imbunche no será generado a partir del bloqueo de cada uno de los orificios del cuerpo por separado, sino al colocarlo en un saco tras otro y tras otro, siendo este el

mecanismo que usan para convertir al Mudito en santo y milagroso. Así, la relación del imbunche con el mundo fuera de él es de alejamiento que no lo disminuye, sino que lo hace –transitoriamente– superior y que le otorga capacidad de gobierno.

Valga recordar que el Mudito ya se había vuelto una vieja más, gracias al hecho de que su sexo se hubiera ido encogiendo poco a poco. Es decir, frente a la práctica regular de sacrificar una parte al extirparla como rito de ingreso a una sociedad, aquí el acceso toma lugar por medio del sacrificio que implica el repliegue. Es una concentración que funciona en doble vía, que clausura mientras amplía, tal como sucede con la Casa, cuyos muros la hacen más grande. El Mudito pierde su órgano masculino para acceder a la comunidad femenina. Tanto la muñeca como el imbunche son imágenes que surgen de la suspensión de capacidades físicas. Frente a un proyecto de ser humano en busca de la ampliación y aprovechamiento de sus habilidades, la novela contempla el empechinamiento en negarlas y extirparlas.

El monstruo es, como se ha dicho, un tema fundamental en la novela. Boy, hijo del señor Azcoitía, es el heredero de un linaje de nobleza que gracias a su monstruosidad alcanza la magnificencia: “probará que hay otra dimensión, otros cánones, otros modos de apreciar el bien y el mal, el placer y el dolor, lo feo y lo bello” (DONOSO, 2003, p. 155). Boy no debe conocer ni el placer ni la falta de placer. La casa de la Rinconada ha sido transformada en un imperio de monstruos para que nada mezquino ni innoble lo rodee. Todo, la decoración, el espacio y los habitantes han sido seleccionados de manera que Boy solo tenga contacto con lo excepcional, de lo que él mismo es un ejemplar. Y entre esos monstruos, Humberto Peñaloza, ser **normal**, representa la experiencia de lo monstruoso. Gracias a ese desplazamiento, los papeles se modifican y la categoría de monstruo alcanza la cualidad versátil. La terrible simetría de Humberto horroriza a Boy.

El uso que el autor hace de estos motivos de descomposición y de inversión antropomórfica compone una propuesta que desestabiliza la noción de ser humano, sus capacidades y su apariencia. Sin embargo, otra disolución nos aguarda en la novela: la parodia que es, entre otras cosas, la deformación de un texto original. El novelista juega con materiales trágicos y los rebaja al convertirlos en ordinarios, en cotidianos. El recurso paródico es eje de la destrucción del disfraz de El Gigante y en ella se concentran varios de los motivos de desfiguración corporal, atravesados por ese estallido violento y lúbrico que se desarrolla en la novela.

En el primer capítulo, justo después de la introducción del ambiente de la casa y de las viejas, aparecen las huérfanas: Eliana e Iris Mateluna. Su niñez se advierte desde ese primer diálogo alrededor de la habilidad que una tiene para leerle a la otra y la calidad del precio que cobra por sus lecturas. Iris, sin embargo, se aleja de la infancia cuando se convierte en “Gina, la bailarina” por medio del acto de pintarse la boca con el lápiz oscuro y con ello la “carne infantil” se transforma en “masa cruda”. Encerrada en la Casa, se asoma a la ventana cubierta por una reja para convertirse en el espectáculo que conquista las miradas de los transeúntes. Entre ellos la de El Gigante, el hombre con un disfraz que lleva una cabeza inmensa hecha de cartón piedra, razón de ser del apodo que lo convierte en monstruo excesivo. La descripción remite al lector a personaje propio de las caricaturas. Acostumbra pasar sus tardes por las calles trabajando como repartidor de volantes, haciendo publicidad.

A partir del baile de Gina se establece una comunicación entre él y la bailarina, en la que recurren a terceros para poder comunicarse, como si el encierro de El Gigante en su cabeza postiza fuera a la vez compartido por Iris, quien está apenas separada por una reja. Se demarca una relación mediada y a la vez exclusiva en que construyen un espacio que solo a ellos pertenece. Más adelante, ella comienza el hábito de salir de la Casa y entabla una relación de amistad con él, de quien se enamora. Por lo menos, así parece cuando muestra orgullosamente a las otras huérfanas la revista de Mickey Mouse donde aparece perseguido por el perro Pluto.

Esto hace que el Mudito acuda a Romualdo, dueño del disfraz, para proponerle que se lo alquile y es ésta la manera como logra “hacer nanay” con la Iris, que solo concedía hacerlo con El Gigante, vínculo cimentado en el simulacro. Así comienza una dinámica de la que participará gente de toda la ciudad. El disfraz será usado por una multitud y El Gigante se constituye como entidad, con la mayúscula de su nombre, bajo la mirada de cierta perra amarilla. Un disfraz que jamás es cuestionado por parte de Iris quien, por el contrario, al ver el ser “real” lo tratará con horror, llamándolo **chonchón**. Palabra que designa una figura legendaria chilena del ámbito de la brujería, ave formada a partir de una horrible cabeza humana. Iris/Gina –la niña-adolescente– circula en la ambigüedad: infantil y crédula es a la vez sensual y lujuriosa. De manera que ni sus acciones ni las que otros realizan con ella pueden definirse en términos estrictos de culpa o abuso. La propia expresión “hacer nanay” es una manera de aludir a dar caricias a los niños. Queda abierta

la posibilidad de que ella no sea consciente del alcance erótico o, precisamente, que use la locución para pervertirla.

El vínculo entre una bailarina y una cabeza que surge mediado por el deseo sexual constituye una presencia importante en el imaginario moderno y surrealista. La actuación de Salomé vendría a convertirse en mito, una figura retomada por Oscar Wilde y Gustave Flaubert, entre otros relatos y versiones en que el énfasis varía, algunas veces en la bailarina y otras, en la cabeza (MORAES, 2002). En la novela, lo mismo que en “Herodías” (1985) de Flaubert, la bailarina recibe importancia, lo que se percibe en la descripción detallada de sus movimientos, en el realce que se da al poder seductor y catalizador del baile que desencadena el deseo de destruir.

Al igual que en “Herodías”, toma un lugar predominante la destrucción de la cabeza. A partir de una serie de sustituciones, lo que es digno y suntuoso en Flaubert, se vuelve ordinario y vulgar en *El obsceno pájaro de la noche*. Los delicados velos que figuran exquisita seducción son sustituidos por “calzones cochinos” de la bailarina que danza encuadrada por dos cirios robados de la iglesia. El respaldo para ejecutar el baile, el peso de una presencia femenina más experimentada con la que dialoga y a la que se acude en busca de consejo, no proviene de la reina altiva, sino de una mujer en calidad de doble que aparece en la ventana de enfrente y que le provee la música al subir el volumen a la canción popular. Acaso la sustitución más contundente sea la del Mensajero de Dios, aquel que anuncia su llegada y que es en la novela un humilde repartidor de volantes, publicidad de almacenes de precios bajos. Los materiales del disfraz denuncian su vulgaridad: cartón piedra y percal desteñido, siendo el percal una tela de escasísimo valor. El contraste se hace más visible por las referencias a lo sagrado: el narrador se refiere a la Iris como una Virgen loca que baila y al describir el momento en que el Mudito se pone el disfraz del Gigante surgen las palabras que denotan dignidad “ritualmente, como el obispo ministrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa” (DONOSO, 2003, p. 85).

A partir de una separación entre el cuerpo y la cabeza, este remedo de Orfeo comienza una aventura. El narrador completamente inestable se sitúa dentro y fuera de la cabeza ficticia, es uno de los Cuatro Ases –muchachos que lo golpean– y es El Gigante, todo al mismo tiempo. Esto le permite ser en primera persona tanto verdugo como víctima: ser los chicos que destruyen la cabeza al patearla, al romperla en pedazos y ser, a la vez, protagonista del desfiguramiento de sus facciones, sentir el polvo que le pica en los ojos, el

pedazo de cartón piedra allí donde le duele, sentir la furia y el placer de destruir y el dolor de ser destruido. Vuela convertido en chonchón por el juego de los muchachos. Juego que destruye. Destrucción que es juego. Ocupa todas las facetas del vértigo destructor de manera casi simultánea y en esto colaboran los súbitos y continuos cambios de focalización. La Gina, en la misma ambigüedad inocente con que se refiere a “hacer nanay”, llora y danza: “bailando una danza salvaje alrededor del cuerpo yaciente de tu víctima” (DONOSO, 2003, p. 106).

Poco a poco, El Gigante deja de ser cabeza y entre sus trozos solo uno recibe importancia, la nariz que se vuelve falo, falo lacio y hueco que luego se convierte en magnífico, pues los muchachos se lo disputan. Alguno –de quien no se dice siquiera el nombre pero que podría ser escritor o lector pues total realizan/realizamos la misma acción– junta un montoncito de pedazos de El Gigante al momento de limpiar. Si el pedazo es demasiado grande debe partirse de nuevo para que quepa en el balde, espacio siempre transitorio, que aquí sustituye al plato en que se sirve la cabeza de San Juan.

A través de la parodia, Donoso da cuenta de un avasallante caudal de violencia que está presente como tal en el texto. No se trata de violencia apenas sugerida o simbolizada, sin la necesidad de recurrir a figuras literarias para su mediación aparece con todo su esplendor y carga. Eso, a la vez, sin la descripción directamente sangrienta que ataría la escena a un registro solemne o abiertamente repulsivo. Considero que el acercamiento se aviene con una advertencia que consta en su diario y que curiosamente aparece en inglés: “I shouldn’t dwell on the shit part. It’s a mistake to make the novel overall unpleasant” (DONOSO, 1969, Cuaderno 40). En el terreno de la parodia, el hecho se ubica en un nivel intermedio, con lo que amplía el rango de lecturas que tanto pueden enaltecerlo como rebajarlo.

La desintegración de El Gigante es apenas una de las muchas formas que la descomposición adopta en la novela. Todas las estrategias para escamotear la noción tradicional de cuerpo destruyen la individualidad, no como un fin en sí mismo, sino como un mecanismo para crear algo nuevo. Un gesto muy breve se encuentra en “Herodías” (1985), cuando Antipas, de brazos abiertos, cubre con su toga la habitación que alberga animales magníficos para que el procónsul no pueda verlos. El mismo gesto se perfila en la novela –ahora con gran énfasis– en el momento en que el padre hacendado cubre también con su poncho la escena que revelaría la verdad sobre la niña.

En el caso específico de la novela, este ocultamiento posee una significación imprescindible puesto que es su génesis. Un hecho central, incluso es materia de reflexión directa en la novela, es la leyenda de la niña-bruja/santa. Del desaparecimiento que el padre crea con el poncho brotan, por igual, el mundo mítico de la bruja como el mundo histórico de la santa. Sobre esa incerteza es posible su desarrollo y es de allí que surgirá el monstruo. El escamoteo funciona como fuente generadora de la ficción que nace para jugar a llenar ese vacío. Su surgimiento no es una tentativa de compensar lo que no se puede ver. De entrada, la ambigüedad nublaría cualquier grado de certeza. Una vez más, la simple sugerencia se muestra más efectiva que cualquier imagen que intentara asustar, horrorizar o conmover en su lugar, al instalar el secreto proyecta la imaginación.

De ese modo, las deformaciones se mezclan en un recorrido en que el ser humano es animal, es cosa rumbo a su disolución antes de integrarse de modos nuevos. Al final de la novela, después de ser papel y trapos, tras su paso por el fuego, el ser se dispersa en los tres elementos, cenizas viajando por el aire, mancha sobre el suelo y tarro que cae al río y sigue, fluyendo.

La cola y la lagartija

Como se puede ver en este caso radical, el desaparecimiento y el vértigo no son de carácter apenas psicológico, mental, o espiritual. Por el contrario, se escoge como soporte primero y lugar originario el cuerpo. *Lagartija sin cola* fue publicada póstumamente en virtud de que José Donoso nunca quiso entregarla a editores. Su título tiene mucho de corporal, pues se trata del juego de saber si ante el terror las lagartijas perdían su cola o no. Es la idea de una emoción tan fuerte que cercene una parte de lo que somos. En ella, el personaje se refiere a su salida del mundo artístico, resultado de su renuncia a pintar, como paralización de una parte de su cuerpo. Ha llegado a un típico pueblo español con la idea de salvarlo de la idea de turismo que estaría destruyendo todo lo “auténtico”. En algún momento, este pintor trata de explicar la relación que siente con ese lugar y aunque el trecho es extenso, vale la pena citarlo pues atañe directamente a la relación que se establece entre el lugar y el cuerpo:

Yo, al llegar a Dors, siento que Dors, este pueblo, estas calles, el castillo y la iglesia, son mi alma selvática, por decirlo así, son yo, una parte mía que andaba perdida y que por fin he encontrado. Me siento tan unido a este pueblo que irme, alejarme de él, me da terror... me da terror de que algo pase, y muchas veces, caminando por sus calles, siento como si los

payeses, los tenderos, ustedes mismas, estuvieran pisando un trozo de mi cuerpo, y las calles estuvieran trazadas en mi interior (DONOSO, 2007, p. 135).

Es la idea de que el lugar y el cuerpo componen una misma esencia, no que el lugar refuerce o refleje la interioridad del personaje, ni su estado de ánimo a la manera romántica, sino un pensamiento que comparte con el panteísmo la idea de la conexión entre cosas. Este ser que no se encuentra aislado, sino estrechamente ligado a cierto lugar y que reconoce su participación en el mundo y la manera como el mundo participa dentro de él en lo que le es más íntimo: su cuerpo.

Esa “alma selvática” había sido explicada por el personaje momentos antes. Proviene, según el pintor, de los pueblos primitivos que creían que parte del alma del hombre podía encontrarse en un objeto, en un árbol o en un animal con el cual compartían un mismo destino, alma y voz. Esa manera de asumir su humanidad, contraria a aquella de asumir al hombre como centro, nos recuerda los dos tipos de discurso que plantea Jacques Derrida en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), y lo sitúa del lado de poetas y profetas. Se separan en la concepción, es verdad, siendo que a Derrida no le interesa, ni mucho menos, eliminar la diferencia entre el hombre y los animales. Sin embargo, las dos miradas aceptan que esas formas de vida que se abren para el lado de lo animal no son pasibles de objetivación. Y por eso podemos situar esta percepción del personaje, del lado de aquellos que son “mirados” por el animal, para quienes este supone una presencia y un cuestionamiento lícito y necesario. Solo de esa manera de asumirse y asumir el mundo, surge una metáfora tan bella como la que aparece en *El jardín de al lado*: “es enigmático como un gato con los ojos cerrados que descansa, pero no duerme” (DONOSO, 1981, p. 68).

En este orden de ideas, he revisado una concepción del juego y, dentro de ella, del simulacro y el vértigo, impulsos presentes en la tragedia y la ironía. Donoso encuentra en lo lúdico un conjunto de elementos que se relacionan con sus búsquedas poéticas y que a la vez le entregan mayores herramientas formales para desarrollar temas que le son caros: la identidad y el artificio. Su escritura nos trae de vuelta una presencia mítica, que renueva el vínculo entre el juego y lo sagrado o mejor, pone de manifiesto una relación que jamás se ha disuelto pero que ha sido relegada. En lo referente a Donoso, la parodia trágica eleva el mito y permite su vivencia. Y cuando me refiero al mito estoy hablando en el sentido que incluye una forma de pensamiento: “Entre afirmar que el fundamento y el origen del mundo, el “arche” de todo, es Océano, como dice un antiguo mito helénico, o afirmar que

es “el agua”, como afirmó Tales de Mileto, hay una enorme distancia” (GUAL, 1987, p. 15). La diferencia radicaría en una “actitud espiritual”, establecida entre el filósofo y el creyente. La actitud que promueve la escritura de Donoso no es aquella del que cree, de hecho, la ironía que la atraviesa se opone a esto, pero está el deseo de aquel al que le gustaría poder hacerlo. En esa añoranza es capaz de sentir con el otro. De allí nace una decadencia y una destrucción que aparecen liberadas de cualquier pudor en novelas como *Este domingo*, *El lugar sin límites* o *El obscuro pájaro de la noche*. Algo que se expresa lo mismo en los cuerpos que en los lugares por lo que insistir en ello es apenas empecinarse en lo evidente.

La pregunta relevante está en el alcance de esa destrucción, pues nombrarla sin más es ser el necio que mira el dedo cuando el sabio apunta a la luna. No debe ser asumida apenas como un fin en sí misma, sino que debe entenderse también en tanto mecanismo. Son dos las tradiciones míticas en la Grécia Antigua: la teoría de las edades del mundo y la doctrina cíclica (ELIADE, 1973). La escena absurda de una aglomeración de árboles que viene a ocupar la Casa de Retiros nos adelanta cierta perspectiva. Cierro este capítulo con una imagen que resume el vértigo al lector: el giro extravagante y frenético de “Gina, la bailarina” se compagina con el descenso total de El Gigante que choca contra el piso. Sobran trozos de una cabeza inservible.

Figura 2 – Cementerio de Zapallar

Fuente: Marlés Valencia (2017).

Los restos de José Donoso se encuentran en un cementerio muy pequeño frente al mar, una vista bellísima. Juntos él, sus padres, la nana, su esposa y su hija Pilar. La tumba solo adornada por una flor amarilla, pequeña, terca. Su nombre y las fechas de nacimiento y muerte están casi borrados en la piedra. Aparte de eso, como única inscripción se lee, tallada, la palabra **Escritor**. En Donoso, la reflexión sobre la naturaleza difusa de la identidad es recurrente, entendida como algo inestable y siempre en construcción. De ahí que resulte curioso, por decir lo menos, que tenga en su tumba, anotado justo debajo de las fechas de su tiempo en la tierra, el título de escritor que lo definirá por el tiempo que dure su muerte. Una inscripción fruto de la voluntad expresa del propio autor quien se enorgullecía al pensar que sus cuadernos lo sobrevivirían en el archivo donde se guardan junto al manuscrito original de *Alicia en el país de las maravillas*. Asumió desde joven la escritura como único compromiso y se empeñó en que ella fuera lo más libre posible. Su obra es el resultado de toda una lucha por la libertad de ser siempre algo distinto y fluido en el tiempo, y por el derecho que tenemos de fragmentarnos, deshacernos y transformarnos sin categoría. La única claridad que tuvo desde muy temprano, y a la que se aferró en los momentos difíciles, fue que quería ser escritor y ser reconocido como tal. Y lo logró.

II LA FICCIÓN DEL CO(N)TEXTO

“La he buscado siempre [la palabra], y, a través de ella,
mi cultura y mi idioma
como identidad final: la muerte, me parece,
no es sino falta de idioma”
José Donoso

Un autor muy literario

Carmen Balcells decía que Donoso era “el más literario” de sus escritores y no le faltaba razón. La institución literaria fue uno de los grandes temas que lo ocupó. Así, sus diarios han sido denominados “diarios de escritor”, pues ese es el tema central de los más de sesenta cuadernos. Le interesó todo lo que tuviera que ver con la escritura, reflexionó sobre el papel del escritor y el carácter mismo de la literatura en sus posibilidades, recursos y técnicas, tal como se aprecia en los cientos de páginas de ficción y de no-ficción en las que se ocupó de escritores, agentes y “literatura latinoamericana”. Marcelo Chiriboga, personaje errante de varias de sus narrativas, tal vez sea uno de los mejores ejemplos de los varios que Donoso creó ambientados en el mundo relacionado con la literatura. Tanto así, que de él luego se ocuparían Carlos Fuentes en novelas como *Cristóbal Nonato* (1987) y *Diana o la cazadora solitaria* (1994), Diego Cornejo Menacho en *Las segundas criaturas* (2010); y en el cine, Javier Izquierdo con el cortometraje “Un secreto en la caja” (2016). Personaje que recoge los chistes malvados y las bromas amigables de lo que significó ese conjunto de libros y escritores que conforman ese “boom”, tan impreciso, vago y real como el propio Chiriboga.

La conciencia de oficio llevó al escritor chileno a entender que la vida y la creación estaban ligadas de tal manera que él mismo incursionaba, por momentos, como personaje al realizar apuntes sobre futuras narrativas. De forma que plantearnos aquí los modos a través de los cuales el autor creó su imagen para constituir y legitimar un lugar dentro del campo que le interesaba, sea acaso asumir un recorrido definido, que él mismo se empeñó en trazar “dentro y fuera” de su obra. Se sabe que cada escritor configura sus propios modos de aproximarse a la institución literaria y que en algunos casos esos gestos son apenas más contundentes y decididos que en otros. Me interesa visibilizar la manera cómo

esa imagen de escritor se desarrolla a partir de gestos excesivos entre el simulacro y el vértigo que conforman una estrategia para establecer esa misma poética que atraviesa el texto. Esto es, la doctrina estética y la obra se producen al mismo tiempo (MAINGUENEAU, 2004). Así, las dos esferas no deben ser analizadas como entidades separadas, por el contrario, sus fronteras deben ser entendidas en tanto líneas inestables.

La intención no es “rastrear” una manera de pensar que atravesase “vida y obra”, mucho menos verificar en las novelas las declaraciones que José Donoso daba en otros ámbitos. No se trata aquí, tampoco, de buscar “el espíritu de autor” ni de establecer una “conciencia creadora”, precisamente porque la obra es el espacio donde se manifiestan contradicciones. Mi interés es entender cómo la escritura donosiana, en sus facetas de “ficción y no ficción” crea también un autor llamado José Donoso, y cómo esa personalidad y esa biografía son usadas por el escritor José Donoso para crear un lugar propio. Se atribuye a Jorge Luis Borges, una frase que habría dicho en su curso de literatura inglesa, recogida por Martín Arias y Martín Hadis: “una de las obras más importantes de un escritor –quizá la más importante de todas– es la imagen que deja de sí mismo a la memoria de los hombres, más allá de las páginas escritas por él” (BORGES, 2001, p. 179). Mi pretensión es delinear –en su misma inestabilidad y gracias a ella– estrategias que el escritor pone en funcionamiento a través de la construcción de su imagen de autor para la constitución de una estética donosiana volcada hacia el vértigo.

Tomo el concepto de **imagen de autor** como una representación discursiva, y me limito a las estrategias movilizadas únicamente por el autor. El concepto de **imagen** como empleado por Alain Viala (1993) designa una elaboración a través de diferentes textos que contribuye a situar al autor dentro del campo literario con injerencia en el horizonte de recepción de cada obra. A su vez, la manera como es recibida la obra incidirá en próximas producciones. Entender la literatura como discurso es deshacerse de las barreras entre texto y contexto. De ello se derivan las nociones de Espacio Canónico, digamos textos reconocidos como literatura, y Espacio Asociado, otros textos, entrevistas, declaraciones, dos espacios que sin compartir la misma naturaleza se alimentan uno al otro (MAINGUENEAU, 2004). Borrar los límites fijos entre el texto de ficción y los que no se rotulan con ese nombre libera la obra de una brecha que la relega a un terreno cerrado que no debe pensarse como tal, pues escritura y lectura se llevan a cabo más allá de esas demarcaciones, en un fluir constante.

Una serie de cuestiones impactan la práctica escritural y determinan el perfil de

cada escritor: la vinculación con la tradición, los modos de inserción en el mundo literario, la relación con los lectores y medios, el carácter sagrado o profano que se le asigne a la vocación y hasta el grado de profesionalización. El análisis de dichos aspectos proporciona información sobre el modo particular de ser escritor que cada autor manifiesta y que debe ser visto a la luz de conceptos históricos más amplios, dado su potente anclaje social y cultural. Dos nociones son fundamentales para situar las afirmaciones de Donoso que destaco: “régimen de comunidad”, donde la obra es valorada por seguir la tradición y “régimen de singularidad”, en que ésta se autonomiza (HEINICH, 2000). La independencia de la creación mantiene un vínculo consubstancial con la valorización del proceso creador donde puedan aparecer las complejidades que hacen de la obra algo único.

La emergencia del “régimen de singularidad”, que data desde las postrimerías del siglo XVIII, conlleva una búsqueda de formas de individualización que desemboca en dos tendencias al momento de atribuir valor a una obra. Una “operacionalista”, centrada en la obra como determinante del valor artístico, y otra “personalista”, donde el valor se relaciona con la persona que la crea, tal como lo explica Jérôme Meizoz (2015). Desplazar el interés de la obra a la persona, impone una **personalización de la obra** que conlleva una nueva materialidad de la misma. Por ejemplo, los manuscritos y las biografías de autor alcanzan otros estatutos, lo que implica atribuir una especie de “aura sagrada” tanto a la grafía del autor como a todas las instancias de su vida cotidiana.

Esto interesa fundamentalmente para entender los puntos que Donoso enfatiza en la construcción de su imagen y para ver con otros ojos su relación como lector con los escritores que admira. Las prácticas que explicita como lector sugieren, a su vez, el modo en que desea ser entendido y leído. Las fotografías, entrevistas y declaraciones sobre Donoso revelan un hombre afable, cordial, dispuesto al trato con colegas y a firmar los ejemplares que le ofrecen los lectores. Sus diarios y afirmaciones enfatizan, por otra parte, una dosis de sufrimiento: sea de carácter psicológico, como en el caso de las reflexiones sobre sus problemas matrimoniales y de creación; ya sea de carácter físico, como se enfatiza en el caso de la úlcera. Esta doble faceta lo caracteriza por atravesar gran parte de su carrera al surcar nociones que forman una parte estructural de la obra, su creación y recepción.

Cualquier gestión al respecto, tanto por acción como por omisión, es pasible de ser interpretada dentro del proceso de construcción de la imagen. Donoso fue prolífico en gestos que contribuyeran a este **dibujamiento**, a partir de su producción de un nutrido

conjunto de textos de diverso carácter y de la cordial disposición para entrevistas y conferencias. Es cierto, por otro lado, que el momento literario que le correspondió exigía y fomentaba una faceta pública. Sencilla muestra de esto es el programa español “A fondo”, sobre el que hablaré más adelante, donde se realizaban entrevistas de alrededor de una hora –dato relevante si se piensa en la calidad del tiempo en televisión– por donde desfilaron los más reconocidos escritores latinoamericanos: Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, entre otros. De igual manera, la algazara del “caso Padilla” y la respuesta por parte de los escritores de la época es prueba de la vigencia de la figura intelectual/escritor vinculado a la lucha política que propone y requiere visibilidad social. Donoso opina en su prólogo a *El astillero*, la novela de Onetti, “En nuestras letras, la creación transforma al escritor en figura pública pródiga en pronunciamientos, adhesiones y aventuras” (ONETTI, 1970, p. 12). Advierte que “mantenerse privado” fue una proeza del uruguayo, lo que da una idea de la clara conciencia de Donoso acerca de la dinámica pública como un requisito del medio.

Cabe mencionar que –en una maniobra de larga tradición dentro de la literatura latinoamericana– entendió, asumió y aprovechó la posibilidad que el ejercicio periodístico le ofrecía. Los rasgos y hallazgos derivados de esta práctica se funden y confunden en la ficción y luego surgen en entrevistas o se vuelven tema de conferencias. Un conjunto enmarañado que, por caótico, resulta fecundo. Dado que el desecho y el despojo son un fundamento esencial en su idea de literatura, estos no habrían de limitarse a los textos con rúbrica de ficción. Su ejercicio en la revista, centrado en realidades olvidadas y marginales, se asemeja al personaje escritor en *Taratuta* que, al comenzar la novela, advierte: “mi perversa pasión de novelista, más atento a lo bizarro, a lo particular, a minucias fragmentadas e inservibles que a aquello que es central” (DONOSO, 1990, p. 9). ¿Cabe, entonces, figurarse la inclinación de este periodista, que se inició en la revista *Ercilla*, también como perversa por su afición a lo bizarro y lo particular? Revela una forma de sugerir perversión y de endilgarse un lugar individual.

La vocación por lo marginal, como oposición a lo central y productivo, se aprecia en el tema de las crónicas y en sus enfoques. Cecilia García-Huidobro, en la Introducción a *El escritor intruso* (2004), usa la crónica “Antes y después de la tormenta” para ejemplificar aquella actitud de José Donoso en que se desenfoca lo **central** para darle cabida a eso **otro**. Enviado para cubrir el hecho que concentraba todas las fuerzas de lo que sería más tarde la contienda presidencial, el periodista se detiene en los alrededores de la

disputa electoral con lo que deja de lado las expectativas de análisis expresadas en el encargo de la revista. De modo poético y sin mostrar mucha conciencia de ello, la crónica habla sobre ese momento en que pasada la trascendencia del hecho: “el quiebre entre pasado y presente parece haberse fundido y haber vuelto a fluir en un curso apacible” (DONOSO, 2004, p. 363). Este fragmento en nada podría interesar a un lector ansioso por conocer los avances de la jornada, sin embargo, interesa mucho a un lector futuro pues el reportaje firmado el 25 de marzo de 1964 trae a la memoria, por fuerza, una referencia a *El lugar sin límites*. En vez de cumplir con un texto que recogiera todos los antecedentes políticos que se esperaba, el escritor optó por hacer una crónica de la atmósfera del pueblo.

No pretendo rastrear los múltiples vínculos del periodismo con la escritura de ficción que se comunican a diversos niveles. Apelo nada más a este ejemplo que resume, eficientemente, el posicionamiento de Donoso en tanto escritor/periodista. Es innegable que el ambiente y el tema hayan sido insumos, por ejemplo, en el capítulo de la celebración de las elecciones que se convierte en motivo principal para el desarrollo del enredo de la novela. De manera semejante, el lugar que ocupa Curicó frente a Talca, la gran ciudad y la atmósfera creada por el impacto e intercambio surgidos de la presencia de senadores y conocidos representantes en lugares comunes del pueblo. Del mismo modo, en el reportaje aparece el episodio que se narra sobre la herida a causa de un tiro que sufre un hombre cuando era otro al que pretendían herir, y que se transforma tan significativamente dentro de la trama de *El obscuro pájaro de la noche*.

El periodismo le ofreció la oportunidad única de dar rienda suelta a su interés por lugares y ritos olvidados. Los textos recogidos en *El escritor intruso* (2004) dan buena cuenta de ello. De manera especial, en el apartado que se denomina precisamente “Desde el margen”, se encuentra un rito tan arraigado pero también tan vilipendiado como el de las animitas, así como una visita a los pabellones del Hospital Psiquiátrico y a un albergue de ancianos británicos. Después de una breve introducción, Donoso aprovecha personas específicas para presentar el panorama y dejar testimonio de la presencia e importancia de los contadores de cuentos que están desapareciendo, tal como hace con los organilleros en “Música condenada a morir”, o a través de la mirada detenida que comprende “El circo: Mundo triste bajo la carpa”. Al tema del circo, propicio para motivos tan suyos, volverá al final de su vida, en la novela *El mocho*.

Donoso afirma la existencia de estas prácticas, la inminencia de su desaparición y la belleza que reside en todo aquello que zozobra. La vida guarda dentro de sí una noción de

tiempo que por fuera de lo inminente es apenas inexplicable. El escritor logra lo más difícil, mirar esas realidades sin la nostalgia que a veces acaba por disminuirlas. Las entiende dentro del paradigma que las envuelve, aunque le sea ajeno: “Sin embargo, doña Carmen tiene que haber conocido la gloria y el entusiasmo de alguna especie, porque de otro modo se hubiera rebelado contra su muerte miserable” (DONOSO, 2004, p. 275). Percibo estas crónicas como un ejercicio escritural, sí, pero sobre todo, como un ejercicio de escucha a un nivel más humano que le permitiera acercarse a esa **compasión** que le interesaba. Estas crónicas marcan una manera de entender al otro, así como entiende la necesidad vital que cubre el rito de las animitas para dar cuenta de cosas que suceden y que no se pueden explicar, lo entiende como un recurso para proveer algún sustento ante la existencia irracional.

Gran parte de esta labor periodística tiene que ver con lo literario a través del ejercicio crítico. Una práctica bastante efectiva para definir el lugar de su propia estética y situarse en el campo que le interesaba. A partir de ciertos reportajes más volcados hacia lo literario y lo artístico, resulta fácil suponer que Donoso entendiera la gran oportunidad que la visibilización masiva a través de *Ercilla* podía ofrecer. Sin pretender desvirtuar aquella voluntad creadora, que no puede ni debe ser exclusivamente racionalizada, es menester analizar condiciones sociales que participan activamente de la manera como ésta se concreta y se establece. Reconocer que está mediada por los elementos constitutivos del campo frente al cual pretende reaccionar y que estos elementos de enunciación, producción y circulación están en constante transformación por pertenecer, no de un modo periférico a la obra, sino como una parte intrínseca (MAINGUENEAU, 1990).

José Donoso lo asumió de ese modo, como manifiesta sobre la impermanencia de la literatura: "que cambia de acuerdo al año en que estás, según el país y según el ojo que lo lee" (PIÑA, 1991, p. 72). La frase da cuenta de la agudeza del autor para entender los movimientos y mecanismos de la institución literaria. Muestra que conoce los ritmos propios del carácter histórico y social que están en el centro de la valoración de la obra. Es la declaración de un Donoso ya reconocido y premiado, sin embargo, su entendimiento del mecanismo institucional ya operaba desde mucho antes. El cuidado con que guardó diarios, cuadernos y demás desde muy joven lo confirma, así como su habilidad para retratar las diversas entidades que atraviesan los procesos de circulación y creación del libro tal como se ve en sus diarios y ficciones. Traigo esto a colación porque sugiere el discernimiento que tiene del alcance de cada uno de sus gestos y declaraciones, en otras palabras, es un

autor en que la plena conciencia de estar creando su imagen es paralela al acto de crearla. Y desde esa perspectiva es que sus posicionamientos deben entenderse.

Es apenas comprensible que la crítica sea un terreno tan fecundo para establecer un posicionamiento a través de criterios y juicios de valor. El ejercicio crítico es una forma de establecer un canon a partir de lo que se visibiliza y de lo que se pone de lado. Por tanto, vale la pena detenerse en los textos en que es abordada la obra de otros autores pues proveen una serie de pistas para pensar la propia estética donosiana. El autor va lanzando juicios y apreciaciones que, claro está, orientan su propio quehacer.

En “Tres realidades femeninas”, especie de reseña publicada en 1963, tras alabar la construcción de los personajes en Elisa Serrana, añade lo siguiente de manera negativa: “hay algo que la retiene, un miedo a entregarse entera, un terror a bucear dentro de las personalidades” (DONOSO, 2004, p. 42). Esta es una condición del ejercicio escritural que reconoce como necesaria aunque dolorosa, y que mencionará en una entrevista publicada en 1990. En esa ocasión, afirma que piensa en la escritura como una forma de egoísmo que deriva en un “atreverse a visitar regiones, incluso de uno mismo, que no siempre son agradables” (DONOSO, 1990, p. 110). De los dos comentarios se extrae una concepción de la actividad literaria como algo que reclama valentía dada su exigencia interior, es decir, como una práctica tortuosa.

Al hablar de su colega peruano, lo que más atrapa a Donoso es aquello que denomina la “aventura de Vargas Llosa”. Se refiere a la percepción que le da al lector de que el escritor se vuelca no solo hacia el mundo sino hacia sí mismo, con el anhelo de saber —al hacerlo— el por qué escribe. Esto es, en palabras que apenas efectúan los cambios necesarios para incluirse como primera persona, lo que más adelante dirá de su propia escritura: “Escribo para saber por qué escribo”, cita Pilar Donoso (2009, p. 418). Con el mismo énfasis argumenta que *Invención a dos voces* (1963) no es una novela grande, debido a una entrega demasiado consciente por parte de Enrique Lafourcade que pareciera medir cuánto de sí está dispuesto a colocar en juego. Vuelve a referirse a la fuerza que contiene la escritura: “como si el resultado de la aventura espiritual que es escribir una novela hubiera estado resuelto de antemano para él” (DONOSO, 2004, p. 70). Se perfilan otros rasgos: escribir requiere una valentía instintiva porque no se sabe ni el destino ni el motivo de emprender dicha aventura.

La literatura despojada de cualquier obligación que corresponda a valores con pretensión de permanencia y claridad no podría faltar en estas crónicas sobre otros

escritores. El texto sobre la visita a Chile de Robbe-Grillet (2004) es un buen insumo para acercarse a la posición de Donoso frente a la cuestión de los compromisos y deberes de lo literario. Expone una idea de literatura más allá de cualquier imposición de señalar valores, sean políticos o morales. Así también se infiere de la lectura de *Historia personal del boom* (1983), libro que representa el emprendimiento más contundente y directo por parte del autor para constituir una suerte de zona temporal y espacial donde situarse. Allí consignó su inconformidad frente a la idea de que la literatura fuera una prolongación del civismo, la crónica o la pedagogía. Un destino que había marcado de manera predominante, como explica, los senderos de la actividad literaria latinoamericana hasta aquella generación que él mismo reconoce como precedente.

El taller de escritor es otro espacio que puede ser fundamental en la consolidación de un lugar literario. Las experiencias de los cursos que impartió en Estados Unidos llevaron a que creara otros en España y a su regreso a Chile. Una acción que, claro está, le otorga un carácter de escritor maduro al tiempo que lo conecta con el país y con la generación que podría sucederlo. Ignacio Álvarez (2014) presenta una idea bastante atinada sobre el contrapunto en que se mueve José Donoso cuando se debate entre el deseo por ser a la vez ruptura y tradición. Así, el taller con los ritos propios en que se instala cierta celebridad del autor le concedió ese aire de prestigio tradicional. Álvarez se pregunta en qué consistió tal legado y afirma lo que ya de algún modo han expresado algunos de los talleristas, esto es, que ninguno de ellos siguió la estética del maestro y que de haberlo hecho, habrá sido tal vez más de manera inconsciente. Lo cierto es que el taller se consolidó como espacio visible, reconocido y hasta como seña de identidad que, según testimonios, otorgaba cierta distinción.

Varios de los escritores participantes han referido lo que significó su participación y algunos han hecho una especie de reconstrucción de los consejos principales de Donoso. Arturo Fontaine Talavera ofrece una colección de frases pronunciadas por el escritor, aunque es categórico al afirmar que nunca pretendió imponer una estética y que jamás recomendó o insinuó la lectura de su propia obra. No obstante, no se puede desconocer el potencial de posicionamiento que ofrecen todas las declaraciones y actitudes puestas en juego en ese taller. De esa colección que ronda las setenta frases, acaso la que más me seduce sea: “Me siento más ligado, como novelista que soy, a Stendhal que a Borges. Hay en Borges demasiada economía. Es un extracto. No hay esa cosa desparramada, que forma mundo” (FONTAINE TALAVERA, 2000, p. 281). Plena manifestación de cuán lejos se

siente de los escritores que exhortan a la precisión; admite y enfatiza que no se siente estimulado por ese juego cerebral, medido, calculado y, por el contrario, se afirma del lado de algo más difuso.

El momento más **personal** de *Historia personal del boom* es, justamente, aquel que dice sobre el modo particular en que su propia escritura se cruza con las figuras prominentes de la época. Merece especial atención el impacto que le causa *Sobre héroes y tumbas* (1961), que leyó mientras escribía *El obsceno pájaro de la noche*. Afirma que esta novela le habría ayudado a **entender** —el subrayado es mío— que no podía solucionar de manera racional algo que él mismo estaba viviendo como **obsesión**, y en esto es enfático. Identifica las posibilidades literarias a que conduce lo racional cuando intervienen la desmesura y el caos. Donoso señala que a través de su admiración por la obra de Sábato descubrió que lo irracional no es, de ninguna manera, ajeno ni extraño, sino cotidiano y oculto, no por eso menos presente. Señala lo irracional como exceso de lo racional.

Como expuse en el primer capítulo, ese **descubrimiento** ya era parte del bagaje poético de Donoso y esto no solo en cuanto a forma sino como manera posible de percibir el mundo. Así las cosas, la declaración del autor viene para legitimar y esclarecer su propia poética lo mismo que para designar sus pares. El escritor y físico argentino no integra el *gratín del boom*, expresión usada por el autor en la clasificación que propone en *Historia personal*, y que no pasa de ser un simple “juego”. Sábato aparece en el lugar donde este tipo de categorías se deshacen y se desfiguran. Aduce Donoso que, por derecho, Sábato debería pertenecer al **cogollito**, si no fuera por su insistencia en “autoexcluirse”. Las hipótesis sobre la ausencia tanto de éste como de Guillermo Cabrera Infante en la médula del boom serían variadas. Entre otras, arriesga Donoso, el hecho de que el público los vea como marginados, pero, y con esto cierra, sus nombres le dan realce al fenómeno del boom. Su propio nombre, claro, no aparece en ninguna de las categorías por lo que las declaraciones sobre su empatía con la obra de Sábato repican más profundamente.

La coincidencia estética entre los dos autores aparece más nítida en *El escritor y sus fantasmas* (1963), donde el argentino usa expresiones como desorden obsesivo, creador doblemente atormentado; y expone la idea de que el creador debe ser ante todo un exagerado. Ambos demueven la vieja distinción entre inteligencia e irracionalidad y optan, en este caso, por la exacerbación de lo racional hasta su desfiguración. Una reivindicación por formas del conocimiento, aparte del científico, que nos pone en la ruta hacia la comprensión de los mecanismos que propongo como ejes constitutivos de la imagen de

autor del chileno. Por otro lado, este envite a la deformación de lo **racional** viene justo en un párrafo antes de explicar que Julio Cortázar le genera interés pero no entusiasmo, pues apenas encuentra en él una disimulada estructura de corte clásico y un pensamiento racional.

Por el contrario, **cancerosa** es el adjetivo que usa para referirse a la atmósfera que encuentra atractiva en *Sobre héroes y tumbas*, epíteto que suena a invasión, al mismo tiempo indeseable, incontrolable y dolorosa. *La noción de gasto* se refiere a la actividad creativa como algo que compromete la vida de quien la asume por exponerlo “a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que sólo pueden dar vértigo, o rabia” (BATAILLE, 1987, p. 30). Es la misma perspectiva que ya ha manifestado Donoso, dar por sentado que la desazón y el malestar son emociones concomitantes con la obra. La creación se aleja del imaginario solar y luminoso para entrar a un terreno más oscuro donde el estatuto del artista se transforma también. Ahora bien, si la creación trae tantos sufrimientos ¿cuáles son las razones para dejarse tentar por ella? Siente un llamado del abismo y se esfuerza en un testimonio de la escritura como vitalidad empecinada. Una búsqueda que pueda hacer de ella algo más que un acto estético y convierta el escribir en valentía. El pensamiento que surge **en** la página atraviesa las facetas de la **vida** que no se vuelve otra cosa, sino la oportunidad para seguir escribiendo.

La relación conflictiva entre la obra y su creador se gesta en el romanticismo que incluyó, grosso modo, dos grandes mitologías: una bohemia y otra saltimbanqui. La última destacó la dimensión del disfraz, el espectáculo y el disimulo (MAINGUENEAU, 2004). Esto nos pone en dirección a un espacio que produce ecos, transformados y actualizados, en Donoso. Por otro lado, este período llevó al auge las representaciones que encarnaban ruptura entre el mundo burgués y el mundo de la creación: locura, droga, irreverencia, enfermedad. Figuraciones todas que incluye en sus diarios y en la imagen que construye de sí, sobre las que elabora relatos y que legitima a partir de ciertas instituciones. La práctica escritural está en constante negociación entre la integración, que permita que el texto incurriera en la institución literaria, y la marginalidad, de modo que el gesto mantenga la originalidad requerida en un “régimen de singularidad”. Algunos posicionamientos se dan en el centro, en la periferia o en la frontera y los vínculos que se establecen entre unos y otros, son múltiples y mutables.

El relato de la locura es un ejemplo que permite entender su apropiación de lo “irracional” y en qué medida potencia su uso para situarse en el campo literario. La

constante alusión al inconsciente como fuerza fundamental de la creación se constituye en correlato que anuncia la locura como solución al bloqueo que le impedía terminar *El obscuro pájaro de la noche*, después de tantos años. Las alucinaciones provocadas por la morfina serían el detonante capaz de hacerle “aceptar” aquello que denomina irracionalidad y que le mostraría el camino que la propia novela buscaba. Al incluir la demencia, Donoso echa mano de un ícono que rompe con la racionalidad en el sentido cartesiano, sin embargo, no hay que olvidar que es una locura mediada por la institución clínica, nacida del efecto de la morfina que le fue suministrada por cuenta de lo que sería un ataque de úlcera. Un movimiento que desplaza las fronteras de lo racional sin romper estrictamente con el imperativo y la autoridad que lo representa y constituye. No hay en esto ambigüedad, sino una manera personal de administrar su imagen y de gestionar un posicionamiento que se aleja del centro sin optar decididamente por la periferia.

La apuesta que construye a través de las múltiples gestiones para esbozar su imagen revela un autor obsesionado que funda su escritura desde la disciplina del oficio pero, sobre todo, desde el caos propio que le significa toda creación. Lo hace desde el rango de posibilidades que le permite, a la vez, mantener estrechos vínculos con las instituciones centrales de legitimación. De este doble movimiento se derivan el aura “canónica” con que es invocado en ciertos espacios, la academia, por ejemplo; así como los matices de su escritura que continúan irreductibles a lecturas más oficiales de corte político, histórico o psicológico. Entender ese lugar intermedio en que Donoso se posiciona, sin pretender compararlo con el “centro” o con los “márgenes” para señalar carencias, permite acceder a una vista panorámica que lo muestre por entero. Leerlo a la luz de una estética que privilegie nada más que los objetivos y perspectivas de las instituciones con que mantuvo vínculo conduce a verlo parcialmente, dejando por fuera la parte más arriesgada de su accionar poético.

Donoso es el escritor problemático, caótico y egoísta que se lee en sus diarios, el autor ameno que sonríe en las entrevistas y el esnobista meticuloso como ya lo esbozara Sebastián Schoennenbeck en *Paisajes, rutas y fugas* (2015). Es todo eso al mismo tiempo. Sus gestiones con las instancias legitimadoras –la academia, los premios y la tradición– funcionaron a la par con las estrategias para incluir el **pathos** como una necesidad de dar cuenta de esa porción de mundo que le interesaba: sucia, marginal, desechada. En el contexto de esa transacción compone una zona que se presenta como **lo otro**.

En el primer capítulo me referí al uso que José Donoso hace del juego en sus textos canónicos y, en particular, a dos maneras del impulso lúdico. La preponderancia de algunas facetas del juego por sobre otras expresa y moldea afinidades culturales, por lo que es lícito concluir que la inclinación por uno de estos pares en cada persona revele, también, un acercamiento particular a la realidad y, a su vez, lo constituya. Los impulsos de simulacro y vértigo no solo recorren de manera contundente toda su narrativa, sino que dirigen **estrategias autoriales** con las que reafirma y crea un vector para la obra: cambiar de rostro a través de la fuerza del simulacro y destruir la estabilidad con la contundencia del vértigo: “Decadencia: es un tema, el tema que me interesa por sobre todas las cosas” (DONOSO, 1966, Cuaderno 34).

Maneras de ser otro: simulacros

El simulacro es hacerse de rasgos ajenos, apropiarnos de ellos para usurpar un rol. Donoso ejerce el simulacro, en lo que se refiere a la construcción de su imagen como autor, a través de dos estrategias centrales: la autobiografía y el viaje. La primera, tal como practicada en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), es diseño de un rostro personal y familiar en que el autor no deja pasar la oportunidad para jugar con identidades. El viaje, a su vez, al **descontextualizar** a quien lo emprende, le regala la oportunidad de transformar hábitos, usos del cuerpo y otra variedad de dispositivos constituyentes de la identidad. Ésta, atada como está a las coordenadas espaciotemporales es, en todo caso, circunstancial.

El juego alrededor de las fronteras entre géneros, tanto en lo sexual como en lo textual, también aparece en este tipo de textos que denomino como **elocutivos** (MAINGUENEAU, 2004), donde el autor habla en nombre de sí mismo. Dentro de esa amplia variedad, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* e *Historia personal del boom* son libros que entraron a la institución literaria en condición de escritura autobiográfica.

Nadine Dejong (2000) hace una lectura alrededor del juego con las barreras y las contenciones del **género** que se repite en la obra y parte de las afirmaciones algo jocosas que el escritor había hecho en 1990, para el Suplemento literario de “La época”. En esa ocasión se refería a su preocupación por mantener la veracidad en sus ficciones y el hecho de que sus memorias siempre resultaran falsas. Una declaración que pretende dinamitar una vez más la idea de “verdad”, mientras renueva su compromiso con la verdad ficcional, concepto vago que otorga un carácter elevado, misterioso por inaprehensible, a la ficción.

Recién comenzada su carrera escribía en el diario: “Quiero que sea grande, pero quiero, sobre todo, que sea VERDAD” (DONOSO, 1958, Cuaderno 11). *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* plantea la posibilidad de que ficción y realidad nazcan de una misma raíz y se entremezclen. De allí se infiere su desdén para con este tipo de límites. La única excepción es la poesía, a la que adjudica un “carácter de realismo”, tal cual lo declara en *Poemas de un novelista* (DONOSO, 1981). Defiende en ella la cualidad de la inmediatez y la capacidad para exhibirse desprovista de artificio. En ese sentido, la aparta de la novela, a la que reafirma como vastedad en mecanismo y significación.

Martin Lombardo (2015) analiza la reconstrucción que Donoso hace de su propia historia y la de su familia, a partir del concepto de autobiografía propuesto por Philippe Lejeune (1975). Comienza por señalar que, para el caso específico de autobiografía de autor, esto implica una dimensión distinta, pues la producción anterior se convierte en otro insumo con que el lector reconoce y evalúa la realidad que le presenta la autobiografía. Por parte del autor, además, se establece un horizonte dentro del cual quiere que su obra, anterior y futura, sea abordada. Cabe recordar que este libro se escribió después de las declaraciones sobre las que ya reflexionaba Dejong. Para el momento de su publicación, el autor contaba con 72 años de edad y la escritura donosiana ostentaba marcas a nivel temático y estilístico suficientemente reconocibles para sus lectores. Estas condiciones permitieron al autor prever, al menos en parte, cómo sería recibida por el lector cualquier alusión a su biografía. Escritor y lector tenían generosos insumos para percibir el juego biográfico y esto es lo que le daba al escritor amplio margen para entretenerse inventando. Como ejercicio del simulacro, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* es el disfraz con apariencia de desnudez, con el cual el autor finge descubrirse mientras incorpora –ante nuestros ojos– otro antifaz. Enmarca en el terreno de la biografía hechos y datos, mientras nos recuerda que son apenas conjeturas. Señala, didáctico, ciertos recuerdos que se entremezclan con sus novelas, como quien insiste en rotular un momento específico del nacimiento de una ficción, como quien finge desconocer la imposibilidad de hacerlo.

El libro abre con un epígrafe de Giuseppe Tomasi di Lampedusa que habla de la importancia del ejercicio biográfico como un modo de recoger “sensaciones que han atravesado el organismo”. No se trata tanto, entonces, de los hechos en su veracidad o resonancia social y cultural sino de acumular, con la dedicación del ambicioso, las brevedades que marcan los cuerpos. Esa es la materia prima que deben contener las memorias, según el autor de *El gatopardo*, sin importar lo “insignificante” de quien las

haya escrito. La posición encuentra correspondencia con una preocupación de carácter **orgánico** por parte de Donoso, a la hora de escoger las metáforas para referirse a la escritura. “Los temas que me escocían en la punta de los dedos me quemaban la mano entera para que los escribiera” (DONOSO, 1996, p. 15). En las primeras páginas, señala la presencia del material de todos sus libros agazapada en su ADN antes de su mismo nacimiento.

A su cuerpo lo entenderá en tanto Frankenstein al preguntarse por “el primer dueño de mi mirada, de mis manos diestras con el alfabeto” (DONOSO, 1996, p. 16). Esta inclinación alcanza su mayor concreción en el relato de la úlcera, como veremos más adelante, pero las múltiples apariciones no pueden menos que conformar una **fisiología de la escritura**, fisiología entendida como esa rama que, a diferencia de la biología, no se encarga de los fenómenos comunes a todos los seres vivos, sino de sus divergencias.

Estas **conjeturas** cumplen como mecanismo para ser otro, en tanto le permiten inventarse desde esa nostalgia donde ya no hay diferencias entre lo que fue y lo que pudo haber sido. Un Donoso cansado, que ahora cuenta con triunfos y derrotas, aprovecha una oportunidad que puede ser tan maravillosa como triste: la de crear a ese joven que fuimos. Desde la dedicatoria inicial, ofrenda el libro a las mujeres de su descendencia con lo que refuerza la faceta femenina de la memoria y admite el mecanismo con que se la elabora: la invención. Sus memorias, como fruto inventado, son el resultado también de elecciones conscientes y el autor advierte que esa posibilidad de crear para sí un pasado es una oportunidad impostergable de ser otro. En esto se parece a la novela, terreno que él mismo considera el más fértil para este tipo de juego. El lector accede a una faceta familiar donde el escritor **guarda**, como las viejas que guardaban paquetes, a las tías con aires míticos, a la nana, al padre y a la madre, a la imagen de la casa que, como se sabe, lo acompañará en todas sus ficciones, figurándola y desfigurándola a la vez. Sin embargo, una tribu más se diseña en el contorno y aparece, justamente, antes que cualquier mención a su familia.

En su presente de escritor consumado, Donoso define un clan: “una raza que jamás dudé en llamar “mía” (DONOSO, 1996, p. 17). Su marca, alega, es una fisura que sabotea cualquier imagen de perfección y que imprime en ellos la necesidad apremiante de ser otro, al tiempo que arruina la sensación de pertenecer al mismo grupo que sus pares. Siente que comparte el dolor que imprime su ambigüedad social con Woolf, con Proust y con Stendhal, inigualables en sus creaciones llenas de “execrables excesos y de fallas del pensamiento cartesiano” (DONOSO, 1996, p. 18). Lo mismo que le atrae la narración de la

imperfección, el escritor cree en el defecto como elemento constitutivo de la genialidad.

Estas primeras páginas del libro resumen la esencia de una gran novela como el conjunto de turbaciones e incertidumbres. Inteligencia, agudeza, divertimento son ingredientes de buenas novelas pero las mejores, las que le interesan son las que desgarran al autor mismo. La gran novela necesita atravesar el dolor, guardar en sí un **pathos**. No un dolor con matices altamente heroicos, convengamos. Es el dolor del autor que se ha vuelto una “víctima” de su obra y no siempre aquella víctima dignificada sino, incluso, la golpeada por el ridículo como ejemplifica con el desdentado Balzac. Al configurar este clan establece su estética, la suya no es una literatura hegemónica de “metáforas cerradas”, sino que está hecha desde el cuidado de no ser unívoca por lo que encuentra en el camino vidas y significados que no se configuran como sistemas precisos.

El libro está hecho de materiales que el lector puede reconocer de inmediato: el galpón de un hacendado que es utilizado como bodega, lagar y tienda; el pasatiempo del primo Cucho Concha consistente en la entretención obsesiva de doblar páginas una y otra vez; la historia de una monja castigada con la clausura; el convento “laberíntico y canceroso” destruido por el terremoto en 1960, cuando en misión periodística vio a algunas monjas removiendo escombros para rescatar pedazos de santos de yeso; todo el mundo de viejas y feminidad que tanto trasegó en la ficción y que en *El obsceno pájaro de la noche* lleva con obstinación hasta el extremo. Al referir hechos “históricos”, por ejemplo, el paso del gobernador español, Marcó del Pont, por la casa de un Donoso, el narrador induce a una separación clara entre los hechos y las conjeturas que posibilita al lector reconocer entre unos y otras. En otros momentos, el narrador directamente establece dos versiones, es el caso de la recreación de sus abuelos que cuenta en una variable reaccionaria y en otra revolucionaria. Sin embargo, el solo título ya nos remite a la idea de memorias que, y aquí coincido con Lombardo (2015), difuminan los vínculos entre verdad e imaginación. En este caso, la declaración del deseo de hacerse de un rostro es constitutiva de la operación de diseñarlo.

El capítulo “Los cueros negros” plantea un desplazamiento dentro del libro. El tono cambia. De repente, donde había una mezcla probable entre imaginación y relato autobiográfico, es decir, donde el pacto se desarrollaba conforme a lo esperado, surge una escritura que avanza con paso decidido de ficción: como dejando de lado el carácter de memorias que había traído el libro. La historia de la monja en clausura Sor Bernarda – también hay una santa Bernardita en el libro– que trae a la memoria a la joven y a la monja

de *El obsceno pájaro de la noche*, se apodera del texto que ahora, pudor aparte, se muestra como lo que es: el cuaderno de experimentos de un escritor. En un gesto que rememora las interrupciones del narrador de *Casa de campo*, Donoso relata las vicisitudes que enfrentó para darle fin a la historia y sus razones para dejar al lector con los tres finales. El narrador explica las ventajas y desventajas de este o aquel fin en concordancia con juicios literarios, y el malestar inherente a los problemas de la creación.

De entre tantos personajes que atraviesan el libro, el empecinamiento con la monja de clausura resulta una elección relevante, sobre todo por tratarse de un libro autobiográfico. Donoso, precavido, advierte que su ser se constituye de “despojos” del siglo pasado, por el que siente tanta fascinación. Más contundente aún es la amplia reflexión que consigna acerca de la tentación que supondría para el personaje de la monja la contemplación del rostro propio. Divaga sobre la posibilidad de que haya cedido o no al impulso de comprobar si seguía siendo la misma o de intentar reconocerse a través de espejos improvisados: “¿O necesitó destruir su propia imagen al verla en el agua, y astillarla dejando caer el balde?” (DONOSO, 1996, p. 182). La idea de destruir la imagen como una vía posible para encontrarla es clave para entender que en este personaje se cifra una puesta en abismo por remitir a la operación que el autor lleva a cabo al astillar su misma imagen a través del ejercicio autobiográfico para encontrarla. Al comienzo del libro había presentado los motivos que lo llevaron a iniciar la autobiografía que el lector tiene en sus manos. Admite haber sido azuzado por el comentario de una amiga sobre su testamento literario pero que fue, sobre todo, el deseo de “verse” en medio de un “fragor” desconocido lo que le empujó a hacerlo.

Los motivos relacionados con la monja de clausura se emparentan siempre con una búsqueda religiosa. La encarnación del deseo de desaparecimiento admite diversos grados en cada una de las versiones, todas con escenas truculentas. La primera introduce la clausura como una forma de resarcimiento del pecado ajeno, la tercera contempla el suicidio de la “auténtica” tía al manifestar un deseo ferviente de cumplir con la voluntad y la ley de Dios. La segunda versión alcanza un carácter excesivo a través del tono místico. El narrador lo define como “vértigo de potencia destructiva” y la imagen de la muchacha extática se convierte en el poder de una amenaza que es castigada con la clausura. ¿No es este deseo de desaparecimiento relativo a la destrucción, otro rasgo que Donoso comparte con la monja?

Lanza una apreciación sobre el castigo corporal, fundamental al tratarse de un autor

que propone la escritura como puesta en escena del cuerpo. Entiende este tipo de castigo como algo que poco difiere de una “plegaria” primitiva que limpia o va más allá del intelecto. La historia de la monja nos remite a la pregunta con que comienza *La experiencia interior* sobre los medios para saciar la ambición de serlo todo: sacrificio, heroísmo, esnobismo, religión. La actitud sumisa de la muchacha entraña un ejercicio de soberanía, tal como allí es definida, en tanto movimiento de violencia que se ejerce de manera libre sobre sí (BATAILLE, 1973). Imposible no imaginar el deleite de Donoso al sentir que se somete, él también, al juego desgarrador.

Doble, encierro, sustitución, ocultamiento y castigo son formas atravesadas por la experiencia del exceso que coinciden en las tres variaciones. Axel Gasquet resume a la manera batailliana, “en el gasto de los instantes de exceso, es en primer lugar el sujeto que se consume” (2014, p. 76). Temas y soluciones narrativas que han acompañado siempre la ficción del autor. Ahora, dentro del contexto de la autobiografía, usar los rostros de otros implica, en movimiento inverso, dejar en cada uno de ellos un rasgo propio hasta vaciarse y realizar, aunque dislocada, esta experiencia de desaparecer. Bajo el mismo recurso de mantener personajes que cambian apenas de lugar, el lector se depara, de nuevo, con el prototipo que existe solo para cumplir una función. La estrategia que el autor ya mencionaba con referencia a *El obsceno pájaro de la noche*, cuyo resultado apunta a la eliminación de toda característica que otorgue identidad. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* se descubre, pues, como una condensación de técnicas donosianas.

Al discurrir sobre las posibilidades de cada versión, moviliza déicticos que componen el presente: “y aquí estoy ahora, frente a la tarea de elaborar” (DONOSO, 1996, p. 240), y con esto el discurso lo trae en una presencia más física. Así construye un retrato que lo coloca frente al lector en el momento justo de la creación, con lo que intensifica su condición de escritor. Lo hace antes de explicar su idea de darle más de un final a la historia de Sor Bernarda, puesto que hacerlo sería desvalorizar las otras versiones. La elección de darle tres finales elimina cualquier duda frente a la veracidad. Y es que, claro, al alejarse del terreno equilibrado del dualismo el lector se aleja, también, de la tentación de preguntarse cuál será el final verdadero. No obstante, el autor encuentra otra ventaja: tres conjeturas confieren un espesor, una polivalencia “parecida al fenómeno de estar vivo” (DONOSO, 1996, p. 240). Una vez más, la pura univocidad se emparenta con la muerte.

Ya en otras elucubraciones se entretiene en vincular su linaje con sitios distantes, seres que lo nutren de rasgos que parecen tan ajenos como improbables. Sin embargo, en el

terreno amplio y democrático que es el devaneo, su nodriza “la nana” puede haber jugado con una mujer cercana a Proust, y su primo pudo haber sido examinado por Jean-Martin Charcot, en una clase a la que probablemente asistiera Sigmund Freud, imagina. Así quiere creerlo Donoso y no pierde la ocasión para ejercer la voluntad de establecer algún vínculo, qué importa si remoto, con aquellos que admira. Circunscribe su historia en la del mundo, lo que puede entenderse dentro del esnobismo que alcanza incluso efectos literarios (SCHOENNENBECK, 2015). La práctica autoficcional le permite ser otro en el tiempo, el viaje le permite ser otro en el espacio. Simulacros que le fascinaron siempre.

José-Luis Díaz (2009) plantea un concepto de escenografía autorial que tiene que ver con representaciones mentales que incluyen lo visual, plástico e iconográfico. Se establece a través de los clichés, formas o tipos que funcionan como figuraciones de escritor en un momento dado y con todo el dispositivo de “decorado” que incluye la adopción de cierta forma de “ser”. La escenografía, colectiva y a la vez personalizada, estructura la imagen que cada autor encarna, así como su manera de escribir. Escoger un **modo de ser escritor** implica, sobre todo, responder a una pregunta por **quién ser** y esto supone enfatizar gestos de manera que sea percibido y tratado como tal.

Al narrar los comienzos de su vocación, Donoso acentúa ciertos **ritos genéticos** que establecen un carácter, un tipo de escritor que quiere emular. Otras pinceladas que complementan informaciones aparecerán en los diarios. Visitar, en calidad de joven mochilero, la casa en México de una figura del porte de Gabriela Mistral; vivir en un pueblo remoto como Isla Negra, cerca de la casa del poeta emblemático de Chile, en calidad de escritor dedicado por entero a escribir *Coronación*; vender su primera novela con la colaboración de sus amigos o parado en la calle con sus ejemplares, tal como vendió por suscripción, puerta a puerta, la revista MSS en Princeton donde publicó “The blue woman”, en 1950. Sin embargo, me detengo en el capítulo “La primera salida de don Quijote” por ser un evento que el autor a menudo trae a colación en entrevistas, lo que prueba su afinidad con la imagen que se deriva de este viaje.

Este capítulo, el tercero de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, narra lo muy apartado que se sentía del destino y de la vida de sus compañeros de colegio que se dedicarían a la carrera de leyes, pues eran seres preocupados por el orden, sin interés en lo

accidental o lo imaginativo. Sus anhelos iban en otro rumbo. Se reveló desde niño seducido por los mendigos y la fetidez de sus guñapos, lo que contribuyó a percibirlo como un ser poco común. El ambiente de prótesis y muletas ofrecidas en el altar al que acudía de la mano de su nana lo hacía sentirse cómodo. Era una especie de “mareo placentero” lo que experimentaba al escuchar la voz del cura al fondo. El mundo infantil que Donoso apunta a través de sus conjeturas se desarrolla entre ancianos y rezos, de donde se infiere que le resultara natural esa visión del mundo que siempre contempló como anárquica por estar fuera de las normas y de la “utilidad”. Niños y ancianos tienen esa potencialidad común que tanto aprovechó narrativamente. Así se deja ver él también, como un chiquillo buscando el contacto con esos seres anacrónicos que traían en sí la devastación de mundos que él no había conocido. La incursión de estas escenas en la autobiografía compone el testimonio de quien quiere subrayar una sintonía natural con este ambiente que dentro de la cotidianidad productiva es percibido como despreciable.

Y es aquí donde empieza a delinearse la atracción del “afuera” que corresponde al territorio del riesgo para quien es apenas un chico que está siempre a salvo y que no tiene acceso a mayores emociones. Se sentía por fuera de la fiesta. La exclusión representará un dolor para toda la vida y a ella aludirá en varias ocasiones. De allí proviene un deseo de ser otra cosa que pueda estar allá fuera donde, confiaba el joven Donoso, la vida de seguro era intensa, confusa, frenética. Se podría decir sobre Donoso, lo que se ha dicho acerca de Baudelaire, Nerval y Rimbaud: “lo que siempre habían querido todos esos poetas era jugar un juego en que arriesgaban la vida” (ALCANTUD, 1989, p. 67).

Ese era el destino que admiraba lo mismo en Gauguin que en Stevenson, un destino que era ajeno y estaba en los libros, remoto. Quería “remontar ríos auténticos en balsa, entre caimanes y mosquitos” (DONOSO, 1996, p. 78). En este deseo descubro, como lectora, cierto reflejo de los niños jugando al funeral en *Este domingo*, cuando añoraban tener un entierro real; ahora como confidencia del autor que comparte la tentación de la búsqueda trágica de sus personajes. No es que aquel joven no fuera consciente de los peligros, por el contrario, era precisamente ese riesgo trágico el que ambicionaba, al menos así nos lo dibuja la autobiografía. Es ese el joven soñador que el viejo experimentado que escribe las memorias quiere mostrar. Acompañado de la confusión propia de su juventud, Donoso solo tenía claridad del deseo enorme de transformarse, y esto sin discriminar lo que fuera que ese mundo soñado pudiera traer: guerra, enfermedad o hambre. A veces el tedio produce héroes. Donoso aspiraba, más que a un destino heroico, a sentirse dueño de

posibilidades. El tedio fue el motor que lo llevó a buscar opciones que escaseaban en el mundo planeado y regulado que era su Santiago en ámbito burgués.

La fotografía y la literatura fueron las herramientas no para entenderse o para entender su realidad como algunos autores manifiestan, sino para conocer la existencia de eso “otro” que lo fascinaba por indescifrable, es decir, para salir de sí. Esto implicaba una disposición receptiva frente a cualquier cosa que eso nuevo trajera, lo que constituye un tipo de exotismo, no en vano la alusión a Gauguin, donde se insinúa el deseo de experimentar la extrañeza.

El viaje en tanto narración es el relato de un cambio producido frente al encuentro con una alteridad (COLOMBI, 2006). El motivo cuenta con marcado talante modernista y vanguardista. En Donoso, dicha búsqueda se expresa como un apetito que dirigió sus intereses estéticos más allá de lo exótico en términos culturales. Es explícito al decir que no era un turista, y puede uno imaginarlo con gafas y expectativas en el rostro digno de quien sabe que su viaje obedece a propósitos **más altos**. El contrapunto del turista es el viajero/peregrino que pretende una experiencia más “real” y trascendental, sobre todo, una vivencia susceptible a encarar la dificultad y los sinsabores. Es en ese marco que el escritor quiere que se entienda su viaje. Informa que el pasaje fue comprado con el dinero recogido entre sus amigos quienes vendieron algunas de sus propias pertenencias para poder contribuir con algo, como un anhelo general que los movilizaba a cooperar y que hacía de él un valiente que se arriesgaba a llevarlo a cabo. Entiendo el énfasis en estos detalles como la constancia del carácter significativo, vital y poco común de la empresa que realza el tono iniciático y marginal del emprendimiento.

La iniciativa corresponde a un complejo dispositivo de tradición importantísima que ha suscitado una amplia reflexión tanto cultural como literaria. Javier Guerrero (2014) enumera el travestismo, la escritura cifrada y el cambio de lengua como maneras de desafiar la norma. En el caso de Donoso, hay una desfiguración de ella a través de la marcha, minándola a partir del reconocimiento de otras realidades. Entre las fantasías recurrentes de lo que sería ese viaje, el joven imaginaba la clausura: tener un lugar donde encerrarse para pintar o escribir, lo que era una forma de romper vínculos con el mundo al que pertenecía, en que ese comportamiento era imposible. Más tarde, lo resumiría como intenciones románticas y usa los versos de Charles Baudelaire para aclarar el destino al que se dirige: es el ansia de lo nuevo la que mueve sus pies.

Para la sociedad del momento, según el mismo Donoso, este ánimo se constituía en

una “posición heterodoxa, una aberración sospechosa” y no cabe duda de que por esto mismo le atrajera tanto el viaje. Fue su manera de sentirse al margen, de excluirse del mundo que le era convencional. En esta decisión se encuentran resonancias de un romanticismo, tal como él mismo lo designa, que no deja de llamar la atención por lo anacrónico del proyecto que entendía el viaje, principalmente, como desplazamiento al margen en busca de experiencias “verdaderas”. Donoso quería, como sus contemporáneos, irse a las grandes ciudades, pero el relato central es el de su viaje al lugar periférico de la Pampa. Fabio Morábito (1984) compara al viajero con el enfermo puesto que los dos se encuentran en un estado que irrumpe como un paréntesis, trastocando el cauce normal de la existencia. Al joven estudiante le pareció que sería la opción más adecuada para vivir el disfraz, tener otros credos y otras responsabilidades.

Le sujet de l'écriture (1989) reconstruye un recorrido en común a partir de autores que erigen una relación particular con la experiencia creadora, tales como Charles Baudelaire, Franz Kafka, Paul Valéry, Marcel Proust, entre otros. En estos casos, se despliega el mismo itinerario que aquel del héroe mítico: marginalidad/sorpresa y descubrimiento/comienzo de una nueva vida. Bilen (1989) encuentra que el relato mítico contemporáneo concierne a la experiencia de la creación que requiere, como figura de iniciación, el pasaje de un modo de ser a otro. Un autor que suscriba tal concepción de la actividad creadora como ejercicio por fuera del mundo ordinario concederá a los gestos iniciáticos una importancia trascendental. Así también lo hace Donoso, sin importar la ironía con que los revista o pretenda desfigurarlos, es más, incluye la burla sutil como parte constitutiva de los mismos.

Este viaje, sin embargo, es un hecho anómalo con respecto al resto de su biografía y así lo reconoce él mismo. Al ser interrogado sobre su importancia, Donoso ha contestado resumiendo: “Proust”, a secas, como quien procura restarle resonancia a la experiencia vital del viaje y dejar nada más su cuerpo de lector. Lo más sugerente para el análisis de su imagen autorial radica en la alusión que hace a dicha respuesta que él mismo admite “más espectacular que verdadera” (DONOSO, 1996, p. 83). Reconoce la importancia de las cosas que allí le sucedieron tanto como de aquellas que no. Entre las –pocas– cosas que sí sucedieron ocupan un lugar especial en el relato las conversaciones con un hombre proveniente de Yorkshire, Inglaterra, que sin haber leído a las hermanas Brontë, conocía detalles precisos sobre sus vidas. La imagen de las trágicas escritoras recluidas y de su tuberculosis, ya había fascinado al joven santiaguino. Las tertulias con este hombre le

ayudaron a saciar la curiosidad por aquellas “vidas oscuras”. No obstante, lejos de toda solemnidad, el autor describe durante varias páginas su “viaje de escritor” en el que, lejos de enfrentar el peligro, se encontró con una experiencia pastoril en el sentido más directo. Días largos que le enseñaron otra clase de monotonía.

Los diez meses que pasó en la pampa no se consolidan en forma de relato de escritor, sino de lector, dadas las alusiones constantes a las lecturas que realizó en Magallanes. El escritor maduro recordaría ese primer viaje lejos de aventuras pero con la lectura de *En busca del tiempo perdido* (1913). Un párrafo entero explicita la estrecha relación que mantiene con esa escritura. Señala su “relectura obsesiva” de la novela, de diversas biografías, de su correspondencia, así como la curiosidad por lo que se ha escrito sobre su autor y por colecciones de fotografías de la época. Renglón seguido, indica que contrario a opiniones que juzgan inútil la lectura de biografías o la visita a lugares que guardan vínculo con los escritores, a él le parece que ese contacto hace más plena la experiencia que extrae de los libros. Cuenta, por ejemplo, que fue en esa tónica que visitó la casa de Stendhal y la de Rilke o que buscó las huellas de las hermanas Brontë. Cree que esto amplía el placer estético que deriva de los libros, con lo que deja clara una posición en que los autores forman parte fundamental de las obras.

El viaje continúa. En la experiencia de Buenos Aires, sobresale la imagen de su pensionista, exprostituta francesa a la que una mañana encuentra muerta, semidesnuda y despaturrada con la mano en el sexo, en gesto obsceno. Acerca de los participantes del funeral señala que todos parecían actores, falsos y disfrazados. De modo que la historia tiene tantos matices donosianos que es uno de los momentos del libro en que caigo en la tentación de preguntarme por el límite de la conjetura. Alrededor de la vivencia en Argentina, Donoso consigna el reconocimiento de unas imborrables señas de identidad como burgués e intelectual en ciernes. A pesar de los esfuerzos, permanecía igual a sí mismo, de modo que no lograba camuflarse entre sus compañeros. Las relaciones que construía con ellos le sonaban falsas y el resultado fue un aislamiento que compara con el vivido en la pampa. Al caer enfermo, sus padres van a visitarlo y una mañana en que perdió el conocimiento es trasladado –a pesar de su reluctancia– de vuelta a Santiago. Justo allí se va delineando con mayor claridad la idea de lo “otro”, tal como se vendría a constituir en eje central de su poética, una idea que no se refiere ya a lo exótico en sentido lejano o aventurero, sino que se acerca al desecho y a la suciedad.

El escritor configura su memoria de quien era incluso antes de su primera

publicación, a partir del reconocimiento de ciertas características que conforman la opción por aquello que el mundo medido y productivo descarta y rechaza. Una forma de asumir el mundo en que la experiencia es más real en la medida en que lo restituye a una faceta inestable, disparatada y desechada de la existencia: “todo olía a la orina del único baño del piso y a las heces de los ratones apelmazadas debajo de los catres: esto, pensé, era lo que en las novelas llamaban ‘vivir intensamente’” (DONOSO, 1996, p. 90). Si antes el énfasis recaía sobre lo nuevo, lo que se salía del mundo ordinario, ya fuera por mágico, peligroso o difícil, el relato se transforma y ahora lo que le interesa es aquello que señale la ruptura con la vida de “muchacho bien”.

Donoso siempre rehuyó la ficción como espejo o recreación de la realidad y en esta declaración se asoma la actitud justamente opuesta, la del lector que busca en la realidad lo que la ficción le ofrece. Aquí intervienen otros ritmos e ideas de lo literario –cita los viajes de Tom Wolfe– como ejemplo de una vida errante y destituida de las formalidades “burguesas”. El retrato expone un muchacho que pareciera tener nada más que sus lecturas como marco de referencia para entender lo que la realidad le proporciona. La suciedad, en este caso, le atrae como forma de desapego, de rompimiento con la estabilidad que implica su casa y su vida.

Y todo esto en nada contradice el deseo de lujo que siempre le animó. La conciencia de estilo y gusto por ropas y casas bellas no es una paradoja frente al mismo diarista que escribe sobre su fantasía de ser un mendigo o que incorpora diversas facetas de la suciedad. Por el contrario, se manifiesta apenas como una de las variaciones en que encontraba ese exceso que le atraía, el despojo. Se puede pensar a las viejas que fabrican paquetes de desechos como metáfora del oficio literario, de igual modo, es posible ver en el escritor la forma de las viejas que, en la oscuridad, cosen y empaquetan. A Donoso le atraen esos *gastos/gestos improductivos* de los que se erige en guardián para que, mucho tiempo después, ese desecho pueda serle útil a alguien. Reflexiona acerca de esas “porquerías” que sobran en un testamento o en una mudanza. Deja claro que, por carecer de valor de mercado, las personas acostumbran deshacerse de todas esas cosas y muestra una especie de preocupación por el destino de esos desechos.

El despojo aquí –en casos más radicales funcionará como estrategia sacralizadora– representa el excedente no como derrota ni como nostalgia por la expulsión, sino como una concreción en sí de una opción “otra”, irreductible a cualquier clasificación o integración. La constatación más fuerte viene cuando al resumir la literatura se refiere a *La Ilíada*

preguntándose si acaso es algo más que un “morral repleto con los desechos de la memoria de un bardo itinerante” (DONOSO, 1996, p. 100). Con esto rebaja el material de esta joya preciada del canon occidental al elegir entre tantas metáforas posibles la palabra **desecho**. Captura un ritmo constante del deseo que deambula entre belleza y suciedad como material literario, posible solo en alguien que no los considere campos opuestos.

Imagen vertiginosa

L'écrivain imaginaire comienza con un llamado de atención sobre una paradoja de la época que conocemos como romántica (DIAZ, 2007). Y es que si bien en aquel momento histórico la individualización del escritor se convierte en un tema central también es cierto que hay un evidente despliegue del estereotipo autorial. Algo así como decir que la tendencia fue ser original a través de estrategias iguales. Bien visto, es una consecuencia apenas lógica: para que los gestos sean entendidos como expresión de originalidad requieren de cualquier manera una negociación con los códigos ya plenamente instaurados y esto solo será posible si logran una presencia contundente a la vista del público. Este es el momento en que el escritor se vuelve sagrado. Este período es el punto de partida para el desarrollo de imaginarios románticos relativos a la melancolía, la responsabilidad, la energía, la fantasía y el desencanto. La ironía que los atraviesa es una ironía lúdica que se rehúsa a ser tomada en serio y que se presenta bajo diversos rostros, en algunos casos crea al escritor como un ser caprichoso y en otros como un ser desencantado. Desprovisto de verdad y seriedad, no tiene obligación de permanecer en ninguna de esas facetas, puesto que sus objetivos son más estéticos que éticos.

La alusión a la escenografía autorial romántica es necesaria en este caso particular por remitir al nacimiento del acto creativo en un sentido divino que le atrae. Momento en que despunta esa percepción de que lo sagrado del texto no se deriva apenas de la dignidad que le venía de la teoría del símbolo, como en el caso de la Edad Media. Emerge de una reivindicación de la literatura profana que nace con el debilitamiento de la autoridad religiosa (BÉNICHOU, 1985). Con la transformación de la obra, ahora capaz de decir algo por sí misma, y la del artista, que ejerce una especie de ministerio más alto, se da otra innovación en cuanto al tipo de experiencia que atraviesa el acto creador. Roger Caillois (1945) plantea que la poesía moderna se atribuye un destino grandioso e impreciso: constituirse en instrumento de conocimiento y de experiencia mística.

Max Bilen (1971) ayuda a aclarar distintas posiciones frente al proceso creativo. Por un lado, Gide y Camus, para los cuales la creación es una experiencia más, aunque muy valiosa, dentro de las múltiples que ofrece la condición humana. No así para Proust – vuelve Proust– y Kafka, quienes al asumir su vocación creadora la convierten en esencial: el primero, enfatiza las vías que conducen a ella; el segundo, la condición creadora como adversidad. El personaje creado por el escritor representa una de las etapas de la ascesis creadora y todas las otras elecciones dentro de la obra entrañan una misma búsqueda de justificación de la creación como tal. Asimilar el misterio de la escritura y comunicarlo a los demás se convierte en una de las razones que fortalecen la concepción del valor superior del acto creador. El carácter histórico de estos “tipos” sugiere que un escritor contemporáneo encontrará modos distintos de escenificarlos. Se debe contar, pues, con por lo menos estas dos variaciones, una de carácter histórico y otra de cuño personal, al momento de establecer vínculos entre estos imaginarios y un escritor actual.

Para José Donoso, la creación consiste en una lucha que, si bien está atravesada por factores como la recepción favorable o no y las penalidades económicas, entraña además la dificultad de lidiar con el poder que la obra misma tiene sobre su creador. De allí se deriva el estatuto de la obra como algo que, por poderoso, es viviente y la calidad vulnerable del escritor frente al proceso creativo. Estos son los dos aspectos que abordan las estrategias que presento a continuación.

El vértigo se funda a partir de un anhelo de inestabilidad, por lo que coquetea siempre con el abismo y la destrucción. Llevar diarios que dieran cuenta de un escritor inestable y excesivo fue una estrategia vertiginosa. La otra, elaborar un relato de su úlcera, de manera que pudiera dar imagen a aquello que sangra dentro, escondido; producir un discurso de la enfermedad que le confiriera presencia. Estas prácticas, tal como son formuladas por el autor, atraviesan una corporalidad que se aleja de lo meramente simbólico. Los diarios y la enfermedad se convirtieron en facetas de la imagen de escritor gracias a la alusión reiterada en entrevistas y textos a través del ejercicio disciplinado de años. Conforman modos de presencia en que el autor se convierte en un relato paralelo a su obra y a través de los cuales uno y otro se modifican y resignifican. Tanto los diarios como la enfermedad dibujan un autor que se expone en su faceta más corporal, es decir, que ofrece a los lectores no solo sus palabras, sino que se propone como parte inalienable de su obra. Los modos por los que los autores construyen una materialidad autorial son diversos y funcionan con distintos grados de intensidad: desde su aparición en fotografías y firmas

de libros hasta propuestas más radicales de representación. Donoso opta por dos estrategias que implican la destrucción –preocupación central a su escritura– que se debate entre el presente y lo inacabable: apuntan a una consumación que no implica fin. Es decir, destruyen el cuerpo mientras lo resitúan en un tiempo más amplio.

Risa, poesía, erotismo son formas de derroche, así como el éxtasis y el sacrificio (BATAILLE, 1973). Donoso se inclina, claramente, por aquellas que tienen un hálito más trágico pues condicen con el panorama de su escritura. ¿Cuáles son las maneras como se apropia del “corps pathétique de l’écrivain”? –Para usar la expresión de Fabre (1999). ¿Cuáles las singularidades que atraviesan el sintagma destrucción/cuerpo/desecho? La reflexión conduce a detenernos en las estrategias, así como en los medios y discursos de que se vale para hacerlo, es decir, las instancias que participan en estos **pronunciamientos** convertidos en señas de identidad. Y esto, sobre todo, porque como sostiene Diaz (2007), son gestiones que se hacen en el marco de una escenografía, con decorado y otros actores. De allí que sean móviles, mutables, inscritas históricamente y sujetas a las respuestas de otros actores.

La Iglesia Católica funda el dogma de la Transubstanciación a partir de la distinción entre los conceptos aristotélicos de sustancia y accidente. La palabra transforma el vino y el pan que nunca más volverán a ser lo que eran, aunque permanezcan bajo su misma apariencia. Por acción de la palabra se convierten en carne y sangre de esencia divina. La instauración de la Eucaristía, según enseña el catecismo, es el rito para perpetuar el sacrificio en la cruz. Así, el cuerpo sacrificado se vuelve un legado que, como objeto sagrado, debe guardarse en un lugar especial, apartado del mundo ordinario. En cada partícula de aquel pedazo de pan está completa la presencia del sacrificado. La fuerza de la imagen, por lo menos en Occidente, es de tal profundidad que cuesta creer que el escritor no haya pensado en esta carga interpretativa al escribir en 1987: “Que lo que quede aquí sea la verdad, y así esta *carne viva* mía que son mis diarios me sobrevivan además de las fantasías que son mis libros”. Lo hacía para referirse a la conservación de sus “papeles” en la universidad de Princeton, según se recoge en *La cocina de la escritura* (DONOSO, 2009, p. 498). La fórmula de la frase: *Que...+ subjuntivo...* recuerda el tono de bendición, maldición o hechizo. La fuerza performativa del lenguaje modifica el objeto, los cuadernos se convierten en **carne** y el escritor recibe otro estatuto por la autoridad de la que él mismo se inviste al nombrarlos de ese modo.

Custodiados en salas de Colecciones Especiales en las universidades de Iowa y de

Princeton, los papeles de Donoso circulan bajo una dinámica distinta a la del resto de su obra. Cumplen con el tipo de circulación establecido por las condiciones específicas que garantizan el cuidado del archivo. En Princeton, el frío de la caja estremece el tacto del lector y revela una temperatura regulada. Se imparten instrucciones precisas de manipulación y, para completar bellamente el paralelo, hay un lavatorio en el corredor cuyo uso es condición para el ingreso a la sala.

Todo esto potencializó la ya inevitable sensación de peregrinación con que viví mi viaje desde Brasil a dichas bibliotecas. Tenía plena conciencia de que era la corporalidad misma de Donoso la que habría de encontrar porque era así como él leía a sus autores y porque eran esas las claves que había insinuado para ser leído. El contacto con el archivo es una experiencia de encuentro con la materialidad del chileno, no solo porque son sus objetos personales, sino porque fue diseñado por él mismo, doble sentido de una presencia a la cual cada lector puede acercarse de manera personal por la manera en que está fraccionado y organizado. Ámbito en que el “fetichismo”, como lo entiende Jérôme Meizoz (2015), de la letra del autor se manifiesta en todo esplendor.

Hay una relación compleja entre el cuerpo y la carne a raíz de la proximidad entre los dos. Mientras el cuerpo se presenta como concepto de un objeto, ya sea en un sentido físico o biológico, la carne designa una condición. Tradicionalmente, la carne se inscribe dentro de la oposición carne/espíritu que, sin embargo, no es la única posible. En el sentido bíblico, la carne es un cuerpo viviente más allá de la existencia natural y se mantiene en un campo de batalla por su disposición lo mismo para el pecado que para reflejar a Dios. Ya en el Nuevo Testamento, la dinámica se transforma: es dándose que el cuerpo vive y se convierte en carne. Tal vez la apreciación más cercana a Donoso, sin embargo, sea aquella con que cierra Philippe Cormier (2007) su historicidad del término, no como algo que se expone sino como la exposición misma.

Determinar el sentido exacto que la palabra **carne** toma en la declaración es una tarea vasta que excede mis posibilidades y propósitos. Sin embargo, el contexto de la frase manifiesta el estremecimiento, por lo “maravilloso y terrible” de que esas páginas lo sobrevivieran. Se presenta una vez más este binomio que conduce a lo sagrado. Su vanidad se regocijaba al pensar que compartiría eternidad con otros a quienes admiraba y el provecho económico también tuvo parte en la forma y funcionamiento de los diarios. Sin embargo, nada de esto atenúa el carácter profundamente místico que adquieren los cuadernos tras la declaración que los convierte en su **carne**, al otorgarles la vitalidad propia

del cuerpo viviente/escrito/sangrante.

La obra como extensión del cuerpo del creador sugiere una idea de apertura. Provoca una transformación tanto del cuerpo como de la obra que atañe la materialidad de ambos al adjudicarles otros tiempos y otros espacios. Al tener los cuadernos en las manos, es decir, al tener su **carne** en las manos percibo que logró substraerse a las restricciones propias de la muerte física sometándose a la vulnerabilidad que es compatible con el archivo.

Amplios son los alcances de la declaración de José Donoso. *Mal de archivo* (1997), la obra de Derrida, informa que la palabra remite a *arkhé* lo mismo en su sentido de primitivo y originario como en el de mandato. Así, el *arkheîon* griego se refiere al domicilio para depositar los documentos oficiales y a la autoridad que cuenta con la competencia hermenéutica para entender y representar la ley. Este poder arcóntico ejerce funciones de unificación, identificación, clasificación y, sobre todo, de consignación, en el sentido de reunión. Al entregar los diarios a las instituciones norteamericanas, Donoso otorgó un valor económico a sus papeles, contratos, notas de apuntes con vivencias personales y escriturales, pero además, por tratarse de instituciones de carácter claramente académico, la entrega se convirtió en una reafirmación de estos objetos como materia pasible de estudio. Ahora bien, ese vínculo no se realizó en una sola vía y posee efectos sin duda diversos. La declaración de Donoso permite considerar el sentido inverso en que el archivo —el autor— incide en el poder arcóntico. La afirmación que convierte en **carne** el archivo conlleva una disidencia cuando es vista en este contexto: construir una imagen de autor que pretende insertar en la academia nomenclaturas propias del terreno de lo sagrado, o, por lo menos, que desbordan el pensamiento teórico.

¿Qué lo llevaba a sentir que esos diarios podían constituirse en su **carne**? Conjeturo que la idea de que su yo más “verdadero” estaba siempre en la ficción. La manera como por momentos se estructura el proyecto de una narración que lo incluye como personaje establece un acercamiento entre la ficción y su propia corporalidad. Ya en 1959 se lee en el cuaderno 16 una convicción que lo habría de acompañar toda la vida: la necesidad de ponerse entero en su escritura. Y esto, porque asume que escribir es un ejercicio del intelecto, pero sobre todo, una experiencia vital que duele y enferma. José-Luis Díaz (2007) afirma que *Roland Barthes por Roland Barthes* deja ver el doble carácter de la vocación que es religiosa y teatral al mismo tiempo. Esto se comprueba en el fervor y la disciplina con que se profesan ambas actividades. De modo que las declaraciones, actitudes

y acciones están determinadas por un ánimo tan mistificador como exagerado, y no por eso, claro está, menos sincero. Lo que se comprende de modo más profundo en el contexto de un autor que hacía de la máscara una forma verdadera de ser.

Derrida (1997) destaca la naturaleza del archivo que insta a la vez un lugar de consignación y una exterioridad de un modo “no natural”. En ese sentido, el archivo también es un artificio, fascinación de Donoso. Los “papeles” incluyen versiones originales de diferentes novelas, correspondencia, fotografías, recortes de críticas, contratos (ediciones, arrendamientos, traducciones). Su diversidad traduce el entendimiento que, desde muy temprano, tenía de su propio oficio como un universo más allá del espacio canónico. Sorprende que antes de ser publicado ya cuidara con tanto celo sus apuntes y proyectos. Salta a la vista cierta preferencia por cuadernos de veinte centímetros y el uso de espiral como encuadernación, tal como lo detalla Cecilia García-Huidobro en el apartado “Escribir con el cuerpo” que pertenece a la introducción de *Diarios tempranos* (2016).

Concuerdo con la editora cuando sostiene la importancia de todo lo que constituye el registro que contiene cada manuscrito: “temblores, tachaduras, fracturas de letras, cambios de tinta, retoques, palabras inconclusas” (DONOSO, 2016, p. 48). Algunas de las carpetas contienen fichas donde el propio diarista resume el contenido o señala momentos esenciales de lo que se encontrará en ellas. Al tropezar con estas pequeñas anotaciones, me percaté del ejercicio que implicó para el autor volver sobre cada uno de los contenidos, revivir episodios, alegrarse de nuevo y de nuevo entristecerse. Por último, alejarse de la tentación de transformarlo y ceder a la tentación de dejarlo allí.

El lector póstumo tiene el privilegio de asistir a ese prodigio que es el nacimiento de un escritor (DIAZ, 2007). Esa máquina del tiempo que es el archivo otorga el privilegio de ver al joven escritor en tiempo real con decepciones y entusiasmos. Lo leo en movimiento: gestionando influencias para preparar viajes, tocando puertas para ir a escribir, dudando sobre la viabilidad de algunos proyectos. Se muestra arrepentido, egoísta, enfermo, asqueado. Por momentos, bastante satisfecho frente al trabajo del día y en otros, en que concluye que todo ha sido un fracaso. Esa imagen polivalente y compleja es el desafío que lo seduce.

La diversa disposición de la materialidad de la letra exhibe el ritmo de un pensamiento a veces organizado, estable y sosegado que, de pronto, se convierte en respiración atropellada e ininteligible, como un pecho que se cierra en letras diminutas y

que con ello rehúye el intercambio propio de su naturaleza. A veces la letra registra la velocidad de un pensamiento que no alcanza a digerir, entonces se atropella aunque avance. Fluye lastimada, cojea. En esos momentos, deja de representarlo y se convierte en puro testimonio de la emoción y, sobre todo, del vértigo que implica tal ritmo. Algunas páginas contienen dibujos de mujeres, elegantes y de nariz fina, ¿se entretenía el escritor tratando de llenar el vacío mientras encontraba otra palabra o decidía sobre la forma narrativa? Una recomendación que daba en sus talleres era llevar un diario, un diario de escritor, particularizaba: “El idioma es el cuerpo del pensamiento” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). Después de leer los diarios, yo añado que la letra es su piel, pues guarda cicatrices y guarda caricias. La caligrafía es archivo del pensamiento. Y propongo que el manuscrito, en su carácter irrepetible, es la impresión más completa de la obra en tanto contiene la porción de ella que es irreductible al código.

El archivo aparece como una solución ante el perecimiento de modo que “el verdadero José Donoso, el que no cupo en las novelas, el que no recogieron los artículos ni entrevistas...no perezca” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). El contexto de la frase hace referencia a la lectura que había hecho de la biografía de Virginia Woolf, escrita por su sobrino Quentin Bell. Tiene la intención de que en su caso, algún amigo o familiar se anime a resucitarlo y tenga allí material para hacerlo. Provieniendo de José Donoso, ese adjetivo “verdadero” proyecta interrogantes, por los límites vulnerables en que siempre enmarcó la ficción y la realidad. Entiendo este adjetivo como una idea de **completud**, de estar allí con todas las bifurcaciones y vaivenes que contenía. Y esto tiene que ver con una experiencia de escritura que implica deambular, no como un movimiento contingente, sino como condición intrínseca.

Tras leer los diarios de Henry James expresa su desilusión, debido a la falta de titubeos por parte del autor norteamericano. El problema que encuentra es, precisamente, que James no erraba, en el sentido de vagabundear. “No pierde ni tiempo ni energía, ni jamás se equivoca. Tal vez porque sea tan diferente mi experiencia de la creación literaria” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). Una dinámica que le parecía esencial dentro de todo el proceso, invertir en esos giros y vericuetos para recibir dividendos inesperados. Lo que me lleva a pensar en una especie de **poética del gasto** para denominar la forma en que Donoso percibe los cambios, los giros, la pérdida que entraña todo texto en términos de ensayo/error que concibe como inherentes a la economía de su creación. Lejos de pretender que sus apuntes sean una versión lo más cercana posible al fruto impreso, usa el espacio

del diario para conocer a sus personajes a través de una serie de detalles cuya aparición en el texto está todavía por resolver.

Los apuntes, escritos con disciplina, funcionan como laboratorio donde se esclarecen técnicas y se realizan experimentos que luego podrán o no conformar el proyecto en su versión final. En algunos casos, acaba escribiendo lo contrario de aquello consignado en el diario. De allí, mi afirmación sobre el cuaderno, es decir, el manuscrito como lugar que ofrece la “verdad” de la escritura puesto que incluye todos los desvíos que la completan. Visto así, la versión final, es decir, el libro publicado es un despojo –siempre en el sentido donosiano– de ese largo proceso que comienza con una experiencia vital que precede aun los apuntes del diario. “Pero una promesa: no dejarme seducir por la máquina, donde las cosas se ven más bonitas, sino que cuaderno, hasta avanzar lo más que sea posible” (DONOSO, 1963, Cuaderno 25). En otros términos, esa versión higienizada y acicalada es tentadora, pero no completa. La letra testifica dudas y cambios de rumbo. La máquina entorpece la comprensión de la totalidad de la obra. El manuscrito salva al autor/lector de caer en la trampa del orden que supone la hoja mecanografiada. De modo que el diario de escritor constituye la biografía de la obra.

He mencionado que usa los cuadernos como herramientas para conocer cada pormenor de los personajes. Establecía un elevado nivel de conocimiento entre autor y creación: “Un novelista siempre tiene que saber cómo están vestidos sus personajes; dónde compran la ropa” (FONTAINE TALAVERA, 2000) y ese es el saber que se construye en los diarios. La afirmación otorga un tipo de “verdad” al personaje que, sin importar si será expresa o no en el libro, forma inevitablemente parte intrínseca de él. Esta manera de percibir la obra le adjudica una fuerza y verdad propias que repercuten en la posición del autor que pierde en cuanto a gerencia sobre el texto pero gana en lo relativo a su papel de herramienta del mismo. De allí se desprenden ideas como que cada libro le habría ido enseñando cómo escribirlo, consignada también por Fontaine Talavera.

La reiteración en el inconsciente indica que le interesa algo más que inscribirse dentro de una estética que reconoce apenas sus posibilidades, va más allá al querer otorgarle un papel preponderante en su escritura. Sugiere la existencia de algo que actúa sobre él y que trae a la memoria la idea romántica del genio que “padece” su obra cuando afirma: “Uno no se da el trabajo de escribir una novela si no es porque una fuerza interior lo lleva a escribirlas” (PIÑA, 1991, p. 64). Ante la pregunta de cómo se le ocurrían las historias y los argumentos, responde que son ellos los que se le imponen “me pasan, me

sucedan”, palabras que se encuentran, casi una a una, en “Idea fija en el creador”, estampadas en *El escritor y sus fantasmas* (SÁBATO, 1963). El chileno elabora a la par de la idea de una biografía propia de cada novela, una dinámica interna que guía al autor y que se establece en la marcha de la escritura, no sorprende que le parecieran ridículas las generalizaciones sobre lo literario.

El modo desgarrado con que se expresa es una forma de hacerle espacio a lo inconsciente, por ejemplo, al referirse a recurrencias en su obra que le ubican en un espacio individualísimo. Así confirma: “Solo existe, en mi endeble ser neurótico y privado, un compromiso de jugar o manosear mis propias obsesiones” (DONOSO, 2016, p. 95). Sin embargo, no quiere decir que pretenda acallarlas, clausurarlas o deshacerse de ellas. Parecen atravesadas por cierto orgullo que las sugiere como marca valiosamente distintiva. La fascinación de José Donoso por lo inconsciente se enuncia con énfasis en la entrevista con Juan Andrés Piña antes mencionada: “Por supuesto, hay toda una parte inconsciente que está en el fondo, lejos de la superficie, y que por estar sumergida, no se le puede dar un nombre, no se puede encerrar en un concepto” (PIÑA, 1991, p. 62).

La relación corporal que configura no solo se traduce en dolor o sensualidad. El autor plantea otro ángulo a través de la suciedad voluntaria, una suciedad que cultiva, una opción de autonomía que no resulta extraña a sus lectores y que se desencadena en la vivencia del desecho y del desperdicio en **carne propia**. Es la materialización de lo obsceno en lo que tiene de nauseabundo y que, al despertar repugnancia, apela a una presencia más radical del cuerpo humano. Pilar Donoso transcribe la cita del Diario:

Siempre me he sentido relativamente sucio, calzoncillos, camiseta y muchas veces casi se podría decir que lo he cultivado [...] y mientras escribo y leo cualquier cosa, tengo una infaltable sensación de suciedad, como si hiciera un mes que no me lavo [...] como si en ese hecho estuviera escondido lo más deleznable de mi naturaleza y la suciedad fuera una metáfora para mi existencia y mi neurosis (DONOSO, 2009, p. 35).

Es una forma de establecer un vínculo con la figura del mendigo que tanto le atraía por ser un individuo totalmente liberado de reglas e imposiciones, tal como los viejos. Se siente inmundo, admite, pero hay un regocijo retorcido en ello. Líneas después discurre sobre si esa “neurosis” —así la llama— tal vez venga de una identificación con la suciedad de las viejas. Acumular la suciedad le causa un sufrimiento que no separa del goce. No esconde su deleite en el olor a orina seca que guarda su calzoncillo.

Si se piensa en términos donosianos, la mugre es una oportunidad para sentirse por fuera en el disfrute de la trasgresión. La descripción con menciones a orina, caspa, y falta de baño recuerda la sinceridad áspera y compasiva de Louis Ferdinand Céline, autor que tanto le fascinó: “La boca, esa corola de carne hinchada que se convulsiona para silbar, aspira y brega, lanza toda clase de sonidos a través de la barrera apestosa de la caries dental” (1984, p. 247). Percibo en ambos la compasión que implica sentir con el otro el dolor en el sentido de hermanarse en la propia vergüenza. El lugar para compartir es la literatura que, en Donoso, está ligada a la inscripción corporal. El cuerpo no puede ser ajeno a dicho deterioro. El escritor francés sería un prototipo del autor que decide vincular vida y obra con el mundo de lo abyecto (GASQUET, 2014). La literatura habría venido a ocupar la función de rito purificador. Sin embargo, Donoso no apela a la literatura para purificarse, sino para demorarse en su suciedad y propiciar su corrupción. Al incluir su cuerpo como lector deja claro que ese proceso no se desvincula del **yo creativo** que se constituye en presencia del lenguaje. Es decir, el trato con la palabra provee un placer abyecto, demorarse en él es profundizar en la suciedad.

Maurice Blanchot, Michel Leiris y Georges Bataille encarnan una forma de compromiso literario consistente en hacerse excluir (HOLLIER, 1993). Una literatura que no está al abrigo de lo político ni de la autonomía del arte, sino que se expone sin protección. Aunque la escritura de Donoso se desarrolla en un escenario completamente alejado del contexto de guerra que analiza Denis Hollier y no se detiene en una sensación de imposibilidad del lenguaje que se constata en estos autores, sí es una literatura utilizada como modo de abrir espacio a lo que está condenado a ser excluido. En 1976, al releer *Cien años de soledad* (1967) registra en el diario la fuerza narrativa en tanto técnica, la brillante espontaneidad y, renglón seguido, señala que lo negativo es su moral, el hecho de que todo sea cliché, todo agradable para la lectura. (DONOSO, 1975, Cuaderno 47).

La sangre, la leche, la orina, las lágrimas son materia marginal por haber sobrepasado los límites corporales (DOUGLAS, 1984). Hacer de su cuerpo el escenario de lo sucio es hacerse materia misma de lo abyecto. Insistir en la forma de podredumbre que es la suciedad, mencionándolo en un diario que (prevé) será leído por sus estudiosos es un modo de unificar la ficción y la persona dentro del panorama de lo que considera su tema principal, la destrucción. El vértigo es el impulso de aniquilación, como una ebriedad de ser que alcanza su cima al arruinarse. Donoso instituye sus diarios/carne –y en sus diarios su cuerpo– como relato de entrega. ¿Dónde se instala el presente de una obra que es carne

viva? La carne que alude lo mismo a la sensualidad del pecado que al sacrificio queda suspendida en un rito permanente. El énfasis en que es carne viva sugiere que no es fría ni neutra y el calor es uno de los anhelos que encontramos tanto en los diarios como en sus personajes de ficción. La Manuela y La Japonesita en *El lugar sin límites* y el escritor en sus cuadernos añoran, todos, ese calor por igual. Esa pasión, esa vehemencia de la que es capaz la carne es una exigencia poética que el autor se fijó para su escritura. ¿Cuáles son las implicaciones de que esa obra realmente tenga vida?

La herida y el dolor son puntos fundamentales para la escritura donosiana. Se escribe como una manera de establecer contacto con ese dolor y, al contrario de lo que podría pensarse, no se escribe con la intención de curarlo. El dolor llega de modo vehemente e inexplicable como el impulso de la escritura, toma lugar en el autor que entiende en ello su destino con una conciencia trágica. Sabe que necesita la motivación de la crisis. La inestabilidad como base no está puesta entre líneas, sino que es expresada e invocada de manera consciente. Ante la falta de este influjo caótico siente que no avanza por lo que es imperioso abrir una “brecha dolorosísima” para poder escribir algo, alejándose de tantos entusiasmos que le impiden sumergirse en sí (DONOSO, 1963, Cuaderno 25). La novela, así lo apunta en sus cuadernos, es un acto de amor y de comprensión. Sin embargo, no hay que caer en exaltaciones felices.

Donoso no propone un amor para salvar, precisamente, porque el objeto amado no tiene salvación y porque el sentido del trabajo –literario– proviene de su misma inutilidad, porque amarlo y amar la labor en que se actualiza ese amor es simplemente una manera de otorgarle sentido, de allí que el amor sea causa y no solo resultado, es un amor inútil.

Escribir es hacerse vulnerable en un acto de valentía que exige la extinción propia, dice tras leer *La decisión de Sophie* (1979): “parece inútil meterse en algo si no va a llegar al fondo, si no lo va a exterminar” (DONOSO, Caja 59, folder 1). Una manifestación directa de la seducción del vértigo. Donoso hace referencia constante al acto de escribir como una experiencia que puede ser, algunas veces, alegre pero dolorosa, casi siempre. El fluir narrativo se sostiene sobre todo en la sensibilidad y lo escribe, recordándose: “Pero no debo ‘pensar’ demasiado. Debo, simplemente, actuar a través de mi sensibilidad, de mi impulso, de mi ‘literatura’” (DONOSO, 1959, cuaderno 16). La constante preocupación de

que sus obras no fueran “intelectuales” ni simples pretextos para exponer ideas va unida a la reivindicación del sentir. Este sentir no es apenas metafórico.

Sus comentarios superan la simple anécdota y sugieren la intención de poner de manifiesto la presencia del cuerpo de manera contundente, no a partir de la idea de una vitalidad creadora, sino como corresponde a sus obsesiones: desde la enfermedad y la herida en una relación de continuidad con el proceso de creación. Donoso quiere transmitir la idea de una fuerza que lo subyuga y que se expresa, se materializa, a través del dolor corporal. La obra de Virginia Woolf lo marcó, como ya dijimos, profundamente, y su estudio tuvo repercusiones en él, a nivel de técnica, que se perciben en el uso del discurso. No obstante, una parte que tiene que ver con su personalidad como se retrata en “The common reader” y en el “Writer’s diary” le generaba un interés específico, el modo en que el pensamiento de la escritora encarnaba en la imagen que ella forjaba. Vuelve la idea de “encarnar”, de hacer corporal aquello que pertenece al terreno de lo incorpóreo, al otorgarle un modo de presencia que se exhibe y comunica en su inmanencia. El ensayo “On being ill” (WOOLF, 1957) llama la atención sobre la negligencia con que se aborda el cuerpo en literatura si se le compara al esmero con que es tratada la mente. Cuando aparece, dice ella, se le alude como soporte para el deseo y la ambición, pero poco se incorpora el cuerpo enfermo.

A pesar del justo reclamo de Woolf, puesto que su figuración es menor con respecto a otros desarrollos del cuerpo, la enfermedad ha sido utilizada por la literatura, por lo menos, de dos modos: como metáfora donde su sentido se remitiría a otro lugar y como condición ontológica en que importa en calidad de propiedad trascendental (BIASIN, 1975). Dentro del oficio donosiano, la enfermedad se convierte, además, en una faceta incorporada –tan propicio el verbo– por la imagen de autor. El modo en que el creador hace hincapié en una conexión directa entre su proceso de escritura y el trasegar de su cuerpo, durante y después de la creación, evidencia la preocupación por exponer la escritura como acto corporal y sagrado. Esa relación no es de modo alguno accidental, por el contrario, se convierte en un rasgo con que el autor expresa su estética. Alrededor del dolor y la enfermedad, construye un relato que da cuenta de una obra que está lejos de asumirse como ajena a la vida de quien la crea y que plantea una dimensión corporal y emocional de la escritura que buscaba en el ejercicio literario.

Vincular la literatura a la enfermedad es poner en funcionamiento otra práctica que la constituye como lugar abyecto. El cuerpo enfermo incomoda, perturba, se aleja de la pretendida higiene del ejercicio intelectual, atrae moscas, se pudre.

La supuesta hipocondría de Donoso es bastante conocida y fue tema de broma por parte de sus amigos. Dicha fama nace de comentarios del autor y de sus apuntes en los diarios; al parecer, cada vez que estaba a punto de terminar uno de sus proyectos caía gravemente enfermo. Son varias las entrevistas en que Donoso alude al factor psicosomático de la creación de donde se deduce el interés por crear una imagen que pone al cuerpo doliente en el centro. La declaración concedida a Guillermo Blanco en 1986, tal como es retomada por García-Huidobro, se repite en más de una oportunidad: “Se me perfora una úlcera, me da una hemiplejia o me caigo sin conocimiento porque sí, en alguna parte. Esas cosas coinciden con el final de una novela o con un momento de gran angustia” (DONOSO, 2016, p. 98). La secuencia enfermedad-creación se mantiene en los diarios, y por ejemplo, tras la escritura de *La Misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (novela con matices eróticos) sobreviene la embolia y la frigidez sexual.

El vínculo no es para nada nuevo. El Romanticismo y la enfermedad desarrollan una correspondencia ambigua en que la enfermedad está ligada al conocimiento, la creación y una sensibilidad superior, todo esto contribuyendo a la individualización del escritor. Si es cierto que la enfermedad se ha instalado en el imaginario de los escritores y ha sido parte de una manera de concebir su imagen, también es cierto que no siempre lo ha sido con las mismas características. Tras el énfasis en sus aspectos biológicos siguió una idea de mayor corte positivista en que predominó una mirada fría de la enfermedad y luego, con Freud, una preocupación por su aspecto psíquico. Durante el Romanticismo la más espiritual de las enfermedades, la tuberculosis, conllevaba todo el peso de la excepcionalidad: Byron, Chejov y las hermanas Brontë, solo por nombrar son algunos de los que fascinaron a Donoso. El gran descubrimiento de los románticos es la idea de la realidad como un organismo y, por consiguiente, la enfermedad deviene un rasgo inherente (BIASIN, 1975).

Los diarios de Donoso hacen referencia a sus lecturas de Cesare Pavese (1969), quien escribiera en una de sus cartas sobre la obra literaria como un organismo que “palpita” con vida. De un modo similar, él apunta: “Toda obra literaria, si es que en realidad es literaria, tiene forzosamente que ser un organismo vivo” (DONOSO, 1957, Cuaderno 8). Esto incluye la vocación para descomponerse; tal es la realidad de cualquier

organismo que, por tanto, está sujeto a la muerte y a la enfermedad. En esa simultaneidad cuerpo/obra, los dos padecen estas eventualidades de modos cercanos.

Por eso no puede soslayarse el tipo de enfermedad de la que el escritor se queja. Quiero centrarme en la entrevista que dio en el programa de la televisión española llamado “A fondo” en septiembre de 1977. Como mencioné, el programa contó con la presencia de lo más selecto del campo artístico del momento: Salvador Dalí, Juan Rulfo, Alejo Carpentier. Enumero estos nombres porque reflejan el reconocimiento y la posición que implicaba que un autor fuera entrevistado allí. Involucraba un requisito de legitimación para ser invitado y a su vez, la participación en el programa autenticaba el lugar en la institución literaria. Se concluye que el autor entendiera las declaraciones expuestas en esta entrevista como potente catalizador dentro del campo. En ese escenario, asegura “mi úlcera siempre ha estado conectada con mi literatura”. Una declaración sugestiva por traer a escena la idea de la llaga, que es repulsiva. Nombrarla es proferir la naturaleza vital de aquello que nos incomoda al pudrirse, nombrarla es convocar la imagen de cuerpo abierto, expuesto, sangrante.

A través de la imagen de su úlcera expone su cuerpo y el discurso lo hace visible. En *Tecnologías del cuerpo*, Javier Guerrero ha abordado la enfermedad como una de las “narrativas que conceden al cuerpo una anatomía imaginaria extensa y reconocible” (2014, p. 46). Más adelante, el crítico plantea la exhibición, forjada a partir de objetos exhibibles, como el género dominante del siglo XX, y el exhibicionismo, fabricado en la voluntad de mostrarse, a través del propio cuerpo, como el género del siglo XXI. Donoso, como se ha visto, coincide en el ánimo exhibicionista a través de diversos discursos y prácticas: los diarios, el archivo, la enfermedad.

En el mismo programa, explica que ante los dolores de úlcera que le generaba intentar terminar *El obsceno pájaro de la noche*, había determinado en algún momento abandonar la novela, lo que le acabó generando mayores crisis. Añade: “El pájaro me estaba comiendo las tripas”. Aquí resplandece la idea del escritor romántico que es un genio “devorado” por las ideas, el alma ardiente que acaba con el cuerpo. La obra violenta al creador romántico, quien entiende en esto el peso de una condena. Pena de la que no puede escapar y a la que se acoge casi que con dulzura de mártir. Al finalizar, el entrevistador agradece la presencia del convidado y le desea que otros pájaros no vuelvan a devorar sus entrañas, a lo que él responde con ligera sonrisa: “creo que pájaros va a haber siempre y entrañas va a haber siempre, espero conservar mis entrañas, aunque se las

devoren”. La alusión al mito de Prometeo es diáfana. El mito del titán amigo de la humanidad que paga su condena por haber robado el fuego forma parte de la **escenografía autorial pre y post-romántica** en que tuvo notoriedad menos como ejemplo de insumisión y más bajo la idea central del martirio (DIAZ, 2007).

La idea más generalizada de este mito llega a través de la obra *Prometeo encadenado*, de Esquilo. Son dos las acciones primigenias realizadas por Prometeo: el robo del fuego y la invención del sacrificio. La invención de este último considerada como un acto fundador del orden del mundo (KERÉNYI, 1976). En lo que atañe a Donoso, el sacrificio que implica la úlcera marca un momento de transición que destruye, al tiempo que crea. En el sacrificio la búsqueda no es la del aniquilamiento, sino la de retirar aquello sacrificado del mundo de las cosas ordinarias (BATAILLE, 2006). Una dinámica que se instala también dentro de su narrativa. En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, vimos que en el marco de las versiones sobre la monja en clausura, el narrador comentaba que poco tiempo antes de la escritura del libro, un pariente de su mujer que había tenido la experiencia de pertenecer a una orden religiosa, le habría hecho considerar el castigo corporal en su propósito purificador que trasciende a la comprensión. En esa declaración hay una comprensión mayor de lo que Donoso quiere admitir.

Sospecho –sostengo– que su conocimiento del sacrificio viene de mucho antes y que la suya es una **poética sacrificial**. De allí la respuesta que da en el programa de televisión, su decisión y deseo de que sigan creciendo las tripas. No es una queja, no es un reclamo. El autor asume el precio que paga y se dispone, mansamente, a cumplir con él. La herida de Prometeo es tan significativa como la infligida en el pecho de Hera, aunque haya un contraste mediante el papel que la oscuridad juega en estas heridas (KERÉNYI, 1997). Me interesa subrayar en ellas su calidad cíclica, tan propia de lo mítico. De modo similar, Donoso echa mano de esta cualidad, por ser una herida que no está destinada a curarse, sino a su renovación, en un movimiento que nunca es definitivo.

Una parte del vigor de la declaración en el programa reposa en la participación animal. Al mencionar la palabra **pájaro** se refiere a su novela, sin embargo, el dolor de úlcera viene desde la publicación de *Coronación*. Ya en otra ocasión se había ocupado del tema dándole mayor realce a esa presencia animalesca en la voz de Pancho, personaje de *El lugar sin límites*: “Y cuando caiga en cama con úlcera, un fuego que me quema aquí, un animal que hoza y me muerde y sorbe y chupa” (DONOSO, 1995, p. 37). Y el mismo verbo “chupar” se usa en *El obsceno pájaro de la noche* para describir el método de

curación que usa la Peta Ponce para sanar a Inés: “acercando sus labios a mi vientre me los puso aquí, Jerónimo, justo en el foco del dolor y comenzó a chupar y a chupar, y a chupar hasta que mis dolores desaparecieron completamente con el último sorbo de la Peta en mi vientre” (DONOSO, 2003, p. 176). A pesar de las variaciones que bien pueden dar lugar a muchas otras lecturas, persiste una misma acción llevada a cabo por un animal (la Peta mantiene un vínculo fundamental con la perra, como se sabe) mediada por el dolor a la altura de un lugar corporal que remite a las emociones.

No queda muy claro el tipo de úlcera de Donoso, es más, úlcera es el nombre que decide darle a ese dolor que a veces no sabe cómo expresar: “In bed with ulcer pains –or cramps, I don’t know what the hell it is –Let’s call them ulcer pains” (DONOSO, 1966, Cuaderno 34). La misma dificultad para definirlo que se plantea en Pancho. La imagen del animal enviado por los dioses y que devora las entrañas para que castigue en su nombre ha sido vista como la metáfora del “pensamiento que mata”. El autor testimonia recurrentemente, vimos, la necesidad de desvincularse de lo racional, y en ese alejamiento se aproxima a lo irracional que, presente en el proceso mismo de creación, lo aqueja y lo enferma. Juzgo que dentro de la poética donosiana que pretende otorgar mayor preponderancia a la emoción, resulta apropiado repensar la fórmula y re-inscribirla como “emoción que mata”.

El vínculo con Prometeo no acaba en la imagen del pájaro que viene a provocar el sufrimiento. La insistencia del escritor en el **pathos** se vincula a la úlcera, entre otras cosas, por el significado mítico del hígado y toda la zona de las vísceras como asiento de las pasiones. Antiguamente, la práctica de leer las vísceras era muy común entre adivinos. Para ellos representaba algo como la imagen del mundo que podía leerse desde el cielo. El águila aparece para comerse la oscuridad. El estudioso húngaro se detiene en otro detalle de la versión del mito que ofrece Esquilo y que me interesa aquí de manera particular: Prometeo se presenta a sí mismo y a su sufrimiento como espectáculo (KERÉNYI, 1997). Los espectadores no nos enteramos de su sufrimiento por terceros. Es él quien llama la atención sobre su tragedia al narrarla, testimoniando los pormenores de su dolor y más que eso, es él quien describe la reacción de su audiencia, que en la tragedia funciona, a su vez, como el procedimiento para conmover a los espectadores, para guiarlos con respecto al efecto que debe causar en ellos la obra.

Prometeo, y de un modo similar Donoso, no pide ayuda de los otros, ninguno de ellos busca alivio ni solución a la penalidad que les ata. Lo que esperan, el uno y el otro,

es un tipo de **piedad**, de emoción de parte de quienes alcancen a conocer su pena. La hipocondría de Donoso que ha motivado tanta curiosidad y bromas es ni más ni menos que una parodia del mito sobre el benefactor de la raza humana a quien le ha sido asignado el reino de la oscuridad. El águila de Zeus, considerada metáfora del sol, devora lo oscuro que hay en el titán. El ave divina ha sido rebajada a la abyección propia de un pájaro que no es más que asilo de viejas.

En la úlcera estomacal que apunta directamente a lo visceral, es decir, a lo intensamente emocional, Donoso logra la concretización y la materialidad de algo que definió como un interés pero que propongo como síntesis de su estética. Declara su interés por la parodia, no en su faceta de chiste, le interesa “la parodia totalmente sangrante, una manera de sangrar, una manera de herir, de estar estigmatizado” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1971, p. 518). La misma palabra *sangrante* abarca esas dos vertientes: sangrar y dilacerar. Es un movimiento de vaivén en que se es víctima y victimario. El autor es víctima sin inocencia. Al referirse a la novela como un “happening”, algo “que me ha ido matando a mí y que yo he ido matando” crea una versión de su ya citada preocupación por “sentir” la novela. A lo largo de esta reiteración dibuja dos modos de hacerla: la novela como experiencia y la novela como planteamiento de ideas. Los pronunciamientos que se recogen alrededor de la creación sugieren que sus libros no fueran producto, sino causa de una nueva disposición interior. Estos modos se erigen como puntos extremos que, claro, nunca se concretizan ni se dan de manera evidente o pura, pero que sirven para proclamar la opción que toma nuestro autor, decididamente, por la primera.

Esta era una conclusión a la que me había llevado el estudio de las declaraciones en el orden presentado hasta ahora, consignada en un texto que terminé de escribir durante mi estadía en Princeton. Huelga decir, o mejor, es imposible decir, la inmensa emoción y alegría que me regaló el haber encontrado justo dos días después de haber terminado aquel texto, la confirmación de parte del propio Donoso acerca de un proyecto donde reflexionaría sobre su úlcera: “Y no quiero que el resultado sea un simple *Cómo sufrió el pobre*. Quiero que mi sufrimiento de entonces sea a. una “estética” de Donoso y b. un poema” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). En varias entrevistas, el autor había vinculado la morfina –recibida durante el tratamiento por úlcera– con el desbloqueo que le permitió terminar *El obsceno pájaro de la noche*. Tras años de intentar versiones, una especie de estado psicótico intenso que le había liberado el inconsciente. En el diario, sin embargo, lo lleva más lejos y propone:

¿Todo mi proceso de 'alucinación', entonces –concebirlo, con el sufrimiento cargado de culpa judeo-cristiana como la purificación por el sufrimiento del proceso creativo? ¿Toda mi experiencia, todo lo escrito antes de la locura es sucio, viejo, inútil, hasta que al hacerlo mío- al pasarlo por la máquina procesadora de mi cuerpo o mente creadora- la sangre salió limpia, usada o más bien usable...? (DONOSO, 1973, Cuaderno 44).

Páginas antes se había referido a la enfermedad como un método para “desconocer” el “pájaro” puesto que conocerlo excesivamente habría sido la raíz del bloqueo. El conocimiento “consciente” funciona en una relación inversamente proporcional a la posibilidad de narrarlo. Páginas después describe sus propósitos, desarrollar el proyecto de reexaminar toda la experiencia, hablar de su hemorragia y de su úlcera. Una parte de ello es incluir su infancia, escribirla como algo concreto, experimentado y no pensándola como literatura. Lo acosa una pregunta sobre la vulnerabilidad de un punto exacto en que los ácidos estomacales logran herir el cuerpo. Piensa que necesitaría hablar con un doctor que le ayude a entender en qué se sostiene dicha fragilidad. Recuerda que la úlcera fue su primera mentira y que la usó para escaparse de los deberes escolares. Se siente fatigado. En algún momento creyó que el “gran ritual y sacrificio de la operación” (DONOSO, 1973, cuaderno 44) habría sido suficiente para librarlo para siempre del mal y resultó no ser así. La idea de un libro sobre esto le parece apasionante. Pero no lo escribirá, ni en esa época ni después.

La historia de su dolencia está compuesta por el reconocimiento de su capacidad para fabular tal como lo comprueba a partir de la mentira y, con ello, su sentimiento de estar protegido por “la úlcera como disfraz, subterfugio, como escondrijo” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). Con tantos motivos y pasión, sorprende que el libro no haya sido escrito y él mismo reflexiona al respecto: sabe que quiere recuperar la experiencia pero está planeando un regreso a Chile que, no obstante, postergará un poco más. Su pregunta no es tanto sobre *qué*, sino *para qué*, se responde que si fuese para ganar dinero la idea no funciona comercialmente. Al preguntarse si podría llegar a entender y definir su experiencia admite que esto tampoco le sirve. Confirma que tiene, en efecto, mucho material para hacerlo. Reconoce que es un proyecto para desenredar la experiencia, y aquí tal vez venga la explicación de la no existencia del libro, justo en su alusión inicial: ir “hacia la claridad, hacia el discurso, hacia la lucidez un camino totalmente nuevo para mí” (DONOSO, 1973, Cuaderno 44).

A juzgar por lo que he expuesto aquí, la incapacidad que tuvo de narrar esa vivencia es comprensible: es un tipo de proyecto que no se parece en nada a lo donosiano. No es ese su camino porque al aclarar la experiencia, ésta dejaría de ser la suya, que es siempre “otra”. Reflexionar acerca de su experiencia más vívida restringiría la posibilidad de la palabra. La inmediatez del significado le aleja el significante. No hay espacio para el discurso donde lo vivido lo ha colmado todo. En el mismo cuaderno y, no por azar, vuelve la reflexión sobre el **pathos**: no le gustan los Zimmerman, les falta belleza, fuerza y, sobre todo, el sentido real de la tragedia personal. Él, en cambio, se sabe capaz de percibir la grandeza de lo trágico. Su camino no podía ser el de la claridad y la razón. El libro no podría escribirse.

La escritura, como *pharmakon*, posee la su capacidad para ser tanto remedio como enfermedad (BIASIN, 1975). Este concepto encierra un carácter inestable, cuya “esencia” es, justamente, carecer de esencia. Una idea bastante familiar a los lectores de Donoso por la inevitable reflexión que se deriva de sus juegos sobre la identidad. Sin embargo, así como la dualidad bien/mal que contiene, es atravesada por una doble participación: la del cuerpo y la del alma que remite una vez más, no a la unión de dos entidades separadas, sino a la mediación de toda asociación (DERRIDA, 2005).

La escritura, como el *pharmakon*, contraría el flujo de la vida normal al pretender desplazarla más allá de los límites que le son inherentes. Sócrates, como explica Derrida, toma la cicuta como una posibilidad para la inmortalidad del alma. Donoso, explora la escritura como una cura que enferma. Platón designa la escritura como una potencia oculta y sospechosa. Donoso coincide en ello, y, por esto mismo, acude a sumergirse en su ejercicio. Escribía para mitigar el dolor y al escribir ese dolor renacía. Es el aspecto de la crisis, el que le atrae. “Me herí, me estoy hiriendo... porque tengo que pasármelo curando las heridas y lamiéndomelas” (DONOSO, 1967, Cuaderno 35) dice, y su dolor es auténtico. El dolor de quien se sabotea y sufre en la conciencia de sentirse su propio verdugo. Es escritor de cuerpo entero y no posterga ninguna parte de sí cuando se trata de construir una obra. Se planta en el lado enfermo, el lado indeseable.

De modo que, siendo un conocedor de Proust, es bastante probable que haya tenido un asiduo contacto con una característica que está lejos de ser exclusivamente proustiana, pero de la que Proust se convirtió en paradigma. La sacralización del escritor efectuó cambios en el cuerpo y el espíritu que vendrían a ser concebidos como instrumentos, lugares y escenas del proceso creador (FABRE, 2014). Así, cada autor conforma una

ficción de sí, como corresponde al “régimen de singularidad”, en que su proyecto de escritura se combina con su forma de vida.

La correspondencia, las anécdotas y los testimonios se convierten en la explicitación de esta ficción. Marcel Proust se impone como referente porque en él vida y obra se funden, en una larga tradición que comenzaría con Jean-Jacques Rousseau donde cada gran autor forma equipo con su médico. Una “*maladie biographique*” nacida de la inmovilidad física y la sobreexcitación psíquica que modela la relación con el mundo (FABRE, 2014). Esta concepción del cuerpo y la enfermedad pudo haber sido uno de los tantos atractivos que Donoso encontraba en Proust, como señales de una ruta con que habría de trazar su propia imagen.

La aspiración de la literatura es a escapar de sus condiciones espaciotemporales. Al atribuirse un carácter de permanencia y de unidad a través del mito incluye una carga de espiritualidad, profetismo, vocación, escepticismo e ironía. Refiriéndose a Proust, Bilen (1971) entiende una elección de identidad en que el autor **es** por la obra. En lo concerniente a la imagen donosiana que abordo, ese **ser** se da en condición de simultaneidad con ella, **es** en el momento y modo de la obra. En la escritura contemporánea, la condición mítica pasa del personaje de ficción al escritor, como tal, o a la obra (HEINICH, 2000). Un horizonte en que la última exige abnegación y sacrificio. La obra puede llegar a ocuparse del autor de tal manera que lo vacía de sí o, incluso, lo hace desaparecer. La obra empuja a Donoso a ponerse de manifiesto, a exponerse a la vista de todos para mostrar lo que ha producido en él. Exterioriza su úlcera nombrándola, y cuando surge la incapacidad para narrarla hace un relato de dicho obstáculo, el cual se convierte en la ejecución de la tarea imposible.

El sacrificio gira sus espaldas a la realidad objetiva, lo que puede proveerle un aspecto pueril (BATAILLE, 2006). Más que eso, el sacrificio funciona dentro del orden mítico que es completamente inverso a este tipo de realidad. En el lugar que ocupaba Donoso dentro de la institución literaria del momento, ¿cuáles habrán sido las múltiples lecturas de esta afirmación? Se sabe de su fama de obsesionado y frágil. Eso en algo explica comentarios como “el más literario de los escritores” o “la hipocondría de Pepe Donoso”. Imposible pensar que estuviera ajeno a todas esas impresiones. El panorama politizado exigía declaraciones que llevan a comprender su insistencia en que la literatura fuera ese lugar para lo inservible. Este placer sin función es una “perversidad del escritor” (BARTHES, 1978, p. 27). Y algo hay de picardía cuando, al narrar la anécdota sobre su

úlceras, siempre alude a ella como un dato curioso que no se explica, practicando una ingenuidad que contribuye a la parodia.

Lo cierto es que fue un escritor cuya inclinación por el despojo llegó al punto de hacer de su cuerpo el territorio corrupto. Hipocondríaco y temeroso, dispuesto al martirio que más placer le ofrecía, elucubraba próximos proyectos. Terminada la obra permanecía la herida que debía hurgarse para que volviera a sangrar. Praxis de la escritura como experiencia límite que se sustenta a partir de sí, que no puede definirse solo desde lo que el escritor trae y pone de él mismo en ella. Es una ejecución mental, y, más que eso, corporal que crea en sí misma y que no puede verse apenas como resultado pasivo del autor, quien nunca sale ileso.

He comenzado por sugerir como fondo la larga tradición romántica de donde se deriva para que aparezcan más nítidas las transformaciones que esta escenografía ha sufrido. Llamo la atención sobre las apropiaciones que de ella hace Donoso al imprimirle señas de su individualidad. Un sesgo de posicionamiento está inscrito en el hecho de remontarse a una escenografía que funciona como marcadamente pasada. Es decir, la afirmación identitaria de vestirse con prendas pertenecientes a una escena percibida como levemente anacrónica implica ser caracterizado como algo distinto y, por veces, pintoresco, lo que hace de ella una marca personal.

De manera que hay una mezcla primordial en él. Mecanismos y tecnologías, usando la palabra de Guerrero (2014), dentro de la contemporaneidad exhibicionista, puestas en juego con base en un sustrato de motivos provenientes de una escenografía autorial anacrónica. La incursión de estos motivos se lleva a cabo como gesto paródico, en este ejemplo, el mito prometeico. Estos usos contemporáneos y anacrónicos conforman su imagen autorial y esbozan una individualidad justo en ese territorio móvil. Un anacronismo que, claro, no es del todo real porque el uso que de él se hace lo vuelve contemporáneo y lo pone en circulación, por lo que funciona al modo de un disfraz donosiano. El proceso de auto creación sobrepasa cualquier consideración que pretenda restringirse al binomio falso-verdadero. Ya lo decía él, quien fuera un diestro personaje: “Las máscaras son tú, y la máscara que hay detrás de la máscara también eres tú y así sucesivamente” (CERDA, 1997, p. 10).

Hay una cercanía entre el transporte místico y la actividad creadora de la escritura fundada en la implicación corporal (DESCOMBES, 1987). Múltiples hipótesis traspasan esta proximidad: extensión, degradación, imitación. Donoso promueve un énfasis en lo

místico entendido como lo propio del misterio para recalcar el efecto en la escritura de una potencia que se aviene con el pensamiento mítico. En ello introduce la idea de carne que, aunque no es exclusiva del mito judeo-cristiano, a él debe amplia difusión y el mito de Prometeo, a través de la parodia de su versión romántica. El cierre del primer capítulo traía una cabeza en pedazos y el segundo convoca la imagen lacerante de las vísceras.

Los restos de José Donoso se encuentran en un cementerio en Zapallar, una vista bellísima. Fue su voluntad que le enterraran allí. Salí de casa muy temprano y cuando llegué era mediodía. El bus me dejó frente a la puerta del cementerio. No vendían flores, llegué con las manos vacías. Quería que la tumba apareciera frente a mí, así que probé suerte con todas aquellas que quedaban más cerca del mar. Infructuoso, no es así como funcionan estas cosas. Antes de que me atreviera a preguntar, el sepulturero, que me había visto pasear con el interés de quien quiere encontrar, quiso saber desde lejos qué estaba buscando y se encargó de guiarme. La tumba, muy discreta, es poco visitada. Donoso se enorgullecía de que su **carne** compartiera eternidad en Princeton con el manuscrito de Charles Lutwidge Dodgson (como se refiere al autor de *Alicia*). En el cementerio sus restos reposan frente al mar, compañía más poderosa que la de cualquier manuscrito. Y eso lo sabía incluso él, tanpreciado esnobista.

Figura 3 – Manuel/a

Fuente: Marlés Valencia (2017).

“Y o no existo ni aunque grite”, piensa Manuel/a González Astica. Segundos antes le ha ordenado a su hija, la Japonesita, que pare de disminuirle la luz al chonchón, pero la muchacha insiste en acoplarse a la oscuridad y el frío. En la escena discuten cuál es el futuro que les espera, si deben o no quedarse en el pueblo. La joven alega que en otro lugar ellas morirían lo mismo de hambre que de vergüenza, pues serían objeto de burla. Las palabras de la Japonesita tienen la facultad de “ahogarla”, de construir “una muralla alrededor” de Manuel/a. Cuando su hija le llama “papá”, su “vestido se pone más viejo”, “ineficaz” y los zurcidos –que deben esconderse por el bien del espectáculo– saltan a la vista. La palabra de la Japonesita está hecha para definir, para delatar el artificio con la intención no de maravillarse en él, sino de despojarlo de su efecto cautivante, al poner de manifiesto las categorías de ese mundo que contradice su deseo. Sus palabras son fijas y están hechas para concretar, y en ese acto logran capturarlo. Esa muchacha con la que tiene una relación de paternidad enrevesada insiste en restarle luz. No atiende sus órdenes y la trata como si no existiera, a ella que fuera reina de las casas de putas, hecha para la exhibición, para mostrarse y ser el centro de la fiesta. Por eso siente que no existe. Sin embargo, la novela entera es la afirmación de su grito en lo que tiene ya de placer, ya de llanto. A mí me gustaría decirle: No, Manuel/a. Gritas porque existes. Una existencia que se transforma porque alcanza el sacrificio. Avanza por un camino que va del simulacro a la explosión vertiginosa.

III EL LUGAR SIN LÍMITES

“This will certainly be one of the great stories of Latin America”

José Donoso

Un lugar para el vértigo

Abro la primera página de la novela que ya he leído varias veces y el título aún guarda significados: *El lugar sin límites*. Un lugar **es** en tanto **está** delimitado. Sin límites se difumina su naturaleza de lugar, es un lugar desfigurado. Esta es una característica de la poética de Donoso: hacer mientras deshace, señalar para, en seguida, hacer desaparecer. El juego de crear algo que trae inscrito su fin es una declaración sobre la vitalidad de lo transitorio cuyo valor se emancipa de la perennidad y se desplaza hacia transformaciones que efectúa a su paso. En un nivel más amplio, el gesto compila la dinámica de la novela. Es narración fundacional por dar cuenta del triunfo de las elecciones de don Alejo, la obtención de la casa por parte de La Japonesa o el origen de Japonesita, mientras advierte y ratifica la destrucción de ese mismo mundo. De cualquier modo, deja entrever una próxima restauración del tiempo primordial con los planes de don Alejo, el terrateniente, que también está muriendo. La narración se concentra en el preciso momento de ese desasosiego.

“Un lugar sin lugar” dice Michel Foucault (1967) mientras introduce el concepto de *heterotopía*. Incluye el prostíbulo como ejemplo de estos lugares localizables, constituyentes de posicionamientos que invierten o impugnan la realidad. Lugares que ofrecen una respuesta en parte mítica y en parte real a nuestro espacio y que operan bajo un sistema de apertura-cierre. Acceder a ellos requiere algún tipo de gesto o de rito. Refiriéndose al prostíbulo de El Olivo, el narrador advierte: “La casa se estaba sumiendo” (DONOSO, 1995, 19) y explica que de tanto rociarlo y pisarlo durante el baile, el piso del salón seguía bajando. La separación entre el mundo fuera y dentro señalada parece hacerse más honda a través del uso del pretérito imperfecto que alarga el tiempo: “la hendidura acumulaba fósforos quemados, envoltorios de menta, trocitos de hojas, astillas, hilachas, botones” (DONOSO, 1995, p. 19), se entretiene en especificar la descripción desenfadada. Es un terreno aparte, cerrado, una “zona sagrada”. El espacio no es una cuestión homogénea para el hombre religioso, de allí el tratamiento y valor que el concepto de

puerta tiene en la diferenciación espacial. Esto explica la contundente participación e importancia religiosa que históricamente ha recibido por ser el punto de conexión entre realidades y estadios diferentes (ELIADE, 1959).

Los guardianes de la puerta son, generalmente, dioses o espíritus con capacidad para impedir la entrada tanto de enemigos humanos como de fuerzas espirituales adversas. Las yerbas que crecen justo en esa hendidura explicitan la separación entre el mundo completamente profano de fuera y el de dentro, donde palpita la posibilidad sagrada. La mención de estos yerbajos, que irrumpen en el límite construido de la casa, permite la apreciación sobre la índole de guardia ejecutada por Manuel/a quien, en cuclillas, arranca las briznas. Es, como lo demuestra la corporalidad de la acción que implica su empequeñecimiento, guardiana de lo bajo, encargada de celar y cuidar el carácter diferenciado de la casa. Por estar a un nivel por debajo del de la calle, la casa exige un requisito para la admisión: una vez más, hay que rebajarse para entrar, descender es necesario para festejar el ritual en su interior.

Los antiguos prostíbulos conformaban un espacio artificioso que terminaba por demostrar cuán ilusorio era el espacio real. Las funciones heterotópicas varían según la sincronía del medio cultural, es decir, se crean con referencia al contexto, de ahí la eventualidad de que se transformen o, incluso, sean reemplazadas por otras. En todo caso, las heterotopías cumplen un papel fundamental al materializar versiones del mundo que solo en ellas son posibles. Funcionan como cavidades por donde se cuelan perspectivas que imprimen ritmos nuevos en las sociedades (FOUCAULT, 1967). Albergan la posibilidad de cambio. En el pueblo El Olivo, el prostíbulo de la Japonesa es el lugar de la fiesta. Más aun, es la única heterotopía, dado que no hay iglesia y, sobre todo, no hay cementerio, otro de los ejemplos que propone Foucault y una carencia que Manuel/a y la Japonesa, tanto lamentan. El camposanto es, por excelencia, el lugar para el despojo y al no haber uno en el pueblo, éste queda sumido en una lógica exclusiva de la economía mercantil. Es decir, todo está supeditado a la lógica del aprovechamiento. Cuando Manuel/a muera, divaga, tendrá que ser llevada lejos del pueblo, como tuvieron que hacer con La Japonesa.

El hecho de que no haya un cementerio cierra la posibilidad de un lugar distintivo para la memoria y el rito. Hay un galpón que sirve de capilla y es, a la vez, lugar de reunión del Partido, lo que evidencia el vínculo entre la Iglesia y la Política, con ninguna exclusividad para el oficio sagrado. Es menor que el otro galpón, también de don Alejo, donde funciona el correo y nunca hubo necesidad de intercambiarlos. Su carácter es

secundario. Ahora bien, el centro es el lugar de lo sagrado y se desempeña como punto de encuentro de las regiones cósmicas (ELIADE, 1959). En ese sentido, basta recordar la celebración de las elecciones que se diera en la casa de la Japonesa para percibir que ese carácter medular le corresponde al prostíbulo. Como lugar para la fiesta y sitio de requerimientos específicos para su ingreso, el prostíbulo se erige en un tipo de centro, esto desde su mismo carácter periférico.

No puede dejarse de lado que el burdel de El Olivo es, también, una vivienda. Es decir, está atravesado por aquella misma lógica doble. Tanto así que carece de nombre y a él se refieren siempre como “la casa de la Japonesa”. Y es curioso, no se le llama: “la casa de la Manuel/a”, aunque ha sido dueña de la casa desde mucho antes. En realidad, no hay un lugar que le pertenezca solo a él/ella, ni siquiera para dormir. Lo cierto es que durante el día, la casa revela los ajetreos corrientes de lo doméstico, el malestar de las prostitutas, el quehacer de los fogones. La cotidianidad sin gracia que exhibe un prostíbulo en la mañana del domingo, día de fiesta, es el despojo de la sensualidad. Ahora patético, lo que apenas unas horas atrás todavía era seducción se exhibe pálido en la resaca. Es en ese punto donde el lector tiene el primer encuentro con la narrativa, desde el interior del espectáculo, cuando a plena luz muestra su falta de brillo. Luego, llega la noche para transformarlo todo. La casa se convierte en casa de la fiesta, es decir, casa de lo sagrado. La doble naturaleza del lugar, que es ámbito privado durante el día y espacio público en la noche, remite a la doble faz de Manuel/a.

Presentada al lector desde la calma del lecho compartido con su hija, con la misa como primer pensamiento y la preocupación por el desayuno es, sin embargo, bajo la luz de la noche y con su vestido de española, toda fuerza y toda fiesta. La línea inaugural, “La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos” (DONOSO, 1995, p.11), signa el encuentro del lector con este personaje que será hombre y mujer a lo largo de la novela. Su doble naturaleza convoca la figura de Tiresias, cuya ceguera mítica es rebajada al efecto chabacano de las legañas que “latigudas volvieron a sellar sus párpados” (DONOSO, 1995, p.11). Acaba de empezar la novela y ya estamos en el territorio del mito, es decir, estamos frente a un acercamiento a la realidad, distinto al de la lógica del conocimiento científico. En realidad, lo estamos desde su epígrafe tomado de Marlowe. El fragmento del diálogo entre Fausto y Mefistófeles sitúa al pueblo en el terreno mítico a través de su alusión al infierno. De esta tragedia se ha dicho algo que también podría decirse sobre Manuel/a. La incapacidad del personaje tanto para arrepentirse como para el acto redentor lo condena,

pero la conciencia de la verdad y su aceptación le hacen a la vez trágico y heroico (STEINER, 1991). Esa valentía decidida y dolorosa se convierte en la mayor fortaleza de la bailarina, cuya conciencia trágica le eleva.

Considero *El lugar sin límites* la novela que mejor abrevia la propuesta poética de José Donoso, referida al vértigo como destrucción que apela a lo emocional. En ese panorama, como se ha visto, el desecho tiene un lugar preponderante. De allí derivó el primer motivo, pues los orígenes de esta ficción la certifican como narrativa menor. La novela nació de la urgencia que motivaba el deseo por terminar algo y salir del estancamiento en que se encontraba frente al “pájaro”. Si *El obsceno pájaro de la noche* es la novela propia del despojo, *El lugar sin límites* logra subvertir esa condición y constituirse ella misma en el desecho de la obra magna, en calidad de exceso creativo. La novela breve era la gran aspiración entre los narradores jóvenes por ser considerada modelo de toda perfección narrativa (SAER, 2006). Si bien Donoso se veía bastante tentado por la novela que pudiera dar cuenta de un mundo complejo y completo, como lo prueban los varios años que dedicó a *El obsceno pájaro de la noche*, no resulta difícil pensar que también encontrara los atractivos que Saer menciona con respecto a la novela más corta, en lo relativo a que surge menos de un plan y más de una concepción intuitiva y repentina.

El punto de encuentro que se establece entre las dos obras, que por lo demás son totalmente independientes pues solo mantienen las mismas obsesiones que cruzan las otras novelas, es una escena en que los perros se abalanzan sobre un trozo de carne. Apenas si cambios muy pequeños en el orden de algunas pocas palabras; por lo demás, un párrafo entero que mantiene las mismas expresiones, la misma acción, los mismos adjetivos violentos y escabrosos. En *El obsceno pájaro de la noche* irá más lejos al convocar la materialidad de las vísceras, sin pretender disimular ni atenuar lo cruento de su presencia, pues se despliega todo el campo semántico relacionado con los despojos tras un ataque animal. Allí, no surgen apenas para mencionar el evento de lo que comen los perros, sino que el narrador se regocija en lo que más tienen de sugerente, de sangriento a través de la riqueza descriptiva que les otorga. Aparecen dentro de una escena en presente que incluye improperios y va de la persecución de bestias que ladran, al descuartizamiento del personaje de quien ya el doctor Azula había extraído: “los trozos de mis vísceras calientes [...] charco de mi sangre disputándose tripas y cartílagos, orejas y glándulas, pelo, uñas, rótulas, cada miembro mío” (DONOSO, 2003, p. 44).

De modo que entre las dos novelas se establece un lazo que tiene que ver con el espectáculo feroz, animal, sangriento, de instinto y de placer destructor que se funda en la estrecha relación entre un hombre, poderoso y temible, con sus perros. Imagen con trayectoria en la literatura latinoamericana, de fértiles y diversos significados, como en “La cuesta de las comadres” (1948) del mexicano Juan Rulfo –no es casualidad el afán de Donoso por deshacer cualquier relación entre Don Alejo y Pedro Páramo (DONOSO, 1965, Cuaderno 32)– o en *En Noviembre llega el arzobispo* (1967) del colombiano Héctor Rojas Herazo. Sin embargo, cabe resaltar que a diferencia de estos potentados, Don Alejo no ocupa el lugar central de la narrativa. Con esto, el foco se desplaza hacia sus subalternos en un movimiento inverso (HOSIASSON, 2013). La asechanza bestial en *El lugar sin límites* actúa dentro de un ambiente de tintes eróticos en el momento más vertiginoso de la novela. Sin embargo, la narración entera marcha al compás de un ritmo que desencadena intensidad al imprimir una sensación fluctuante con respecto a un simulacro de cacería: la de Pancho por Manuel/a.

El discurso es uno de los aspectos que implanta ese rebosamiento que conduce al vértigo. El primer capítulo ofrece un uso singular en la manera de construir el espacio a raíz de la inserción de referentes temporales como “Anoche” y “Hoy”. Dado que los deícticos, sean temporales o espaciales, dependen de la posición del enunciador, no se puede pasar por alto estas indicaciones temporales que aparecen ya en el primer párrafo: “Anoche le vinieron con ese cuento”, y en la tercera página: “Hoy, junto con despegar los ojos, no, mentira, anoche” (DONOSO, 1995, p.13). Así, ese deíctico se refiere propiamente a la situación de enunciación, esto es, el acontecimiento se actualiza en concordancia con el tiempo de lectura. Cada vez que alguien lee la novela, Manuel/a vuelve a despegar con dificultad sus ojos lagañosos, un hecho que es posible gracias a la propiedad de la ficción para colocarse como idéntica al acontecimiento “exterior” que le es dado narrar. Cuando el enunciado establece un tipo de relación con la situación de enunciación, surge el “discurso”. La desviación de la “narración” hacia el “discurso” es una característica del estilo stendhaliano, mediante la cual el narrador oscila entre la identificación y el distanciamiento, en lo que se refiere al héroe (MAINGUENEAU, 1990), de modo similar a la que se testimonia al leer la novela. En ella entran en funcionamiento dos planos distintos de enunciación, con lo que el “discurso” marca un modo de presencia más contundente por parte del narrador, pues el lector tendrá que preguntarse de quién es la voz que le dice que “anoche” le vinieron con ese cuento a Manuel/a.

Hay, además, otra implicación en lo que se refiere al propio título, cuyo potencial de lectura es bastante amplio. En la bellísima expresión, *El lugar sin límites*, puede verse referencias múltiples: a la narración, siendo que se juega con los límites del narrador; a la identidad por el carácter inestable y circunstancial de la misma; incluso, al cuerpo, por ser un lugar que está siempre en transformación. No obstante, este recurso de salir del enunciado para referirse a la situación de enunciación moviliza la acción a partir del acto de lectura. Crea un referente que va más allá de las posibilidades del texto, al borrar las fronteras entre enunciado y situación de enunciación, y se convierte en otra manera de establecer ese lugar sin límites. Con lo que no queda más que concluir que no solo Manuel/a, Pancho y la Japonesita están en ese infierno, sino también, el lector mismo que desde la primera página se entera de que el infierno que está en todas partes, efectivamente, ha desbordado el texto.

La novela presenta al personaje en un ámbito que dentro del nivel de experiencia del lector es percibido como hostil. Con ello conquista la simpatía de quien está frente a la página. A partir de ese acercamiento, enfatiza el conflicto entre el mundo interior del personaje y uno exterior que la excluye. Funciona como un rebajamiento de la tragedia: en su modo tradicional alto, esta concernía a una entidad en que estaba representada la dignidad, era el caso del rey. En Manuel/a confluye la adversidad del pequeño y la parodia de la reina. Ella es una reina deslucida.

El cuaderno 31, con fecha de 1964, contiene varias anotaciones respecto a Manuel/a, quien fue, desde el comienzo, el personaje central de ese proyecto que tuvo como nombre “La apuesta” y, más tarde, “Ríe el eterno lacayo”. El autor se había propuesto buscar un eje alrededor del cual desplegar los hechos. Piensa que podría ser algo parecido a lo que se encuentra en *El coronel no tiene quien le escriba* (1966), pues considera que la novela de García Márquez se sostiene a partir de una línea que describe como “simbólica y orgánica”. Para ese momento, estaba todavía por elegir el tema aunque apunta que se centraría en las “identidades” frágiles de Manuela y la Japonesita. Cierra con la ratificación de su interés en incluir el dolor de aquellos que carecen de identidad.

Precisamente, la identidad siempre vulnerable de Manuel/a que discurre en la inestabilidad de saberse hombre y mujer es el eje de la lucha entre el mundo que le impone una y su deseo de crear otra. Sin embargo, ninguna de estas identidades prevalece. Ni logra sentirse completamente segura como mujer, en cuyo caso, sería el triunfo de una identidad regida por la pura construcción de sí, ni el mundo alcanza a omitir su feminidad

imponiéndole una masculinidad contundente que logre borrar esta faceta. Cualquiera de las dos resoluciones exigiría un final cerrado, lo que no sucede en la novela que lanza la cuestión al terreno de lo mítico, de modo que permanezca irresuelta. La doble conciencia articula las características fundamentales de Manuel/a para el despliegue de la ironía trágica. Si su tozudez en sentirse mujer no incluyera momentos de sentirse hombre, su actitud no sería valiente sino puramente alienada. De su juego para imponerse al mundo y su conocimiento de la dureza de llevar tal empresa a cabo se desgajan la audacia que le da heroísmo y la ingenuidad que la adorna de modo irónico.

He optado por escribir su nombre usando esta variación tipográfica con el objetivo de registrar ese carácter ambiguo. Una manera de reforzar la variabilidad que encarna desde su estado más inicial y primitivo, cuando Donoso apunta en el diario acerca de ese personaje todavía en trámite de creación: “con todo su patetismo, su deseo de descanso, de persecución y su temor, desfachatez y capacidad de amor e innobleza” (DONOSO, 1964, Cuaderno 31). Es el alma de la fiesta, bebe vino sin importar que le haga daño, se esmera en el lujo patético que le ofrece su vestido roto de española y sale con hombres aunque le maltraten, formas a través de las cuales ejerce el simulacro y el vértigo. Su compromiso es con el instante, el impulso y el ansia de exceso. El/la protagonista homosexual y travesti moviliza todos sus esfuerzos para transformarse y esta no es su única búsqueda. La calidad variable de su género le coloca en una posición vulnerable pues se ve enfrentada a luchar continuamente para conseguir un sitio donde pueda, simplemente, **ser**. La narración se encarga de expresar que el esfuerzo por conseguir un lugar que le pertenezca es el eje que determina todas sus acciones: salir huyendo de casa, tener dificultad para permanecer en un mismo sitio, aceptar el trato de La Japonesa.

El/la protagonista es caracterizado/a desde el primer párrafo a través de la clave de la degradación. Su boca desdentada y la “respiración de huevo podrido”, así como los adjetivos antes mencionados, definen la actitud del narrador y su interés por colocar al personaje en un nivel inferior al del lector. Cavilando acerca de personajes como Don Quijote o Emma Bovary, Max Bilen (1971) entiende la ironía como efecto de un empecinamiento en avanzar con fe ingenua dentro de un destino grave y trágico. Es inevitable que estos personajes se expongan a la burla pero es gracias a esto, también, que los sentimos cercanos porque ellos expresan la deshonor que comporta el rechazo de nuestra propia inocencia. La imagen que emerge del texto acentúa el contraste con la idea que Manuel/a decreta de sí y que moviliza frente a los otros, entre coqueta y poderosa. La

narración deja saber que él/ella carece de los encantos para ejercer tal nivel de seducción y esto da lugar a una especie de simpatía que se genera por alguien inofensivo e ingenuo.

Para este efecto, la riqueza del detalle juega un papel determinante. Se convierte en el mecanismo que traduce el exceso y el vértigo por la rigurosidad y el deleite con que se presenta en la obra donosiana bajo dos aspectos: el uso recurrente de adjetivos y las **excesivas** enumeraciones. Para referirse a Manuel/a, el narrador usa adjetivos calificativos que la describen con: “Las lagañas latigudas”, “pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja” (DONOSO, 1995, p. 14). Aunque en términos generales es la voz de él/la que más se deja oír a lo largo de la novela, no hay una actitud benevolente en los comentarios que la describen, ni una mirada que se esfuerce por presentarla de una manera más noble, a no ser en la escena final. Su dignidad se afinca en otro matiz que contrasta con la actitud irónica y burlona con que es descrita.

Una de las elecciones más determinantes en un texto y, sin lugar a dudas, preocupación primera para José Donoso, tiene que ver con la focalización. Esto se concluye de la profusión de formas que adquiere este factor en sus novelas, asimismo, de la manera como lo expresa directamente en “El discreto encanto de los prólogos”: “Lo que un novelista dice debe siempre estar presente en el conocimiento específico de uno de los personajes sobre el hecho” (DONOSO, 1998, p. 397). De modo que la escritura se propone como un espacio en que la subjetividad del personaje se encuentra a sus anchas, premisa que compone su poética y que comparte con su maestro asumido, Henry James. El uso de la casa como metáfora de la ficción, una casa con millones de ventanas pero sobre todo con la posibilidad de mil ojos detrás de esas ventanas que constituyen cada uno, una impresión propia. Esa impresión es la que le interesa a Donoso, una literatura que, desprovista de la obligación de presentar la realidad, solo pretende ser fiel a la necesidad de dar cuenta de lo que sucede en el personaje. No se tiene acceso a ninguna realidad por fuera de la subjetividad que ese personaje le imprime, no hay una entidad o autoridad que diga aquello que realmente “es”, pues esta verdad ya no existe, “el narrador comparte la conciencia y el conocimiento del personaje elegido para tal focalización” (SCHOENNENBECK, 2015, p. 53).

La focalización impacta lo que es narrado. De ella se desprende una mayor o menor concentración en el evento que se narra o en la psiquis que se encarga de narrarlo. Cuando el reflector parece iluminar más la forma en que el personaje registra el hecho, los eventos **reales** y las acciones dejan de ser el epicentro, y con esto se funda otro ritmo. En lo que

atañe a la focalización, los cambios dentro de una misma narrativa suelen ser poco frecuentes y en general se enmarcan entre capítulos, de modo que *El lugar sin límites* presenta un uso de este recurso que en pocas novelas alcanza tal grado de variabilidad. No es de extrañar que haya sido abundantemente observado por los críticos, pues no puede menos que llamar la atención la constante y rápida mudanza en torno al sujeto que la efectúa.

El primer párrafo contiene ya todas las cualidades que la escritura desarrollará a lo largo de la novela. A una primera oración de casi tres renglones, en la que el narrador externo observa a Manuel/a e informa sus movimientos, le sigue una frase que con recorte, tajante, nos revela una variación al notificar: “Cinco para las diez”. Da cuenta de lo que Manuel/a ha visto en el reloj en un cambio rápido de focalización. Considerando las categorías genettianas, se asiste a una alternancia entre focalización interna y externa, y a su vez, a una interna variable, pues cambia de personaje focalizador. De modo que el lector se enfrenta a una sensación de inestabilidad constante en que los cambios suceden rápidamente, despojado de señas que le prevengan al respecto. Se ejercita en esta estrategia que es un modo más de imponer mudanzas rápidas en el ritmo.

La imprecisión constante no permite establecer si ciertos adjetivos son usados por Manuel/a o por un focalizador externo. Por ejemplo, hay un momento en que al referirse a don Alejo, se le describirá con “sus ojos de loza azulina, de muñeca, de bolita, de santo de bulto” (DONOSO, 1995, p. 73). Aquí, la fascinación por calificar se convierte, además, en enumeración, en sintagma no progresivo que supone una noción de exceso, en tanto es forma de acumulación. La imagen que se despliega de El Olivo deja sentir, en escasos momentos, una manera particular de subjetividad puesto que usa algunas metáforas que desbordan el registro de los personajes: “eucaliptos estrafalarios, una máquina trilladora antediluviana [...] como un saurio domesticado” (DONOSO, 1995, p. 21). Esto remite a la relación entre la metáfora y el exceso como experiencia ontológica que desborda lo significativo (DUMOULIÉ, 2007, p. 23). La metáfora nace donde hay necesidad de expresar algo para lo que todavía no hemos fundado un régimen claro y codificado de expresión. En este caso, el narrador escoge metáforas que desarrollan la idea de anacronismo del pueblo y que a la vez lo sitúan en un tiempo más allá de lo humano.

La narración se apoya de manera fundamental en la habilidad del lector a quien le exige estar atento y dispuesto al movimiento en que lo impele. La distancia que se establece con el personaje varía de manera tal que, en cuestión de pocas líneas, lo acerca lo

suficiente para ver sus ojos con legañas, un momento después lo aleja para que pueda ‘verle’ en la cama, al lado de la Japonesita y de repente, le informa sobre su encía despoblada. Durante las primeras tres páginas, la narración, como tal, se reduce a acciones diminutas: Manuel/a se sienta, se levanta para ponerse los pantalones y arranca un jironcito de hilo. A la mejor manera de la novela realista que transforma los detalles más pequeños en estructuras de significado (BERSANI, 1982). Esas tres páginas resultan decisivas por la forma contundente en que introducen la relación entre Manuel/a y Pancho, así como la relación con su hija. A través de múltiples recuerdos y potentes impresiones por un lado, y poquísimos y triviales ademanes, por el otro, se crea una asimetría evidente entre la circunstancia banal que se desarrolla en el presente de la enunciación y el pasado que elabora la focalización interna. Más tarde, el lector tendrá acceso en diferentes ocasiones, a los puntos de vista de Manuel/a, Pancho y la Japonesita, sin que el narrador renuncie por completo a la focalización externa. Consecuentemente, esa pluralidad desarrolla una relación diferente entre estos personajes y el lector; una suerte de empatía, de acercamiento que contribuye a crear la sensación de que en la novela se reúnen, efectivamente, una variedad de voces a las que se les otorga un espacio propio y, no obstante, difuso.

El papel de mediador de Tiresias es la razón de sus desdichas, aspecto en que coinciden las múltiples versiones del mito (GUAL, 1997). De la misma forma, Manuel/a tiene un papel central en la mediación, ya sea entre las prostitutas y la Japonesita, entre ésta y don Alejo e incluso entre ésta y Pancho. Manuel/a arbitra entre el mundo de los “hombres” y un “algo”, tal es la expresión de Pancho a la que más adelante regresaré. Concuerdo con Ricardo Gutiérrez Mouat (1983) al afirmar que el poderío de Manuel/a proviene de las transformaciones sexuales que es capaz de operar a partir de esa intervención, tanto en Pancho como en la Japonesita, en quienes revela y despierta deseos escondidos.

En lo que se refiere a Pancho, Manuel/a misma será el espejo donde se refleje su deseo invertido, frente al que reaccionará brutalmente. En ambos casos, esa cualidad catalizadora y mediadora gesta su perdición. Tras reconocer que no se puede hacer ningún peinado debido a su calvicie avanzada, decide peinar a la Japonesita. Desplaza hacia su hija, el deseo de belleza que ahora es inalcanzable para sí. Manuel/a se asigna el lugar femenino de maestra en las artes femeninas de la seducción. El narrador, sin embargo, nos

recuerda la relación de parentesco entre ellos: “Bajo las manos de su padre que le rozaban la cara” (DONOSO, 1995, p. 48). No hay cómo saber si esta expresión revela nada más que el punto de vista de la Japonesita, de cualquier modo, en ese ejercicio femenino, la faceta de Manuel/a como padre destella y permanece su naturaleza conjunta de lo femenino y lo masculino. Circunstancia de la mayor intimidad cariñosa que llegará a desarrollarse entre estos personajes pero, también, del más violento sentir.

Al disponer a su hija frente al espejo e iluminar su semblante, enciende y exhorta la feminidad de la muchacha. El motivo del espejo, otra heterotopía, proporciona la ocasión para un desdoblamiento discursivo de Manuel/a, en lo que dice y lo que piensa. A través de un discurso indirecto libre que solo tiene lugar en el orden de lo potencial se dan paso el rencor y la violencia: trata a su hija de “chiquilla de mierda”. Las expresiones también dejan ver cuánto resiente las condiciones en que vive: el hecho de tener que quedarse en ese pueblo condenado por ser el único donde no hay necesidad de explicarse, lo que es otra forma de vivir a escondidas. Sin embargo, lo que se escucha es únicamente una respuesta de Manuel/a, contenida y animada, que disimula lo que siente y que finge completa calma aconsejándole a la joven acostarse con Pancho. El espejo, en calidad de doble, actúa como soporte de la tensión que experimenta el personaje entre el aplomo y la agitación. Al terminar el peinado de su hija constata que es una joven mujer, no como él: “Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo” (DONOSO, 1995, p. 50). Y por ese gesto, Manuel/a devela en su propio rostro una “mentira grotesca”, anuncio de muerte. La imagen que le devuelve el espejo es, justamente, ese “gran borrón de agua en que naufraga”. Las velas encendidas encuadran el rostro de la Japonesita que estira la mano tratando de asirlo, y encima, el de Manuel/a. La coincidencia de estos dos semblantes es un encuentro que solo el espejo, negociador entre opuestos, hace posible.

Su vocación de artista le impele al vértigo, al constante debatirse entre el miedo y el deseo que recorre su cuerpo durante toda la novela. De esto se deriva la medida de su gradación. A la progresión se debe el ritmo que toma la narración y el potencial significativo que alberga. Gracias a ella, Manuel/a no es apenas mártir ni ser desenfrenado, moverse en ese vaivén le humaniza, revitaliza sus gestos y hace que sea tan difícil aprehender su pasión, a no ser dentro de un paradigma que contemple el deseo y el dolor como dos fuerzas compatibles. Muchas de sus acciones exponen esta negociación: ocupar la tarde entera para reparar el vestido rojo por si viene Pancho y no ir a misa por miedo a encontrárselo; mandar a averiguar si Pancho está en el pueblo para abstenerse de salir y, a

la vez, cantar “Vereda tropical (Hazla volver a mí)”; temblar de miedo ante la llegada de Pancho y, aun así, destrancar la puerta.

Cavila, justo en medio de la escritura de la novela, “La Manuela es destruida por la pretensión de ser hombre y mujer a la vez” (DONOSO, 1965, Cuaderno 32). Una de las versiones del mito dice que los dioses acudieron a Tiresias para develar quien era capaz de obtener mayor placer sexual. Tiresias posee el conocimiento sobre el amplio espectro del placer. Así, es mediador entre los dioses y los humanos, entre vivos y muertos, entre lo femenino y lo masculino. Para compensar el castigo que le habría sido infligido por matar la serpiente, la diosa otorga a Tiresias el don de la adivinación. A falta de visión en este mundo recibe la videncia de otro lugar y otro tiempo. En Manuel/a, ese don se traduce en el desplazamiento al pasado que efectúa a través de la memoria con la reverberación presentificada dentro del capítulo IX de eventos que cronológicamente corresponden al capítulo V. A través de esta gracia devela para mí, lectora, el pasado que ella conoce y tiene la facultad de revivir: “Y sus manos blandas me registran, y me dice me gustas, me dice quiero esto, y comienza a susurrar de nuevo” (DONOSO, 1995, p. 103).

Su don también se enlaza con el futuro, pues sabe lo que va a suceder con el pueblo: “Lo veía. Clarísimo”, pondera el narrador (DONOSO, 1995, p. 58). Una escena detallada muestra el ambiente de oscuridad e intimidad: la victrola chilla al fondo al son de “Flores negras” y las putas desaparecen. Manuel/a y la Japonesita, cerca del brasero, inclinadas sobre él. La Japonesita “escudriña” los carbones y la voz de Manuel/a se deja oír. El verbo transmite la idea de que algo guardan estos fósiles encanecidos que la hija observa con atención, como una bruja al leer el chocolate o el agua. En el párrafo se incluyen los vocablos “designios”, “propósito incomprensible”, “salvación” y las palabras de la Japonesita se confunden como si fueran canturreos o rezos. La forma condicional nos recuerda el tono de la profecía: **echaría, borraría, volvería, araría**. En algunas versiones del mito, la hija de Tiresias es Manto, profetisa ella también, pero con la diferencia de estar al servicio de Apolo, lo que confluye en valores semejantes a los de la Japonesita: ahorro, equilibrio, virginidad.

Esta joven encarna una caricatura de lo que podría ser un oxímoron, en tanto virgen y administradora de un prostíbulo. Sin embargo, ese encuentro entre opuestos es apenas aparente, puesto que ambas calidades corresponden a una misma lógica de ahorro e inversión. Ahorra y acumula el dinero que produce la casa con tanto celo como guarda su virginidad. Prefiere no encender velas aunque eso implique quedarse sin luz y ahorra el

gesto mismo de encender otro leño para calentarse –¿Será acaso por ser el fuego un símbolo dionisiaco?– Sus movimientos son contenidos, calculados. Se mueve en el terreno de la razón, el medido mundo del trabajo que opera bajo el influjo del futuro. Su vida entera se somete a la espera de poder comprar el Wurlitzer, con la anhelada llegada de la electricidad al pueblo que nunca se realiza, es decir, se mueve en el terreno de lo planeado que en términos se opone al Mal, cuyo tiempo es el presente (BATAILLE, 1957).

Los personajes de José Donoso no son apenas ideas que se ponen en movimiento, no son alegorías de algo estable y por eso albergan también contradicciones. Es cierto que hay deseos en la Japonesita que no tienen que ver con lo productivo, su ansia de calor o el deseo de adquirir la victrola, por ejemplo, pero incluso en esos casos, sus acciones son medidas, pensadas. Por otro lado, hay que recordar que ella es el resultado de la apuesta entre la Japonesa Grande y Manuel/a, con lo que su origen es lúdico y es trasgresor. Funciona como el contrapunto de la bailarina, lo que se establece desde el hecho mismo de que compartan la cama y que ésta, al momento de despertar, se gire para el lado opuesto al de su hija.

Por eso insiste con ella que no deje pasar la vida, ya que su forma de comportarse le parece equivocada: “yo, la Manuela, voy a ir a bailar para que todo sea alegre como debe ser y no triste como tú porque cuentas peso y peso y no gastas nada” (DONOSO, 1995, p. 107). Se sitúa con preponderancia en el terreno del gasto improductivo que está por fuera de la dinámica racional: su contacto con el dinero del prostíbulo –que también le pertenece– es nulo, pues de llevarlo al banco y administrarlo se encarga la Japonesita. Efusividad en el **ahora**. No debe olvidarse que su primer pensamiento tiene que ver con la preocupación por ir a misa. Un deseo que dice algo muy profundo sobre su naturaleza voluptuosa, pues ya se entiende que un alma predispuesta para la religión está predispuesta, de igual modo, para el erotismo (BATAILLE, 1989).

La planificación del futuro, a expensas de sacrificar el presente, es la base que fundamenta el terreno en que reina la razón. El propósito es que cada movimiento pueda planearse, medirse y aprovecharse en términos de producción, con miras a refrenar todo ímpetu que se enmarque en lo inmediato y que, por su carácter, eluda la lógica de lo estable y lo aprovechable. En otras palabras, evitar las ocasiones en que pueda surgir el vértigo. Allí se condensa la diferencia entre Manuel/a y su hija, pues pertenecen a lógicas distintas que se concretan en las perspectivas que sugieren con respecto a lo que Bataille denominó “principio de pérdida”. La hija participa del exceso, pero no lo comparte. Nace

como producto de una lógica de la prodigalidad propia de la fiesta, es fruto del exceso por partida doble: por la unión erótica entre dos seres que culmina en la procreación, lo que es un exceso, un desborde del límite de discontinuidad de los cuerpos (BATAILLE, 1957), y por ser el exceso de un simulacro, dado que el acercamiento entre Manuel/a y la Japonesa Grande tenía como objetivo apenas un “cuadro plástico”. Una representación que terminó excediéndose, dentro del contexto de una apuesta.

No se sabe nada de la infancia de la Japonesita, cuya única identidad es derivada – disminuida– de la de su madre ya muerta, la Japonesa Grande, meretriz célebre y fundadora del prostíbulo de El Olivo. El motivo del origen en que se ve involucrada la transformación de alguno de los progenitores es una recurrencia dentro del relato mítico. Los datos sobre nacimiento, infancia o hechos relativos a los dioses nunca logran el carácter de biografía. Esto se deriva del interés en mostrarlos en su forma acabada, menos a partir de etapas de desarrollo y más como realidades atemporales (KERÉNYI, 1949). De igual manera, la novela no expone este tipo de progresiones. Esto desemboca en una composición a partir del fragmento en lo que respecta a la historia, pero también, en la construcción de personajes tipo, más cercana a la comedia o a la tragedia, no por esto menos complejos. Donoso demuestra indisposición hacia esta clase de protagonistas y prefiere evitarlos. En sus diarios se encuentran apuntes que resaltan la necesidad de dar espacio al desarrollo y el descubrimiento de cada personaje (DONOSO, 1959, Cuaderno 16). No obstante, en *El lugar sin límites* esta calidad de personajes contribuye para configurar una atmósfera de predestinación, afín a lo trágico.

Los eventos alrededor de la Japonesa Grande son narrados desde una focalización externa que transmite simpatía, lo que se nota tanto en la imagen que construye de una mujer que escogía “siempre gente fina”, como en ciertos usos coloquiales (echaba sus escapaditas) que traducen camaradería para con todo lo que se le relaciona. De allí la conexión inmediata que se genera entre ella y Manuel/a, que lo dejaba todo más sabroso y más bonito. Comparten el dominio del placer, el exceso, el gasto improductivo. El apodo de cierto exotismo, que ganó por su miopía, señala su diferencia con respecto a las otras mujeres. A la vez, esta dificultad para ver la lleva a usar a Manuel/a como lazarillo, el día de la fiesta, para que le cuente lo que está pasando en los extremos del patio. Lo que una vez más nos remonta a Tiresias, quien fuera lazarillo del propio Edipo. En la dinámica que propone la novela es importante la presencia de la Japonesa a la par con su ausencia, pues su muerte temprana obliga a que la hija tenga que tomar las riendas. Y con ella un nuevo

estatuto y una nueva era comienza. Los valores volcados hacia formas de despilfarro son reemplazados por unos más efectivos en términos de la racionalización propia de la economía de la casa, tan distinta a la de su madre.

Don Alejo y Pancho constituyen elementos que propician en Manuel/a el deseo tanto de simulacro como de vértigo, correspondientemente. Al pensar en Don Alejo le invade un deseo de protección y por eso se imagina como “la gran Manuela, conocida en toda la provincia” siendo atendida por Misia Blanca en el fundo del hacendado. Con él bromea acerca de aquello que claramente es una cualidad que no la adorna: “cómo estoy de flaca. Santita: Virgen y Mártir” (DONOSO, 1995, p. 27). Los contrastes son marcados: el primer encuentro con don Alejo evita la narración y ofrece imágenes sueltas, enumeración de sustantivos para un efecto más visual de la escena: se contrastan la parte baja del cuerpo de Manuel/a y la parte alta de don Alejo. Los pies en el barro convocan todo el rebajamiento del mundo que le pertenece y los bigotes blancos del hacendado traen a colación la fuerza solar de representaciones piadosas. Sin embargo, la grandeza de don Alejo conforma una relación contradictoria con la pequeñez de Manuel/a, pues es él/ella quien se muestra con tono dicharachero y se apropia de la situación a través del humor. Lo llama hereje y opina que tiene cara de muerto y que debería ser enviado a la cárcel por andar con los perros en la calle. La figura terrible es contrastada con la víctima indefensa. No es por acaso que su primer baile se da en el contexto de la celebración para don Alejo y que sea él mismo quien la empuja a salir a la pista.

En Pancho, la virilidad es, tal vez, la característica desbordante. Alrededor de él se usan significantes vigorosos como el **camión rojo** y la descripción de **hombrazo bigotudo**. Su primera aparición es frente a la señorita Lila, funcionaria del correo, con quien coquetea. Ella misma se encarga de compararlo con los marineros, quienes tienen un amor en cada puerto. No obstante, es el único personaje del que conocemos la infancia, tiempo que lo habita por momentos. Esto le brinda un espesor de imágenes que se contrastan al narrar sus juegos de niño con la Moniquita. El discurso indirecto libre para granjear evocaciones solo es usado en el caso de Pancho y de Manuel/a. La remembranza funciona como agente capaz de excitar con más fuerza que la experiencia (FREUD, 1973), y aquí eso se deja ver por la capacidad que tiene ahora el personaje para percibir en las relaciones de su niñez con Don Alejo y su familia aquello que antes no percibía, sin que mengue el efecto emocional con que revive dichas experiencias. Estos dos personajes coinciden en la evocación que llevan a cabo (que sugiere carácter repetitivo) y en la seducción que ejerce sobre ellos lo

sagrado, donde reconocen lo seductor y lo terrible. Son capaces de entender el vaivén del deseo.

Y ¿qué es el suspenso si no una forma de la gradación? En la novela se realiza de dos maneras: la primera, al nivel de la **historia**. Ésta incluye eventos que se dan a través de muchos años y desborda de manera contundente y excesiva el tiempo de la narración, que dura un día. Los primeros cuatro capítulos corresponden a la espera de Manuel/a por la llegada de Pancho, que se da finalmente en el Capítulo V. Luego, el asunto es puesto completamente de lado, ya que los Capítulos VI y VII se remontan a los eventos ocurridos veinte años atrás. Su visita solo será retomada en el punto exacto en que fue abandonada, en el Capítulo IX.

La otra forma de suspenso, aún más delicada, tiene que ver con aspectos más sutiles. Al sentir que se aproxima el camión de Pancho, aparece una orden que por el uso del guion nos remite a un diálogo, es decir, se remonta a personajes –sin sombra de narrador– pero que no podemos adjudicarle claramente ni a Manuel/a ni a la Japonesita: “-Apaga el chonchón, tonta”, dice un personaje que no se especifica, como si no fuera importante establecer quién lo ha dicho. Se puede argumentar que por el despotismo que trasluce debe de atribuirse a Manuel/a, dado el conocimiento del trato que ella tiene para con su hija. Esto nos habla acerca de cómo la narración exige la participación del lector. Es una manera de construirlo en el texto al forzarle a hacer suposiciones de este calibre. Es exhortado a poner en juego el conocimiento que ha venido construyendo acerca del registro de cada personaje.

Este es el juego del narrador: el Capítulo IX que como he dicho retoma la acción justo donde ha quedado en el Capítulo V, comienza así: “La Japonesita apagó el chonchón” (DONOSO, 1995, p. 99), de modo que solo varias páginas después el lector podrá saber si estaba equivocado o no en su inferencia. Un narrador cuidadoso, sigiloso en el detalle, no cede paso a la imprecisión a no ser donde quiere realmente instaurarla. Truco que el narrador usa en varias ocasiones (DONOSO, 1995, p. 47, 91) y que consiste en crear esas oscuridades para retomarlas más tarde y esclarecerlas. Es la manera de instituir el ritmo, desde el andamiaje mayor que sustenta la historia y desde la unidad mínima de cada acción. Puede tratarse de apenas una palabra que, pequeña y sólida, instala un flirteo con el lector.

Y esto conlleva detenerse en aquellas indeterminaciones que permanecen para siempre en el terreno de lo incierto. Dan cuenta del orden que quiere impartir en su texto y de la anarquía que este rasgo, de algún modo, también instala. Equívocos y vaguedades

instauran una suerte de libertad que el escritor deja a cargo del lector para que les atribuya un sentido. La escena con que termina el Capítulo V se da en el ámbito del miedo y del deseo de la llegada de Pancho. Se siente la bocina de su camión acercándose a la casa: “la bocina llamaba, despertaba cada músculo, cada nervio y los dejaba vivos y colgando, listos para recibir heridas o choques” (DONOSO, 1995, p. 61). Es un breve momento en que las dos: Manuel/a y la Japonesita, padre e hija, están recorriendo el mismo sendero de la emoción, de la excitación frente al mismo personaje, y el narrador nos cuenta entonces que la Japonesita cerró los ojos y que Manuel/a por su parte, y a pesar del miedo, quitó la tranca pero, y aquí viene una señal que nos da el narrador: “Pero igual que la Manuel/a, [la Japonesita] sonreía”. En ese caso específico, las frases cortas: “-Viene”, “-Qué vamos a hacer”, “-No te muevas”, no serán nunca atribuidas a ninguno de los dos personajes. Sin la claridad de saber a quién pertenecen, se vinculan como una marca que comparten: Manuel/a y la Japonesita están, en ese breve momento, atravesando por igual la zona del deseo y del miedo.

El narrador también reivindica la participación del lector en una especie de diálogo cercenado (DONOSO, 1995, p. 69,87). Son dos conversaciones en las cuales se escucha solo una voz. Este uso mantiene la naturalidad de un diálogo con gran presencia de interjecciones lo que le da cuerpo al personaje y al mismo tiempo le da un dinamismo enorme al ahorrar las preguntas y quedarse solo con la información estrictamente relevante. Así, evita las repeticiones, moviliza el aporte del lector y genera cierto extrañamiento que invita al juego. Con esto, se exige del lector que reconstruya la parte del otro locutor, o sea, que tome el lugar de uno de los personajes en lo que le corresponde del diálogo. Crea un efecto como de iluminación en un personaje, mientras el otro en sintonía con el lector –que es a quien corresponde llenar los vacíos–, permanece en segundo plano. En ese diálogo que lo es sin serlo, los personajes que están presentes, sin estarlo, son la Japonesa y Pancho. Las voces que se escuchan son las de Manuel/a y Octavio, respectivamente. Suenan seguras, complacidas. Manuel/a se exhibe delante de la Japonesa y Octavio luce inmenso frente al empequeñecido Pancho que ha logrado pagar la deuda gracias a su ayuda. De modo que al tiempo que se satura de cuerpo al personaje que habla, el otro se queda literalmente sin voz, un proceso que lo encamina al vacío.

En algunos momentos, el narrador se deja sentir apenas un poco y llama la atención por la sutilidad con que se establece. Son apenas coqueteos para con el lector, momentos en que con delicadeza señala algún gesto de parte de los personajes, una opinión que se

desliza, casi como sin querer. Al referirse a la Japonesa, en trance de calentarse, el narrador no se limita a describir las acciones: “En vez de avivar con otro leño el rescoldo que quedaba en el vientre de la cocina se fue acercando más y más al fuego que palidecía, arrebozándose más y más y más con su chal” (DONOSO, 1995, p. 42). Podría haberse limitado a relatar la acción, no obstante, la inclusión de “En vez de” le muestra al lector que el acto de la Japonesa es producto de una elección, sugiere que hay algo más tras ello, lo que hace que el gesto pueda leerse como una característica del personaje. Y es que, si bien la acción se da en un tono gradual, es otra forma de señalar la lógica totalmente distinta que este personaje activa en la novela.

La conversación es un procedimiento que se utiliza en general con el uso de guiones. En la novela se incorpora a la estructura de un párrafo sin rupturas, con un ritmo marcado de manera exclusiva por comas, es decir, no se generan señales que introduzcan el procedimiento. Esto hace que se trasgreda la forma de conversación en diferentes niveles. La ausencia de distintivos también se hace notable en cierto uso del discurso directo: el narrador incluye, sin comillas, palabras textuales de la Japonesa Grande hacia la Manuel/a (DONOSO, 1995, p. 67). Más significativa aún es la forma en que maneja algo así como un discurso indirecto *recortado*; si la fórmula tradicional es “A dijo que”, el narrador elimina esta parte y aparecen las palabras de Manuel/a: “Que no se metiera con ella. Que él podía delatar al Jefe de Carabineros [...] Que tuviera cuidadito [...]” (DONOSO, 1995, p. 70). Igual procedimiento surge en la página noventa y seis, con lo que logra no solo el efecto de la repetición derivado del “que”, sino además crear la sensación de que el narrador se enmudece voluntariamente, en un simulacro apenas, pues no sale por completo de la escena, al fin y al cabo, el discurso indirecto exige la subordinación del locutor original.

El discurso que he sondeado en el nivel de la oración constituye un factor a tener en cuenta dentro del orden macro de la novela para la implementación del vértigo narrativo. Cuando hablé de desencanto, me refería a la actitud resultante de la instauración de un “nuevo debate epistemológico”, cuya emergencia suspende el régimen unívoco que sustentaba el género de la tragedia (MULINACCI, 2004). En su ensayo sobre las paradojas de la modernidad literaria, Roberto Mulinacci usa la expresión “fagocitación novelesca” para

hablar de la intrincada relación que se establece entre la novela y la tragedia. Explica que en la última se trata de un tiempo “otro” que es el tiempo no-humano del héroe, de allí que resulte inviable en el mundo actual. De esto se desprende que la novela ofrezca soluciones circunstanciales allí donde la tragedia apremiaba por conclusiones perentorias. El efecto de distanciamiento propio de la mirada moderna engendraría apenas un simulacro de tragedia. ¿Cómo lidia *El lugar sin límites* con este embate de manera que se preserve el vértigo?

Pienso en una economía de la novela con base en la dinámica bifurcación/relleno (MORETTI, 2009). En términos de forma, la bifurcación es intensa y brusca, mientras el relleno ofrece suavidad. Cuanto más espacio sea asignado al relleno, mayor nivel de placer narrativo dentro de la regularización burguesa y la impersonalidad. En contraposición, la abundancia de bifurcaciones genera desasosiego, un camino que conduce al vértigo.

Y en este sentido la brevedad de *El lugar sin límites* es crucial. El tiempo de la historia es corto, alrededor de un día, que comienza en la mañana y se interna en la noche con el cuidado de terminar en la madrugada, antes de una nueva aparición del sol. También es breve el tiempo de lectura, novela de pocas páginas. Esto confluye en una construcción de doce capítulos, de los cuales siete se concentran en situaciones extraordinarias, o mejor, bifurcaciones: III, encuentro de Pancho con don Alejo; V, visita de don Alejo a la casa de Japonesita; VI, celebración–llegada de Manuel/a; VII, baile de Manuel/a–apuesta; VIII, visita de Pancho a don Alejo; IX, llegada de Pancho al prostíbulo–noche de la apuesta–Manuel/a se viste de española, XI, Manuel/a baila y sale con los dos hombres. Los otros cinco capítulos se distribuyen así: I, Manuel/a despierta, recuerda que Pancho está en el pueblo y sale del cuarto a encender el fogón; II, visita a Ludo, se entera de pormenores sobre la deuda de Pancho y se encuentra con don Alejo; IV, Manuel/a y la Japonesita se sientan al fuego y una peina a la otra, suena el camión de Pancho en la puerta; X, don Céspedes va a la casa de la Japonesita, Pancho reclama la presencia de Manuel/a; XII, conversación entre don Céspedes y la Japonesita.

Se concluye que la narración dedica más capítulos a las bifurcaciones. Ya los otros cinco de relleno –acciones cotidianas– están, de cualquier modo, atravesados por una tensión. Dentro de cada capítulo de relleno que atenúa el ritmo se incluye un elemento que desequilibra al anticipar, de forma contundente, la llegada de una bifurcación. La atmósfera vibrante se instala desde los primeros renglones donde, tras un despertar tranquilo, la fuerza del evento que significa la llegada de Pancho impele a Manuel/a a sentarse en la cama. El influjo de la racionalización moderna desplazó lo inaudito y trajo lo cotidiano

para el centro de la escena (MORETTI, 2009). La estrategia contraria es la que usa Donoso: en la pantalla de lo cotidiano refulge lo extraño. El talante extraordinario traspasa la novela que transcurre un domingo, día disímil con respecto a los otros. Una maniobra que desarrolla acciones en varios frentes para suscitar tensión dramática.

Encuentro dos factores que activan la sensación de vehemencia dentro de los capítulos de menor vigor. En primer lugar, el uso del discurso indirecto libre. Si bien este componente discursivo establece un orden y una negociación entre el individuo y la instancia del narrador, su abundancia en la novela llega a desestabilizar, en asociación con la contaminación lexical que torna frecuente la indifferenciación de registros entre uno y otro. En las ocasiones en que irradia el narrador, metáforas talladas con vocabulario extravagante se abren paso: “estrafalario, antediluviana”, con un registro que alcanza lo poético: “animal fantástico de tres cabezas”.

En segundo lugar, el tejido de refinado detalle realza objetos específicos para reparar la intensidad en esos momentos de menor acción. Todo el trazado que se elabora alrededor del vestido, la descripción del entusiasmo de Manuel/a desde el momento en que lo saca de su maleta, con frases cortas que parecen intensificarse como versos que se apilan: “Un estropajo. Mejor ni tocarlo. Pero lo tocó” (DONOSO, 1995, p. 13). La carga significativa del vestido se hace compacta en el pedazo de hilo para alcanzar mayor movilidad. Más tarde, recibirá la atención propia de un objeto mágico: “apretó el jirón como quien soba un talismán” (DONOSO, 1995, p. 20). Lo mismo el énfasis que se confiere a elementos como el fuego, el espejo y la victrola hacen que el lector se detenga en ellos para otorgarles significados. Encarnan intereses y deseos de los personajes que la narración recoge al esmerarse en describirlos y relatarlos, con el cuidado de explicar las circunstancias de manera que no quede duda del lugar que ocupan.

No hay mucho espacio para lo cotidiano, sin embargo, esto no evita que haya lugar para las prácticas de los personajes. Se narran en pretérito imperfecto y sirven para definirlos mientras se los inserta en una monotonía triste: Nelly lloraba en las madrugadas, la Japonesita iba al banco cada lunes, don Céspedes cruzaba la viña cuando no lograba dormir por los dolores. Estos tres personajes, justamente, convergen en el capítulo final que pareciera no tener ninguna bifurcación. No obstante, entre la tensa calma se disipa toda esperanza: ya se ha desvanecido la posibilidad de que pongan la electricidad en el pueblo. Es tan perentoria la declaración que la voz del narrador resuena con menos pudor: “Don Céspedes se hundió en la silla, más chico que nunca” (DONOSO, 1995, p. 130). De un

modo explícito da cuenta de un matiz fuera del orden natural, lo hace al describir cierta transformación en la Japonesita correspondiente a una “facultad”, cuya palabra designa también la habilidad de don Céspedes, y al mencionar la “extraña facultad de estirarse” que tiene el tiempo. Es decir, cierra con un capítulo de relleno, pero de relleno metafísico.

Otra estrategia para preservar la tensión y el vértigo se perpetra en la cuestión de la gradación. La novela interpone en los capítulos VI y VII, eventos que rompen la secuencia de la historia y esto tiene un claro efecto de suspenso. Sin embargo, impacta en una doble construcción: una lógica discontinua en lo que se refiere al aspecto cronológico y una lógica lineal en lo concerniente al impulso lúdico. Los capítulos que narran los eventos sucedidos años atrás están insertados en un modo estratégico que mantiene la dinámica de intensidad que recoge las actitudes del juego: competencia, simulacro, vértigo.

Travesía sacrificial

Nombro esta transformación de Manuel/a a partir del carácter radical de movimiento que le es constitutivo. Manuel/a dibuja un desplazamiento: del salón vacío corre al patio donde está el gallinero, de allí se dirige al centro de la pista, luego, sale con los hombres, después huye en dirección al fundo El Olivo. El itinerario también se da en términos lúdicos, donde se delinea el siguiente orden que entiendo a la manera de pasajes: la apuesta con su aceptación y desarrollo, el simulacro, la fiesta y con ella la embriaguez y, por último, el vértigo que desemboca en el sacrificio, desde un grado básico de *paidia*, es decir, de juego menos espontáneo, hasta un grado elevado de dificultad gratuita, que es el *ludus*.

“Apostar”, Del lat. *appositum*, de *apponere* 'colocar'

Apostar es colocarse en riesgo

El cuaderno 31 muestra que el personaje de Manuel/a pertenecía a un proyecto que, como dije, habría de llamarse “La apuesta”, tal la importancia de este gesto que recubre de carácter lúdico toda su vida. Su amplio potencial lúdico que se presta por igual a la competencia y al azar es, además, una forma bastante usual en los mitos. De entrada, es bastante popular la versión que registra la repartición de los territorios del universo entre Zeus, Poseidón y Hades. La apuesta es una forma de incorporar el impulso denominado

agon, donde se ponen a prueba las habilidades, el saber o la técnica. El reto lanzado supone capacidades relativamente iguales, de otro modo, no habría lugar a competencia.

En ese sentido, la apuesta tanto eleva la habilidad de La Japonesa, mujer dueña de un bar y prostíbulo, como rebaja el estatuto propio de Don Alejo, el hacendado y político, de modo que pueda darse una lucha genuina de fuerzas. Lo que se pone a prueba son potencias distintas para cada uno de los involucrados: el poder de seducción de La Japonesa y la capacidad de derroche de Don Alejo. Los propósitos que persiguen también son distintos: La Japonesa quiere ser “propietaria”, lo que se refiere a tener un lugar. Don Alejo quiere poseer el cuerpo de los dos, el de la Japonesa y el de Manuel/a a través de la mirada.

La apuesta entre ellos está enmarcada a su vez por un período especial de celebración por el triunfo político de don Alejo que recuerda al carnaval. Esta celebración es el marco propio que contiene diversas formas del simulacro y que ya se vuelca hacia el vértigo. Llamo carnaval a esta celebración de las elecciones puesto que está atravesado por la suspensión temporal entre lo permitido y lo no permitido. Hay una anulación de las diferencias de clase, pues es un momento y espacio en que los votantes, personas sencillas del pueblo, celebran al lado del poderoso terrateniente y pueden acercarse a realizarle pedidos sin temor. Las mujeres también dan pase libre a sus maridos para asistir a la fiesta en la casa de la Japonesa Grande. Ellas acostumbran protestar por la concurrencia de los hombres a esa casa en cualquier otro momento, salvo en este día en que todo está autorizado gracias a la presencia de don Alejo. El régimen especial se percibe por la separación radical entre hombres y mujeres, teniendo estas últimas que quedarse en sus casas esa noche.

“El elogio de la profanación” cita el ejemplo de un gato que juega con el ovillo para hablar del acto profanador como anulación del sentido de una forma de modo que pueda disponerse a un nuevo uso (AGAMBEN, 2005). En ese sentido, se puede decir que los niños profanan el despojo de la campaña política. La papelería de anuncios políticos cubre el pueblo por meses y es convertida en juego por parte de ellos. La narración cuenta que usan los volantes para entregárselos innecesariamente a quien pase (inutilidad). Ya sea para transformarlos en barcos de papel (creación), quemarlos (destrucción) o contarlos (acumulación), los niños saben que el desecho continúa teniendo valor con potencial lúdico.

Es la misma disposición, la de reconocer la potencialidad lúdica, la que encarna la Japonesa Grande. Prueba de ello es la actitud de derroche con que planea la fiesta de

celebración por el nuevo diputado. Pienso en la Japonesa como una especie de sacerdotisa por su manera de administrar el placer en general y, especialmente, el triunfo del nuevo diputado que requirió esmerados preparativos. Valga recordar, por ejemplo, que ella es quien cuida de que haya una mujer “especial para don Alejo, que nadie más que él tocaba” (DONOSO, 1995, p. 66). Una labor que recuerda el cuidado con que los sacerdotes se encargan de separar un objeto para el consumo sagrado.

La casa de la Japonesa Grande funciona como prostíbulo, sí, pero sobre todo como lugar para el juego y la embriaguez. Como lo admite el narrador, es un territorio alegre y seguro cuya entrada es restringida. La presencia de la Japonesa es puro calor, su cuerpo experimentado sabe calentar a los que están a su alrededor. La escena de la celebración está atravesada por olor a comida, transpiración, bigotes manchados y dedos llenos de grasa. Es la marca que el placer deja en los cuerpos, una huella sucia que, sin embargo, el autor cuida lo suficiente para no producir repudio ni asco. Y esto es significativo porque en la narrativa donosiana se encuentran alusiones a orines, menstruación y desechos de diverso tipo, pero se abstiene de aludir a las heces. En una “advertencia” del mismo Donoso que se lee, curiosamente, en inglés: “I shouldn’t dwell on the shit part. It’s a mistake to make the novel overall unpleasant” (DONOSO, 1969, Cuaderno 40). Se refiere al proyecto en que trabajaba para ese momento, sin embargo, vale para sus diarios como para la ficción. No cabe duda de que consideraba que demasiada incomodidad y asco interrumpirían el vínculo que le interesaba fortalecer entre el lector y la situación novelesca.

Esta celebración sucia y vulgar rinde tributo a un dios disminuido. Y es que si bien se enfatiza la similitud de don Alejo con Dios, pues hace lo que quiere, todos le tienen miedo, es bueno y perdona las ofensas, la Japonesa también confiesa la desconfianza que le sugiere: “pero yo lo conozco y no he caído todavía” (DONOSO, 1995, p. 72). Es un dios frente al cual ella tiene la fuerza suficiente para mostrar resistencia. Don Alejo es dios que engaña y que puede ser, a la vez, engañado. Dios falible que será víctima de su propia broma, de la apuesta que ha propuesto para divertirse. Es, claro, un dios que sabe bromear.

La imagen que cierra el capítulo es una buena síntesis del carácter fundamental de Manuel/a y la importancia de su ánimo festivo: el pueblo entero acude con sus peticiones que aburren a este dios y cuando él bosteza es urgente bailar, de lo contrario “esto se muere”. Así, el capítulo VII nos muestra a una Manuel/a ya en el centro de la pista que propone un juego a don Alejo. Él terminará bailando con ella e inaugurando la danza hasta que llega el encargado de correos para arrebatarla. De manera que la bailarina se

convierte en objeto disputado, alrededor del cual se conforma un círculo obsceno. El vejamen es la forma que los hombres encuentran para trasgredir el cuerpo de Manuel/a, unos la tocan, otros le hacen zancadilla o le suben la falda. Todo esto les produce una risa avergonzada. “Está caliente”, dicen, como testimoniando su calor/tesón a pesar de la burla. No logran integrarse a la atmosfera lúdica. Incapaces del simulacro entero, permanecen en la identidad de siempre que es incompatible con las acciones que llevan a cabo, de allí su vergüenza.

Sobreviene una escena en que Manuel/a es lanzada al río y que se emparenta con aquella otra violenta del final. Hay una actitud ambigua de parte del personaje que grita al paso que se quita el vestido y lo lanza a la otra orilla; esta escena algo nos dice sobre ese incierto matiz, entre coquetería e indefensión, en que se mueve. Acaso el narrador en su sutileza logra ser más eficaz al resumir en una oración aquellas fuerzas que la recorren y que desde lo puramente racional pareciera nada más que una contradicción, pero que es inherente a la economía de su deseo. Cuando los hombres la llevan cargada, el narrador registra: “Sus brazos desnudos trazaban arabescos en el aire, dejándose transportar mientras lanzaba trinos” (DONOSO, 1995, p. 78). Y ese **dejándose** no se debe pasar por alto, puesto que marca el vaivén interior en que se mueve, la disposición con que se ofrece para el juego –aun violento– que se le propone, la unión de opuestos que encarna entre dejarse llevar y lanzar pequeños aullidos como “trinos”.

Derribar el límite que marcaban los alambrados es una orden de don Alejo por lo que el pueblo entero se siente entonces con propiedad para rebajarla y lanzarla al río. Aquí Manuel/a utiliza el reto, una forma de lo lúdico también implícita en la competencia. Sin embargo, su reto es apenas una parodia, pues su estrategia consiste en fingirse indefensa con la palabra, y mostrar lo contrario con la acción: una “pobre mujer como ella, gritaba quitándose el vestido” (DONOSO, 1995, p. 78). Es claro que la actitud de coquetería que asume al azuzar a los hombres para entrar al agua no supone por sí sola una invitación a la violencia, pero en este caso, la provocación va dirigida a los hombres que ya le habían propiciado una agresión, llevándola “a la fuerza” al canal, allá donde se cruzan las fronteras del pueblo. Manuel/a entiende la esencia dolorosa contenida en ese juego, pues más tarde, al calor de la Japonesa Grande y tiritando, especula: “A mí no me importa. Estoy acostumbrada [...] otras veces es mucho peor” (DONOSO, 1995, p. 82).

Los hombres la lanzan al agua y la miran desde arriba. Él/ella hace poses, baila y canta. Los reta y se quita el vestido. Ya un hombre había tratado de orinarle encima y había

terminado en el agua también, una especie de bautizo distorsionado e intento de salpicarla con placer sucio. Al salir del canal, Manuel/a revela su anatomía bien dotada que llama la atención de todos. El comentario popular lo emplaza en el ámbito animal: “Qué burro”. El falo extraordinario cita a Príapo, hijo de Dionisio, símbolo de virilidad fecundadora. Manuel/a lo niega: “Si este aparato no me sirve nada más que para hacer pipí” (DONOSO, 1995, p. 79). En un intento de neutralizar ese cuerpo al limitarlo a lo puramente fisiológico y excluir la alusión a lo sexual. Dicho esto después de una carcajada y de toda la escena simulada ¿Se puede entender la afirmación como exclusivamente denotativa? Vibra una ambigüedad que la Japonesa, sin estar presente y con solo escucharla de boca de los hombres, reconoce.

En el despojo de la fiesta, cuando algunos ya se han ido a sus casas o se han quedado dormidos por la borrachera, surge la idea de la apuesta. Tras la negociación en que ambos contendientes alardean y se desafían mutuamente, la Japonesa cruza el parrón para entrar en la cocina oscura donde había ido a esconderse Manuel/a. Esto indica un movimiento hacia lo más íntimo, donde palpita un calor sin luz. En la novela, el calor, contrario al uso más común, no pertenece al registro solar, sino a la intimidad que ofrecen sitios resguardados, como el cuerpo de la Japonesa o la cocina, en este caso. Y allí, dice la narración, la mujer más que ver, lo que hace es sentir el cuerpo “tiritante” de Manuel/a. No hay esmero por metáforas elevadas, por el contrario, se compara a la travesti con un pájaro que “se despluma para echarlo a la olla” (DONOSO, 1995, p.82). Y aquí se efectúa una función importante del personaje de la Japonesa pues presta oídos al dolor de la bailarina mojada y con ello establece el acercamiento que promueve compasión en el lector. Es decir, el personaje en quien primero recae ese vínculo compasivo con Manuel/a es ella. Como sacerdotisa establece el vínculo entre el mundo ordinario del lector y ese remedo de dios en desgracia que es Manuel/a. Ella, la Japonesa, a pesar de sus propios intereses, “se fue acercando al rincón donde sintió que estaba” lo que incluye al lector mismo que ha venido acompañándola al cruzar el parrón, “como buscando la herida para cubrirla con su mano” (DONOSO, 1995, p. 82). Estamos, como lectores, acercándonos a Manuel/a para ofrecerle abrigo y calor a través de una mujer que, no obstante, terminará manipulándola, al menos así lo percibirá la bailarina.

De ese párrafo se deduce, claro, que está herida, más que eso, la herida es tan manifiesta que quien esté a su alrededor creerá que puede tocarla. La Japonesa propone un simulacro, “hacer la comedia”. Y llama la atención la reticencia inicial de parte de

Manuel/a que percibe la propuesta como una “cochinada”, pues alcanza a divisar la potencialidad de que lo que está en juego; presiente en la acción el ímpetu de una ceremonia, solo así se explica su reticencia y el temor que siente frente a la posibilidad de que el engaño sea descubierto por don Alejo y el castigo en caso de que descubriera la burla de ellas. ¿No moriríamos, de alguna manera, si lo lográbamos? (DONOSO, 1995, p. 102). Engañar a Dios, engañar al padre es otro tema recurrente del mito. Si por un lado, el juego tiene límites precisos y tras su cierre el mundo ordinario recobra toda su vigencia, por otro, el rito es una acción en que los efectos del mundo lúdico trascienden sus fronteras al mundo cotidiano, los objetos relativos a la ceremonia se transforman y transforman el mundo alrededor. Considero esta escena como un rito, ya que de este engaño, que estaba en principio destinado al puro juego, se deriva la existencia de la Japonesa.

El resto de lo sucedido esa noche requiere cierto suspenso, el lector vendrá a conocerlo un capítulo después. Desde el gallinero, Manuel/a recordará el desenlace de la apuesta justo antes de entrar en su disfraz lo que, como ya dije, muestra un apego al orden creciente en relación con la intensidad del simulacro y el vértigo. Eso salta a la vista en una narración que, por lo demás, disequilibra deliberadamente todos los insumos narrativos. Antes de vestirse de española, el/la protagonista recuerda el día en que la Japonesa le brindó su calor para que no tiritara más su cuerpo aterrado. De ese recuerdo proviene la fuerza para la transformación. El lector es el único testigo de la escena que don Alejandro y todos los demás solo pudieron ver de lejos, desde atrás de la ventana. Hasta ellos no llegan las palabras con que la Japonesa narra y crea el encuentro, producto de la apuesta que implicaba el gasto, el lujo de don Alejo. En el acto, las fronteras entre la ilusión teatral –puesto que eran “cuadros” lo que se suponía que hicieran– se desdibujan y se apodera de los “actores” una **realidad invertida**.

Manuel/a recuerda ser “engullido” por La Japonesa: “hasta quedar mutilado, desangrándome dentro de ella” (DONOSO, 1995, p. 104), rememora en el aturdimiento, muchos años después. Es significativo que las metáforas –poco probables en el registro que se conoce del personaje– contengan tanta violencia, a pesar de ser acciones que parecen haber sido tan tiernas y cuidadosas. Y es que Manuel/a guardará, sobre todo, una imagen de intrusión en aquella unión. El cuerpo de la Japonesa le resulta a la vez asqueroso y caliente, lo espanta y lo atrae. No alcanza a definirlo, no tiene un nombre para las cosas que crecen en el pecho de ella. Rechaza el cuerpo de mujer y, a la vez, se siente más mujer que las mujeres, sintetiza este asco en la metáfora también hecha con material del mundo

de lo bajo “como busca un cerdo en un barrial” (DONOSO, 1995, p. 102) para referirse a su compañera y a ella misma. Manuel/a tiene conciencia de eso terrible que alberga la transgresión, pues el engaño a don Alejo puede pagarse con la vida, pero se da cuenta que ella misma ha sido engañada. El vaso de vino que derrama en la almohada, cerca de la cabeza de la Japonesa, me hace pensar en una **medusa** seductora pero de ojos cerrados, toda vuelta hacia dentro.

El relato de la madama informa al lector sobre lo que está haciendo al tiempo que instruye a Manuel/a en su rol de mujer: “No mijita, Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretejidas, el sexo en el sexo dos sexos iguales [...] tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén” (DONOSO, 1995, p.104). Las situaciones narrativas introducen un elemento transgresivo. Ni qué decir cuando la voz que narra es la de la dueña de un prostíbulo, lo que contribuye a crear un efecto de complicidad. Al relatar las experiencias se crea un efecto de voyeurismo en el lector (FRAPPIER-MAZUR, 1993). Con mayor fuerza, en el caso de esta escena que se narra en presente, mezclada con confusión, en que las palabras de una y otra chocan apenas separadas por comas, en la simultaneidad del recuerdo que la revive. Es un doble simulacro tanto en el hacer como en el ser: las acciones entre ellas son apenas **comedia** para los que asisten al espectáculo velado y, por otra parte, es el momento de ser otra cosa, un cuerpo que se transforma y se disuelve (BATAILLE, 1957).

La **puta libertina**, un personaje representativo de la pornografía francesa del siglo XVIII, contiene facciones cuyos ecos resplandecen en la Japonesa: ánimo educador, cariñoso y caluroso. Tener entre sus clientes algunos que poseen **peculiaridades** que más mueven a risa que a fatalidad, como la afición de don Alejo por las mujeres gordas – que ella tan bien conoce – y la habilidad como administradora no solo en lo que respecta a los negocios, sino también en la economía de la relación sexual, son cualidades de este tipo. La puta libertina se apartaba del género sexual como idea fija que pueda estar circunscrita a desempeños sexuales específicos, razón por la cual servía para restaurar la virilidad en los hombres que se sentían menos potentes sexualmente (NORBERG, 1993). La Japonesa, como vemos en esta escena, se apropia de cierta virilidad para contribuir justamente a la re-creación de la feminidad de Manuel/a con lo que logra, a la vez, movilizar su funcionamiento viril. Sobre todo, y así lo hace ante nuestros ojos La Japonesa, la libertina

era capaz de ganar la disposición de un hombre cuyo cuerpo se negara al placer, como es el caso del cuerpo de Manuel/a.

Es ese el arte que ella exhibe, su capacidad para disponer del miembro inmenso y dormido de Manuel/a por encima de su voluntad, su olfato para reconocer el deseo potencial que él/ella misma desconoce. Por último, la puta libertina poseía una amplia gama de artefactos que le permitían, sin dificultad, ocupar el lugar masculino de quien penetra. A este respecto, el personaje donosiano se dispone como “hombre” y asigna un género a su acompañante a través de un artefacto más sofisticado. Despojada de cualquier instrumento, la Japonesa ejecuta esta asignación solo a través del ejercicio de la palabra: “tú eres la mujer, Manuel/a, yo soy la macha” (DONOSO, 1995, p. 104). El lector se depara con la más tangible experiencia del poder del discurso en la transformación de la vivencia corporal que pocos años después vendría a manifestarse de manera más plena en el pensamiento *queer*. Finalmente, en este personaje se concentra por igual la imagen de la prostituta que participa de la vida política y pública, lo suficientemente audaz para codearse con los poderosos y con la malicia necesaria para engañarlos y sacarles provecho, señales fundamentales del tipo dieciochesco francés.

“Humildad”. Del lat. *humilītas*, cuya raíz es “*humus*” que significa tierra.

Humildad como bajeza y rebajamiento

El vínculo de la esfera de lo sagrado con lo alto y de lo profano con lo bajo es manifestación del eje de marcada polaridad en la novela. Como en el encuentro entre Manuel/a y don Alejo, ya vimos que la narración está siempre atenta a los pies de él/ella que varias veces aparecen embarrados; en contraparte, la manta de vicuña es la que ocupa la representación central del viejo diputado. Ahora bien, en el primer capítulo y como en una novela realista, la narración sigue a Manuel/a que se arrodilla (y con él/ella, el lector que de otra manera no podría acceder a la descripción) para lograr abarcar con la mirada aquel tesoro oculto bajo la cama: la maleta desgastada que contiene su vestido. Ver el lugar donde reposa su disfraz raído de bailarina española exige descender para tratar con lo menor, lo violento y lo sucio, lo corporal, lo inestable y lo excesivo. Ya sea encucillándose en la puerta para arrancar las hierbas, agachada sobre el brasero o de rodillas buscando por el suelo las horquillas en compañía de la Lucy, Manuel/a sostiene una conexión con lo bajo de manera evidente y fundamental.

Tras la llegada de Pancho, la reacción inmediata de Manuel/a es huir y piensa en la posibilidad de acudir al sitio seguro de la casa de la Ludo. Sin embargo, la expresión del miedo parece más una invocación al peligro. Su imaginación se ocupa en pensar en los pormenores de la destrucción que la aguarda, y descuida el objetivo central de planear la manera de salir ilesa: “vinieron a buscarla a ella, para martirizarla y obligarla a bailar” (DONOSO, 1995, p. 101). Así, la tentación del dolor la conduce al gallinero. Tiritar es una reacción presente en dos momentos de la novela: a raíz de la llegada de Pancho al prostíbulo y tras la escena en que fue lanzada al río. En aquella ocasión, la Japonesa había logrado calmar su estremecimiento a través del calor y transformarlo en agitaciones de placer. Ese mismo calor es lo que le urge sentir ahora desde el gallinero, tanto como el deseo de herir.

Justo en ese momento, llega la Lucy: “¿Qué estái haciendo ahí como gallina clueca?” (DONOSO, 1995, p. 105). El cuestionamiento jocoso acaba con toda la solemnidad del recuerdo de la escena cargada de ímpetu veloz entre la Japonesa y Manuel/a, y sabotea la densidad que había creado alrededor de su miedo. En la pregunta resuena lo profundamente coloquial con una comparación animal tan vulgar que funciona de modo efectivo para traducir lo ridículo de la situación vista desde fuera. En medio de la rabia al sentirse juzgada por la amiga piensa o dice, no lo sabremos jamás, que nadie tiene derecho a censurarla porque ella “espera escondida”.

De modo que más que esconderse, lo que presenciamos es una espera por el momento apropiado para hacer su entrada triunfal. Manuel/a es reina del baile y de la risa porque es capaz de hacer mejor que las demás prostitutas para que los hombres olviden el mundo cotidiano de sus “mujeres moquillentas” y su irrupción tiene un momento preciso. Dentro del territorio que constituye su espectáculo representado en la pista, el desprecio es parte de la diversión. Por eso no la hiere, esas risas no la deterioran sino que, por el contrario, la elevan y es allí donde logra alcanzar el exceso, imaginándose más mujer que todas las Lucys y las Clotys de la tierra. La competencia que siente con respecto a las mujeres del prostíbulo se deja apreciar en ese momento, pues no hace referencia a la Ludo quien no pertenece ya a ese universo. Entiende mejor que todos el terreno sagrado que representa lo lúdico como ajeno al mundo ordinario, tiene conciencia de las leyes que rigen el uno o el otro, aunque no siempre actúe en esa conciencia.

Su desplazamiento hasta el lugar más abandonado y rebajado de la casa: “rodeada de guano de gallina tan viejo que ni siquiera olor le queda” (DONOSO, 1995, p. 106), y la

burla de parte de la Lucy, son condición previa para el enaltecimiento que significa ocupar el lugar más alto en la fiesta. Esta es una lógica recurrente; en otro registro, tenemos la idea de Jesús descendiendo a los infiernos para desde allí subir a los cielos. Al rebajar se imprime más potencia en el enaltecimiento por el movimiento que abarca todos los extremos. Un rebajamiento que no es apenas representación sino que se da en el mismo carácter corporal, por la proximidad que tiene con el lugar del animal.

Solo en ese momento consigue la fuerza de ánimo suficiente para empezar a desvestirse; se quita la camisa, los pantalones, los zapatos. Tras doblar camisa y pantalón, los coloca encima de la escalerilla blanqueada por caca de gallina inodora, con lo que se impregna y acaba por compartir una misma condición: el escombros del desecho que ya ni siquiera contiene la seña de lo fétido, es excremento seco que por lo tanto posee una doble condición excremental, desecho del desecho. La dinámica de la sacralización exige que aquel o aquello que se transformará en sagrado pase por un abandono de las condiciones que rigen lo comúnmente humano: bañarse o despojarse de las vestiduras tradicionales. Una manera de re-iniciar el cuerpo. Todo lo que corresponde a la vida ordinaria y común se relega al terreno sucio del patio.

Queda “desnudo” –el narrador así lo define– en el gallinero y eso “tan extraño colgándole”. Una vez más ese extrañamiento frente al cuerpo de varón. A su llegada al pueblo, había comentado que su pene no le servía sino para orinar. Se trata de un miembro enorme que se convirtió en centro de todos los comentarios de los hombres que estaban ultrajándolo. La exageración en un rasgo constitutivamente masculino profundiza la ambigüedad y ahonda también la imposición que implica estar en un cuerpo marcadamente ajeno. La sensación de confusión constante frente a un cuerpo que no termina nunca de sentir como propio.

Luego, deja que el vestido entalle su cuerpo al estilo de una investidura. Desde la cabeza se deslizan las faldas y el lenguaje se encarga del resto: de mostrar cómo el vestido le abriga, de explicar la escasez de sus senos y reforzar su feminidad. Giorgio Agamben menciona *Audigier*, el poema francés del siglo XII que contiene una escena de investidura desarrollada en un estercolero (2005, p. 54), como muestra de una intención paródica que ya estaba tanto en la caballerescas como en la poesía amorosa y que tenía por objeto confundir diversos límites, entre ellos, aquel que separa lo sagrado de lo profano. Desconozco cuáles son las posibilidades de que Donoso estuviera familiarizado con el poema medieval. De cualquier modo, en los dos casos, al trasladar el acto de la investidura

se funda la parodia pero, más que confundir el límite, opino que al menos en lo que atañe a lo ocurrido en El Olivo se trata de implantar un sacerdocio que recibe su autoridad otorgada por la categoría de lo bajo.

El simulacro deja de ser un juego y se convierte en un ministerio, dada esta función sacramental que tiene el disfraz (CAILLOIS, 1986). El poder del vestido la transforma. La investidura que le provee una identidad nueva para salir al público lleva en sí misma la mancha pues tiene sucios, embarrados, el vestido y los pies. La huella de lo bajo representada por el barro se vuelve ahora más evidente, el gesto de retirar la hoja de parra y avanzar hacia la luz nos entrega una fuerte imagen de exposición, la de quien se ofrece al público mientras borra el gesto adánico. Piensa, rumbo al centro de la pista, “voy a bailar para que todo sea alegre como debe ser y no triste como tú porque cuentas peso y peso” (DONOSO, 1995, p. 107). Resume, magistralmente, toda una postura frente al derroche: tan fuerte es el vínculo entre el baile y la alegría, como entre la tristeza y la economía del ahorro. En el mismo talante que da la vejez, Tiresias y Manuel/a se regocijan en el culto a Dionisio. Son sus profetas que repiten la necesidad de celebrarlo, ya en el rito, ya en la fiesta, pues son una misma cosa.

Sin embargo, la dualidad no cesa. Piensa que es la artista que ha venido a dar el espectáculo pero no olvida que le duelen las encías y que le dolerán las rodillas mañana. Sería necio insistir en que sea una cosa a la vez. Escucha oculta, a la espera. Solo se hará presente tras el llamado de Pancho que en una discusión con Japonesita señala la paternidad de Manuela. Él insiste en deformar el nombre “Manuel” para señalar una feminidad que encuentra risible y ella se lo reclama. En esta coyuntura, su presencia transfigurada se instalará para liquidar la discusión. Se persigna “como las grandes artistas” antes de salir al palco, un gesto de invocación mística que se acostumbra antes de acometer empresas que requieran no solo suerte sino temple y valentía. Empieza a sentir los agarrones de los hombres desde antes de salir a la pista, y su cuerpo ya presente y sobre todo, anhela. Ser consciente del peligro y resentir únicamente no tener otra edad para poder aguantar es la condensación del deseo excesivo de Manuel/a, que se dispone decididamente a ello.

El camuflaje y el mimetismo como gastos completamente inútiles son pruebas de una vocación por lo extremo. Por ser una manera en que el sujeto desaparece, el travestismo detenta una orientación letal. Compulsión en la búsqueda de lujo y ornamento como el único límite de su simulación (SARDUY, 1999). De allí que Manuel/a sienta que

puede enseñarle a las mujeres cómo se es ser mujer. Su exceso radica en ser travesti, sí, pero por la decisión vital que eso entraña, no solo porque rompe las heteronormativas sociales de género y orientación sexual. El impulso con que sale a enseñar cómo se baila en su vestido de española es el mismo impulso que la empujará a irse de fiesta con Pancho y Octavio. El propósito, pues, se enmarca en la exhibición. Manuel/a es travesti para ser mujer, principalmente, para mostrarse más mujer que todas las mujeres y ese exhibirse busca movilizar algo en el otro, algo que puede ser feroz y ofensivo.

Pancho reclama su presencia: “esa loca de la Manuela que venga a salvarnos, tiene que ser posible algo que no sea esto, que venga” (DONOSO, 1995, p. 117). Y esto lleva a pensar en que durante varios momentos en la novela, los personajes se ven obligados a utilizar la palabra **algo** para referirse a eso que no pueden nombrar, pero de cuya existencia no dudan. Así también se refleja en la frase sin terminar de ella “algo venía brotando y yo no” (DONOSO, 1995, p. 102). El narrador no intenta llenar este vacío con metáforas, ni explicar la afirmación del personaje, asume que el lenguaje no puede dar cuenta de todo y acepta señalar su existencia sin dejarse llevar por el deseo de apresar definiéndolo. Tal vez sea eso, a lo que se refiere el personaje cuando esa palabra, **algo**, que no designa nada concreto logra, sin embargo, transmitir eficazmente su desazón.

“Fiesta”, Del lat *festā*, que significa festivo y solemne

Manuel/a reina de la fiesta

Manuel/a avanza hacia el centro del salón con la fuerza suficiente para ordenar: “Pónganme ‘El relicario’, chiquillos”. Todo indica que es la canción propia de su número como bailarina española pues es la misma que cantaba desde el agua. La tonada habla del encuentro entre una joven y un torero de actitud provocativa, quien le pide pisar su capote para hacer con él un relicario, es decir, para guardarlo con el mismo fervor de un objeto digno de veneración. Otra vez la misma lógica de sacralización que involucra el elemento corporal bajo. Javier Guerrero (2014) alude al vínculo entre extranjería y sexualidad como una táctica de resistencia que anticiparía una sensibilidad sexual disidente y menciona el caso de Manuel/a por su vestido. La condición de extranjera no se limita apenas a la vestimenta, sino que a través de la canción, de los movimientos corporales y el baile, incorpora una escenografía específica de personajes con disposición al sentimiento de lo trágico: bailarina y torero.

Comienza un juego de persecución entre Manuel/a y Pancho que la Japonesita intenta detener. Incapaz de incursionar en él, su primera reacción es intentar sofocarlo al percibir su carácter transgresor. Pancho, por su parte, inmerso en la atmósfera lúdica, insiste en el gasto propio de la fiesta y pide que traigan “todo para celebrar”, aceptando pagar la cuenta. El gesto indica la inscripción en la lógica económica de la fiesta. Aquel juego de persecución y la pista como tal logran transformar al mismo Pancho aunque este no haya cambiado de vestimenta. En ese recinto, con Manuel/a convertida en mujer por el efecto de la fiesta, él la persigue sin sentirse víctima de ningún juicio moral. Hay, sin embargo, una conciencia –aunque lo suficientemente pequeña como para que se mantenga el juego– de que ese cuerpo no corresponde a las materializaciones que el vestido reclama, lo que abre el espacio para la burla. Sabe que es el mismo “maricón arrugado” pero entiende que algo ha cambiado y aprovecha para **ser** otro. El simulacro de Manuel/a le permite crear el suyo propio.

La Cloty funciona como altavoz de lo que la comunidad de prostitutas piensa. Ella da una medida al lector para que pueda entender el alcance de las acciones de la bailarina que llegan a escandalizarla y con esto da una idea de las percepciones de los espectadores. En ese sentido, es otra variedad del coro trágico que conduce al lector sugiriéndole una reacción. El ambiente presenta un registro **sobrenatural** por las alusiones a los chonchones –criatura de la mitología mapuche– y a una especie de descorporalización de don Céspedes que le hace “ver” un lugar lejano, según informa el narrador. El viejo alcanza una panorámica imposible de acceder a través de la visión en su sentido más próximo, mientras desatiende las imágenes que se suceden frente a sus ojos. La escena se desarrolla en presente simple, lo que contribuye a crear una sensación de inmediatez. La vastedad de las viñas ostenta un trazado perfecto pues otra lógica impera en ellas: la de la producción que implica exactitud y orden. Y en medio, “este pequeño punto donde ellos, juntos, golpeaban la noche como una roca” (DONOSO, 1995, p. 120). El orden de las viñas amenaza con hacer desaparecer al pueblo derruido. Todos llevan el ritmo para acompañar a la Manuel/a que está en el centro con su vestido incandescente que los salva del “tiempo peligroso y vivo que quería engullirlos”. El poder del vestido es solución que libera al transformar las coordenadas ordinarias de tiempo y espacio, superando a Cronos.

Hasta que irrumpe una escena que concentra el vértigo. La del reconocimiento de Pancho acerca de su deseo mientras Manuel/a baila en el centro de la pista (DONOSO, 1995, p. 121). Escena excesiva en tanto rebosa el entendimiento que Pancho tiene de su

propia sexualidad, que él mismo entiende como transgresión, pero además, por la profusión de comas y frases cortas, de significantes relacionados con lo obscuro y lo violento: **cuerpo olisco, vísceras babosas, manos histéricas, y de metáforas: todo cuencas, oquedades, sombras quebradas**. La forma en que se desarrolla, en un mismo párrafo largo, el uso del discurso indirecto libre con ciertas intervenciones del narrador refuerza el vértigo. Es entrega que no se puede atribuir ni al narrador ni al autor, pues se mueve claramente en el terreno de algo que no puede ser estipulado. Además, algunas frases muy cortas que transgreden la sintaxis nos sitúan en la perspectiva del monólogo interior. Así, el párrafo logra frases de un tono poético que no corresponderían a la expresión propia de Pancho, a la par, incluyen su presencia de modo radical, por la manera en que se transmite lo que ocurre en su consciencia.

Pancho se refiere a Manuel/a como **eso** que baila en el centro de la pista, **eso** que baila para él. La voluntad de cosificar al ser sobre el que recae el deseo es propia del sadismo. Coincide con el postulado que apunta Maurice Blanchot (1963): ser señor de uno mismo significa ser señor de los demás, ser capaz de su destrucción, de la propia y de todo aquello que posee. Sujetar a Manuel/a que a su vez lo domina con su baile y que lo instiga a poseerla es el círculo vertiginoso en que entra Pancho. Su deseo es llegar hasta el límite de esa cosa para quebrarla, matarla. Tocar lo más profundo de ese cuerpo que es carne comenzando a pudrirse y que él entiende en ese doble flujo, pues reconoce que es asqueroso y es fiesta, todo al mismo tiempo. Su deseo es ensuciarse con ese cuerpo y con él participar de la celebración. La palabra **asqueroso** ya la habíamos visto con respecto a la Japonesa: las dos comparten la eficacia de esta indeterminación que es propia de todo lo que concierne al mundo sagrado: ser atractivo y repulsivo a la vez. Lo que atrae a Pancho son las vísceras babosas y calientes de la travesti y el ansia de ver sus ojos aterrados. Pancho quiere fundirse en lo más emocional de Manuel/a y reconoce que la intensidad de su deseo no acaba en lo sexual aunque lo atravesase. Roger Caillois advierte: “La búsqueda del trance y del pánico íntimo subyuga en el hombre el discernimiento y la voluntad” (1986, p. 135). En la urgencia del deseo, la razón y la lógica quedan suspendidas.

El daño de la victrola es el mecanismo narrativo para impulsarlos a salir de la casa. Este rompimiento sustenta una hipótesis de que algo se ha roto para siempre en el estado de cosas, con lo que esta ocasión se tornará paradigmática. La coyuntura que expone la novela es fuera de lo común. Sin embargo, no le doy el sentido de final de la experiencia de Manuel/a. Creo que la escena suscribe el fin de una era que luego continuará

repitiéndose. Consumación de un estado de cosas pero no de manera tan abrupta que se elimine al personaje. El cese de la música muestra la precariedad de la casa para solventar el tipo de fiesta que procuran y empuja al deseo para que se instale más allá. Manuel/a urge a los dos hombres para irse a otro lugar, a la casa de la Pecho de palo, porque al contrario de la casa de la Japonesita, donde la fiesta se está muriendo, allá no se acaba y sigue toda la noche. Esa otra casa demarca un territorio en que el festejo no es apenas transitoriedad sino permanencia. Manuel/a se precipita en un relato de sí que es la contraparte de su realidad, relato en que fue engañada y es apenas una chiquilla que no podría, de ninguna manera, ser el padre de la Japonesita. En el marco de esa ficción van saliendo los tres: Octavio, Pancho y Manuel/a. Abandonan la “zona sagrada”.

El narrador irrumpe en una de las pocas ocasiones en que ofrece una descripción del lugar tan directa, y no pierde ocasión para ser poético y excesivo: “grafismo preciso, obsesivo, maniático, repetido, minucioso” (DONOSO, 1995, p. 123). Su observación se refiere a una noche muy clara que lanza sombras sobre los charcos, lo que me hace imaginar montones de espejos que repiten y magnifican la escena, y la cercanía de la maleza y las zarzamoras que lo cubren todo. Es el momento de lo oscuro y lo salvaje. Bataille (1973) repara en un aspecto fundamental en el cual la fiesta está restringida por los límites que le asigna la propia realidad que niega, pues es tolerada solo en la medida en que salvaguarda las necesidades del mundo profano. Al salir del territorio que le es determinado se produce un resquebrajamiento en su funcionamiento, ya que las leyes que la rigen se muestran exiguas.

En cuanto al espacio, como he observado antes, se delimita en una zona que contiene leyes propias, tal como lo requiere el impulso lúdico. Al salir del espacio propio del juego, del rito y la fiesta, las leyes cambian y el personaje se ve obligado a enfrentar el descompás entre la realidad que maneja y aquella realidad del mundo que le es ajena y dolorosa. El contraste entre el prostíbulo, y el descampado que recorrerá Manuel/a en su huida, provee una sensación de castigo de talante universal, al hacer que como víctima parezca más pequeña aún. Lo mismo el desorden del pueblo frente a la simetría de las viñas de don Alejo establece una clara división a partir de la lógica de la producción. El que las viñas, símbolo dionisiaco, pertenezcan a don Alejo, ilumina otro aspecto de ese dios, un lado más sereno. Esto reitera la imposibilidad de restringir de manera concluyente a los personajes en un significado preciso.

Existe una “polaridad caótica” entre el impulso del simulacro y el del vértigo que

son, empero, tan afines. Y es que el primero exige del individuo una disposición atenta y rápida para cumplir con los requerimientos de ser otro. Es decir, se necesita una conciencia concentrada en sí (CAILLOIS, 1986). En el vértigo, lo que se requiere es una liberación de esa conciencia que se suspende, de modo que la emoción pueda tomar las riendas. El diario evidencia que esto era una preocupación explícita del autor: “Es la conciencia de la tragedia esta lo que lo hace ‘salir’ con los hombres y, eventualmente, perderse y destruirse” (DONOSO, 1965, Cuaderno 32).

“Sacrificio”, Del. lat, *sacrificium* que significa ofrecer a una divinidad

Sacrificar es dar a algo la condición de sagrado

En la novela, las mujeres muestran una disposición especial para entender el sacrificio como una muestra de amor. Es el caso de doña Blanca que se corta las trenzas para lanzarlas al sepulcro de su hija Moniquita, compañera de juegos de Pancho. El gesto es imitado por la Ludo al lanzar sus gafas, “para no mirar nunca a otro hombre”, durante el entierro de su propio esposo. La renuncia se esboza más contundente: nunca volvió a ver, pero desencadena un efecto hilarante por la manera como se señala y compara: “Por imitarla, la tonta de la Ludo se quedó sin ver” (DONOSO, 1995, p. 22). No obstante, persiste la idea de una comprensión femenina del componente ritual, una caracterización de lo femenino como propicio para la emoción, violenta o dulce, poderosa más que indefensa.

Al abandonar ese terreno sagrado que es la casa, el mundo ordinario retoma su lugar y con él, las reglas que gestionan su funcionamiento. Los ordenamientos de lo lúdico pierden validez en el mundo cotidiano y se tornan inocuas cuando no ridículas. Por fuera de la pista, el artificio que es Manuel/a se debilita hasta deshacerse. Es el fin de la ilusión que crea a la bailarina. Fuera del escenario, la artista desaparece y queda “la loca de la Manuela”. Parece no percibir —o no querer hacerlo— que es otro el código y lo trasgrede. Por fuera del terreno del prostíbulo, insistir en la dinámica que solo en él impera es transgredir las normas. No se trata de una acción exuberante, apenas, la delicadeza de un mohín basta, pues la transgresión cabe en cualquier lugar donde haya límite. De allí que al salir de la casa hacia el lugar donde estaba estacionado el camión, el intento de beso de Manuel/a a Pancho alcance tal nivel transgresor. Se ríe, como inconsciente de que el régimen ha cambiado, no así los dos hombres que ya se saben en

otra realidad: “Una cosa es andar de farra y revolverla, pero otra cosa es que me vengái a besar la cara” (DONOSO, 1995, p. 124).

Entonces empiezan a golpearla e intenta huir. En el terreno bajo, pues el narrador es enfático al decir que estaba parada en el barro, despierta. Sale de aquella realidad y entra al mundo común para depararse con una “verdad” dolorosa: el reconocimiento de que es Manuel González Astica. Apenas una loca aficionada al vino y a los hombres. Nada más que eso. Y por serlo tiene un precio a pagar. Los agresores también son rebajados por la torpeza de sus movimientos, incluso se rebaja a Octavio, al caer al lodo. Manuel/a, faldas recogidas y pies desnudos, emprende la fuga e intenta llegar a la estación, busca trasponer el límite de manera que alcance a don Alejo. Hace referencia a lo que sería una promesa suya de la que, sin embargo, el lector nunca ha tenido noticia. Una promesa que es parodia de versos bíblicos que nos remiten al mito judeo-cristiano. Ahora, su vestido termina de destrozarse al cruzar el alambrado: el territorio de la fiesta ha quedado completamente atrás y es necesario que atraviere el canal de aguas sucias para llegar a las viñas. El cansancio la obliga a quedarse en el pasto y hasta allí llegan los hombres.

Manuel/a corre por las viñas, huyendo de los perros, en el reconocimiento que alcanza de su realidad como hombre y del cansancio típico de los años. Los dolores no le dejan moverse y le impiden cruzar el río. El narrador descarta cualquier certeza acerca de la identidad del agresor: Octavio, Pancho... “tal vez no fueran ellos sino otros hombres” (DONOSO, 1995, p. 126), lo que comunica la poca importancia de quién haya sido “realmente”. Lo que interesa es la violencia animal que toma el lugar principal en la escena. Tres cuerpos que por la fuerza se convierten en uno solo. Así como en *Las Bacantes* tiene lugar un rito de iniciación en que el ímpetu dionisiaco es puesto a prueba. Juicio que envuelve el pasaje a través de un territorio donde la identidad se disuelve (SEGAL, 1997). De igual modo, la escena disuelve los límites al confundirlos.

Ricardo Gutierrez Mouat (1983) ha vinculado la violenta escena en las viñas, con la escena anterior en que los perros devoran los pedazos de carne. No obstante, es necesario recordar que si bien hay un paralelismo en cuanto al adjetivo “caliente” que aparece en las dos escenas y cierto uso del gerundio a secas: **retorciéndose**, **disputándose**, que sitúa la acción en un tiempo, digamos, **absoluto** pues es como si se congelara en una eterna repetición, no se dice nunca que la carne y los perros lleguen a unificarse. Lo que sí sucede en el caso de las personas, cuando los tres personajes –la Manuel/a, Pancho y Octavio– se confunden y se disuelven para formar una sola cosa que incluye el deleite de un castigo

infligido hacia ellos mismos. En este gesto que refuerza la idea de erotismo, cuya naturaleza es excesiva y tiende hacia la disolución y la destrucción de los participantes, es inevitable recordar a Bataille (1957) cuando aborda la muerte como panorama que surge de la pasión y que ha sido retratado en la película “El imperio de los sentidos” de Nagisa Oshima de 1976. Entender el encuentro sexual más allá de lo agradable, con un elemento excesivo y desordenado que puede incluso amenazar la propia vida por la dilución del principio de discontinuidad de los cuerpos es la propuesta a que me remite la novela.

Manuel/a ya había manifestado conocer las circunstancias que implican sus juegos y coqueteos y en esa consciencia debe emplazarse su deseo, si la pretensión es entenderlo por entero. La novela presenta un doloroso caso de violencia, sin lugar a duda. No obstante, hay que ver allí una decisión de asumir una posición central y activa en la fiesta. Si bien no se trata de legitimar la violencia de Pancho y Octavio, es necesario abstenerse de ver a Manuel/a exclusivamente como víctima.

Decir que la novela cuestiona la lógica de la masculinidad heteronormativa sería disminuir su poder desestabilizador, puesto que de hecho la rebasa. Un aspecto que sobresale en el ensayo de Bataille con el cual comienza *La littérature et le mal* y que se propone también en *L'érotisme*, es la relación entre erotismo y violencia. La parte femenina del erotismo aparece como pasiva, y solo en un primer momento como víctima, pues, como apuntamos, para él uno de los efectos del erotismo es deshacer esa discontinuidad entre dos seres diferentes. Esto se aviene con la novela aunque allí no se circunscriba de manera exclusiva a la manera batailliana, claro está. Es indudable que en la escena que se desenvuelve junto al canal se encuentra un gesto de persecución por parte de Pancho y Octavio, motivado por el miedo que les genera el exceso de la travesti. Su actitud los pone en crisis en tanto que desestabiliza su masculinidad, sin embargo, no se puede obviar que en esa violencia hay una parte erótica que les compete a los tres por igual y que hace que no pueda definirse a los personajes de forma maniquea, únicamente como víctimas y victimarios.

[...] jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto, buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa (DONOSO, 1995, p. 126-127).

La escena deshumaniza a los tres personajes por igual y señala la continuidad que se establece entre ellos, pues forman una confusión en que toda individualidad se diluye. Castigo, dolor, deleite, el remolino los envuelve a todos por igual, abandonadas las restricciones “racionales” queda la animalidad de los tres sumida en lo bajo y en lo asqueroso. La intimidad es violencia y destrucción como en la perspectiva batailliana (2006) que parece modularse con la narración. Así mismo, la intimidad anula la posibilidad de articulación y de expresión. Hay una “soberanía” en el movimiento de violencia libre e interiormente dilacerante que revela lo imposible a través de risas, éxtasis o lágrimas (BATAILLE, 2006). Una conciencia llena de sí. En ese sentido, Manuel/a es soberana y en la soberanía, que implica el gasto improductivo de sí, arrastra –mientras les repele– a Pancho y a Octavio, también.

La experiencia religiosa del trance suele referirse de dos maneras. En una, la más cercana a lo apolíneo, el hombre dispone de su cuerpo y lo abandona y retoma a su antojo. Ya en la otra, dionisiaca, son los dioses los que se encargan de poseer el cuerpo. El *thíasos* dionisiaco es un grupo organizado de fieles que pueden llegar a practicar el trance como comportamiento social, ritualizado, en escenario salvaje, real o figurado, a través de la danza (VERNANT, 2014). Advierto en esta escena una forma de parodia de ese ritual, trance confuso, en que todos participan de lo “Otro” que es la esfera dionisiaca. Doble pérdida de la identidad, por la contigüidad que se establece entre ellos y por la difuminación de sus individualidades en el múltiple rostro dionisiaco, de allí que no se sepa si fueron ellos o no. Arrastrados por igual en el impulso de violencia y deseo.

He hablado ya de una vocación para el vértigo en Manuel/a, de la cual forma parte aquella ambivalencia entre el miedo y la pasión que siente por Pancho. Lo profano implica la comodidad y la seguridad. El hombre situado en el corazón de este bienestar siente la atracción que ejerce el vértigo que le circunda y que es exaltación ya de la conservación, ya de la destrucción –de cualquier modo– de un territorio sagrado. Todas estas reflexiones también ocupan la cabeza de Pancho, en una escena anterior, camino al fundo de don Alejo para entregarle el dinero que le debe. Piensa en su mujer, en su hija que se llama, precisamente, “Norma”; atravesado todo por el recuerdo de su infancia, hacia ella avanza por el camino que creía saber de memoria. Pancho revela esta potencia cuando piensa en la posibilidad de volcar su camión, hacer que se salga de la vía sin propósito alguno, apenas como comprobación del ejercicio de propiedad. Es el gozo de saber que tiene todo el poder, incluso, para destruir lo que le es más querido y por tanto más suyo, lo que es, de algún

modo, su ser mismo. Esto nos conduce a imaginar a Manuel/a como elemento propiciador de esa violencia que forma parte de su placer. Los tres cuerpos de la escena final comulgan en el vómito, el calor y el dolor. Una mezcla visceral que incluye el significante de refugio que la novela ha definido a partir del calor de la Japonesa. Sin embargo, solo el cuerpo herido de Manuel/a tendido en la hierba es desecho que permanece. Atravesada la destrucción se accede a la existencia sagrada.

El deseo de Manuel/a no puede ser aprehendido a través de los parámetros convencionales dado que surge en el terreno del disfraz y del vértigo. Al abstraerlas de su contexto, las agresiones permanecen como una especie de denuncia de la realidad que viven las sexualidades no normativizadas, pero me temo que pierden su potencial erótico y trasgresor más próximo a la propuesta que observo como instaurada por la novela. Al ser inscrito en la dinámica excesiva, este encuentro se convierte en realización de una pulsión que como todo en él/ella, ansía traspasar los límites, por lo que enfrentan al lector a una violencia que supera la medida de lo razonable.

Si el sacrificio es la parte privilegiada de la fiesta, se entiende pues que Manuel/a alcance la dignidad sacra. Entiendo como sacrificio su vivencia pues marca la transición entre lo que era y ya no es, o lo que por sensibilidad es ahora más de lo que solía ser (GUERLAC, 1997). La destrucción de esta/este protagonista es consecuencia de su trasgresión pero también es el punto culminante del vértigo que ha venido buscando, en el más profundo sentido erótico que se sitúa como experiencia entre lo sagrado y lo profano. Al disolverse aquel animal fantástico de tres cabezas solo resta Manuel/a que queda al borde del río, como Tiresias que muere al abandonar la ciudad y cuya tumba se encuentra al borde del camino, muy cerca de la fuente Telfusa.

El sacrificio no exige el desaparecimiento ni la destrucción total de la víctima. Es más, puede no ser sangriento. Sacrificar significa abandonar y dar. Retirar un objeto del circuito que corresponde a lo duradero y productivo para sumirlo en la violencia propia del consumo que procura el instante (BATAILLE, 2006). Manuel/a ha cumplido con la primera condición para ser sacrificada, al ser convertida en cosa por el deseo de Pancho que la percibe atrayente y repugnante, en una dualidad sacra. La violencia que se despliega sobre ella transforma su estatuto. Se distingue por estar en contravía de la producción, que se hace con objetivos centrados en el futuro. Es el consumo que interesa nada más por el instante presente, de allí la confluencia con Manuel/a. El sacrificio ratifica el pasaje de algo del ámbito de lo profano a lo sagrado, de la esfera humana a la divina.

La mayor negación del orden de lo real es la más favorable al orden de lo mítico, explica Bataille. Y la escena, claramente, niega los presupuestos de la individualidad y del equilibrio. El exceso nace de la relación con lo ilimitado, o sea, es una experiencia y no un pensamiento. Y es esto lo que vive Manuel/a, en un momento en que dueña de sí, se dispone a su propia dilapidación. No importa que huya, o, precisamente, a raíz de su huida se da esa dilapidación puesto que es la confusión la que se apodera de ella. El exceso es experiencia que torna insuficiente cualquier palabra y de eso se da cuenta el narrador: “apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve” (DONOSO, 1995, 127). El espacio a medio camino entre el prostíbulo y el fundo de don Alejo al que no logra llegar funciona como umbral, y el umbral, en el contexto religioso indica la distancia entre los modos de ser, profano y religioso. La reversibilidad de lo puro y lo impuro es siempre circunstancial. De modo que cualquier objeto es pasible de sacralización por no existir, como tal, una esencia de lo sagrado, no es una calidad propia de las cosas. La novela capta ese momento de transfiguración y de intromisión en lo sagrado sin siquiera proponerlo como algo permanente con la participación de un dios rebajado.

Se advierte una tendencia manifiesta en el hombre actual a considerarlo todo como profano. Causa y resultado del avance del progreso científico, esta actitud convida a cuestionarlo todo. La novela, reluctante a conceder respuestas, sume la existencia miserable de estos seres en una atmósfera oculta, propicia para el misterio. La escena final con alusión a los chonchones y el carácter enigmático que traduce el discernimiento de don Céspedes, capaz de sentir y distinguir los perros sin verlos, invita menos a preguntarse por la razón que a entender la fuente de ese conocimiento como algo que se abre a la experiencia del misterio.

Don Céspedes emerge con la primera aparición de Pancho. El anciano mira, observa y en algunas ocasiones, comenta. Su rol de guía en la novela, funciona menos para los personajes y más en lo que se refiere al lector. Hombre temeroso de Dios que se santigua ante las bromas de Octavio, es el ayudante de don Alejo en el oficio siniestro de deshacerse de cachorros que no correspondan a la descripción exacta de los que cultiva su patrón. Tiene una doble función en la novela: interviene con explicaciones sobre ciertos eventos y ayuda a crear una atmósfera determinada. Prueba de eso son sus explicaciones respecto al asunto de los perros, que solo se conoce gracias a él, y su capacidad de entender los aullidos. Parte del potencial mítico y esotérico de la novela se sostiene en su presencia como testimonio de aceptación del poderío de don Alejo, para lo cual contribuye la figura

sumisa del viejo en ojotas, cuya sola existencia ya parece arrastrar una desgracia.

“El proceso interesante es el de la Manuela, que surge hasta el heroísmo al transfigurarse. Ella en plan de él mismo, es débil, es cobarde, es aterrorizado” (DONOSO, 1964, Cuaderno 31). Transfiguración es una palabra de fuerte resonancia sacra y señala que ya estaba en el plan del autor una insinuación sagrada. La palabra misticismo se relaciona con *mystēs*, *mystikós*, *mystérion* que se refieren a Elêusis, cuyo ritual incluye revelación, transformación interior.

Algunos críticos asumen esa escena como la muerte de Manuel/a, otros defienden su supervivencia. El disenso es muestra de que tal problema no forma parte de la narración: ni muere, ni vive. Valga recordar que la Japonesita, su hija, alude en el capítulo siguiente —que es justamente el final—, a la recurrencia de ese tipo de actos que sufre su papá, quien vuelve siempre adolorido de sus andanzas. La regularidad de esta acción la inscribe en el tiempo circular. Pensar en este episodio como apenas una más de aquellas experiencias sitúa a la novela dentro de una circularidad más productiva que la espectacularidad de un suceso que apenas tuviera lugar en esta ocasión y que acabara por rendirle un final. Es tentador entrar en el juego interpretativo de decidir si ha muerto o no, sin embargo, la novela plantea una ambigüedad que es mucho más productiva. Buscar un desenlace, cualquiera que sea, es una manera de incluir la historia de Manuel/a dentro del tiempo cronológico que la aleja de la vitalidad suspendida del presente del indicativo y del gerundio con que termina la escena.

Dadas las dimensiones temporales que sostiene la novela donde el tiempo subjetivo, (período de varios años compilados en recuerdos), toma más espacio que el factual, de apenas un día, cabe pensar que a un lugar sin límites corresponda un tiempo sin límites, dentro del cual Manuel/a, mítica, está suspendida entre el sacrificio y el goce. La fiesta es actualización del momento creador. Hay, de cualquier manera, una situación que es extraordinaria y cuya repetición recuerda el ritmo del ritual. El exceso funciona entonces como saturación de ese desgaste que determina el cierre. Esta es una forma de final, solo en el sentido en que da paso a un nuevo comienzo.

PARODIA SANGRANTE

Al comienzo del capítulo sugerí esta novela como la que mejor perfilaba la poética donosiana. En ella se cumple, mejor que en cualquier otra, el interés central de Donoso en

lo que se relacionaba con su literatura: la novela tiene **pathos**, moviliza diversos insumos para alcanzar el propósito emotivo que configura la **parodia sangrante**. Si bien el autor usó la expresión en entrevista acerca de *El obsceno pájaro de la noche* en 1971, es un nombre que bien puede dársele al proyecto estético que construyó a largo plazo y propongo que se consolida de manera especial en esta novela porque en ella los personajes, el tiempo y el espacio están pensados para promover la emoción que desencadena la compasión y el vértigo. En dicha entrevista, además de citar a Puig como ejemplo de esa “profunda compasión”, dice: “Uno de los escritores que más admiro es Céline, el rey de la parodia aterrante, alucinada, adolorida”. De nuevo la parodia se aleja de la risa y de la burla para entrar en el terreno de lo que no se puede decir de otro modo, como señalaba Agamben (2005). *El lugar sin límites* se articula también como parodia del mito puesto que en el intersticio de la experiencia erótica, Manuel/a se sacrifica como un dios moribundo, "santita ella", en éxtasis mortificante.

En 1956, Donoso parecía muy interesado en la “prosodia española contemporánea”, según apunta en el diario. En medio de la evaluación que hace de Ortega y Gasset, Pérez de Ayala y Baroja, comenta su insatisfacción con las novelas intelectuales, por secas y limitadas: “Uno no las vive, no las siente: no es posible una ‘simpatía’, en el alto sentido, con sus personajes, cuando más con el autor” (DONOSO, 2016, p. 69). La escena final de la Manuel/a se erige como la más rotunda afirmación de dicha apuesta autoral: aunque estén presentes todos los elementos de la tragedia, la inclusión del cariz lúbrico la rebaja y la convierte en parodia, “la parodia totalmente sangrante, una manera de sangrar, una manera de herir, una manera de estar estigmatizado” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1971, 533), que ansía Donoso.

A lo largo de la novela, Manuel/a es descrita pequeña, débil, caricaturesca. De ahí que su opción sea convertirse en un héroe de condenación inevitable, en el modo trágico, esto es, un tipo de víctima inocente; o un personaje de lo cómico punitivo. No obstante, no hay comicidad en este final violento, ni es pura tragedia aquella “confusión dolorosa” que se describe con matices de lubricidad. El autor tiene un especial cuidado de equilibrar la ironía y la compasión, a través del comentario de la Japonesita.

Ya Aristóteles indicaba que el efecto de compasión se inscribía, en parte, en la estructura interna de la obra. Por otro lado, un componente fundamental descansa en la configuración ética del lector pues sucede solo después del juicio que éste hace del merecimiento o no de la pena que sufre el personaje. Vale notar que en la novela hay

esfuerzos contundentes para movilizar al lector a sentir ese dolor que traspasa a Manuel/a. Como lectores, tenemos conocimiento de primera mano sobre los pesares que le aquejan a partir de la narración que él/ella misma hace; asistimos a una serie de vejámenes de que es objeto, narrados tan detalladamente que alcanzan un énfasis casi visual; el punto de vista predominante durante la narración es el suyo y, como ya he dicho, la vemos siempre desde una posición superior, a partir de la ironía con que es descrita, a una distancia bastante reducida que, por momentos, alcanza un grado cero.

Por otro lado, no hay otros personajes con los que sea factible construir identificación, y aunque ella sea responsable de sus propias elecciones, el lector observa en ella, sobre todo, su calidad inofensiva. De modo que el tema de la destrucción, tema donosiano por excelencia, no alcanza en ningún otro lugar la urdimbre patética –en tanto ligado a la emoción– que se fragua en Manuel/a. En *El obsceno pájaro de la noche*, hay destrucción total del personaje y escenas tremendamente violentas, no obstante, está tan surcada por planos que exceden la realidad del lector que termina por generar distanciamiento. Es un nivel tal de pesadilla que el lector siente el vértigo, a no dudar, pero no es favorable a la emoción compasiva.

La compasión es la emoción dolorosa que se ocasiona ante la conciencia del sufrimiento de otra persona, nacido del infortunio no merecido. Son tres los factores cognitivos constituyentes de la compasión: pensar que ese sufrimiento no es trivial, creer que la persona no lo merece y juzgar que las posibilidades de experimentarlo sean similares entre la persona que lo sufre y la que está en capacidad de sentir compasión (NUSSBAUM, 2001). Ahora bien, durante toda la novela, el lector es testigo del rodeo con que Manuel/a acoge y rechaza a Pancho. Sabe, además, que Manuel/a conoce el peligro al que se expone por aceptar ir con los hombres y que ésta no es la primera vez que una situación así ocurre: ser golpeada tras irse de fiesta.

Las tragedias exhiben una tendencia a adelantarse a sus contextos culturales al reconocer realidades vulnerables (NUSSBAUM, 2001). La idea es de que como producto social, la obra siente, presente, incluye y reconfigura el movimiento de la Historia. Y esta especie de previsión de la tragedia interesa porque en el contexto de la literatura chilena, *El lugar sin límites* cuenta con un carácter pionero (CUNNINGHAM, 2000). Antecedida apenas por *Pena de muerte* (1953) de Enrique Lafourcade, con la que comparte la temática homosexual. Estos dos textos permanecieron como únicos incorporados a un canon que habría asimilado el silenciamiento frente a la cuestión homosexual, hasta mucho tiempo

después, con *La esquina es mi corazón* (1995) de Pedro Lemebel. Entonces, cabe retomar la cuestión, ¿cómo promover compasión en una novela cuyo protagonista, para ese momento, escapaba de las categorías con las que aceptaría representarse a sí mismo el lector, y cuya marginalidad era entendida como producto de la transgresión de los valores fundacionales de la sociedad? ¿A qué tipo de compasión se refiere?

En ese sentido, es necesario pensar hacia dónde apunta la construcción entera de la novela y ver las pinceladas con que se sitúa a Manuel/a. De entrada, en el primer párrafo, se le muestra como un personaje que reflexiona sobre la justicia y es capaz de situarse del lado oprimido: “sus pobres mujeres deslomándose con el lavado en el rancho para que los chiquillos no se mueran de hambre” (DONOSO, 1995, p. 12). Desde el comienzo, se enfatiza el rasgo preponderante de la lucha empecinada por tener un lugar y la imposibilidad de lograrlo. En el primer capítulo, se da a conocer la incomodidad que le genera que a su edad tenga que dormir en la misma cama con su hija de dieciocho años. En el capítulo VII, se reseña la historia de cómo tuvo que abandonar la casa de sus padres y consiente en realizar la apuesta para poder, por fin, dejar de ir de un lado para otro, hasta sentirse traicionada por La Japonesa en el capítulo IX. No hay lugar para Manuel/a. Su soledad es la de La Japonesita, la del pueblo que se extingue y la de las putas que lloran en la madrugada. Aun así, es fiesta. De allí que el gran acierto del autor sea la habilidad para construir un universo que el lector sabe condenado y, dentro de él, construir un personaje cuya homosexualidad y travestismo se levantan como eje fundamental pero no exclusivo del vínculo que establece con el lector. Es este el dolor que se moviliza para que el lector sienta dicha compasión, una soledad y desesperanza que cualquier lector puede sentir próxima y que suscita, a la vez, el vértigo.

Otra mención que hace Donoso a “compassion” —la palabra aparece en inglés— viene a propósito de recordar su novela *Coronación* y proporciona insumos para entender mejor su comprensión de este sentir. El fragmento del diario habla de la confusión y desesperación que siente el escritor en ese momento. Recuerda que la noche anterior había visto “Las noches de Cabiria”, la película de Federico Fellini sobre la prostituta que es engañada por su pareja. A pesar de que el filme no recibe grandes elogios de Donoso pues lo siente algo “gratuito”, sí reconoce una idea humana y respetable en él y enfatiza lo siguiente: “creo que la ‘compassion’ de Fellini es tan grande como la mía, y dirigida hacia el mismo tipo de cosa, visto de la misma manera”. A continuación, dirá que encuentra desgarrador y conmovedor el cordón de pobreza que rodea a las ciudades, “con su miseria,

con su fealdad”. Menciona el capítulo entre Dora y René, en *Coronación* y siente que hizo un buen trabajo en ese sentido. Se pregunta: “¿Por qué no puedo recobrar eso, justamente, que mi novela tenía, esa ‘compassion’ que nadie vio, que nadie señaló...?” (DONOSO, 2016, p. 130). Afirma que quiere continuar con ella, pero destinada hacia otras cosas, hacia otras personas. O tal vez no sea así. Está confundido.

La anotación tiene fecha de 1958 y aparece en el cuaderno 12, esto es, a trece años de distancia de la declaración hecha en la entrevista con Rodríguez Monegal (1971). De esto se colige un interés genuino y, por el mismo camino, una necesidad de enfatizar el rasgo para que sea tomado en cuenta porque siente que no ha sido lo suficientemente notado. Líneas después, apuntará que no es un llanto sentimental, como el que se da al final de la película, lo que le interesa propiamente, sino algo más “positivo” dice, como quien opta por una palabra que, sin embargo, no le convence. De modo que va perfilándose la manera como el autor entiende y usa la expresión, liberada de la evaluación por el merecimiento o no del sufrimiento que transmite el personaje. Todo señala que para él, la compasión no nace de exonerar a la humanidad, nace, precisamente, por saberla condenada irremediabilmente a la miseria, a la fealdad y a la culpa. Es ese el tipo de sentimiento que busca y que le conmueve. Sentir con el otro y sufrir esa misma pena por un mundo en que el desencanto alcanza a todos por igual.

José Donoso hace uso de la parodia sin renunciar a la potencia de la figura trágica y manteniendo la ironía. He mencionado el vínculo entre Tiresias y Manuel/a y, sin embargo, cabe notar las similitudes que guarda con el dios ambiguo que es Dionisio. En *Las Bacantes* encuentro una escena de enorme parecido con la que vemos en el capítulo VI: la llegada de Manuel/a junto a un coro de mujeres, algunas más jóvenes que otras y entre ellas, no ya las *ménades* sino las hermanas Farías, gordas y sudadas. La Manuel/a y Dionisio comparten el vínculo con el vino y la habilidad de tomar parte en el rito en condición de adorador y de dios. De igual modo, ambos son figuras afeminadas que llaman la atención de las gentes del pueblo al verlos llegar y ambos acaban por mancillar los lechos de las mujeres, aunque en la invertida forma donosiana será una mujer quien lo propicie. Los bucles largos, perfumados y rubios de Dionisio en *Las bacantes* son apenas cuatro mechas que “rayan el casco” de Manuel/a, despojo que, por ridículo, genera tristeza y ternura. Ya he mencionado cómo *Coronación* contiene rasgos que recuerdan esta misma obra y es que en las dos coincide el interés por promover el rito y la fiesta. Ante la cotidianidad simplona de los dos mundos: el de la casa Ábalos y el del pueblo El Olivo, los

personajes arremeten con el ímpetu que propone conectarse con lo lúdico y lo mítico.

El tiempo y el espacio de la novela intensifican la sensación de vértigo por desarrollarse entre opuestos. Según los requerimientos aristotélicos inherentes a la representación dramática, el tiempo de la escena de enunciación corresponde a un día que, de modo vertiginoso y a través de la psiquis de los personajes, logra dar cuenta de un período de alrededor de veinte años. De manera que se mantiene la unidad clásica de la acción que es, efectivamente, dramatizada más que narrada, pero con el requerido acceso al pasado de modo que muestre la vulnerabilidad del personaje y pueda conseguirse la simpatía del lector.

Dionisio es el dios que disuelve los límites. No hay fronteras entre lo divino y lo bestial, la razón y la locura, el ser y el otro. Una manera más de interpretar el título de la novela, que ahora surge como territorio de lo dionisiaco. El “dios de los muchos nombres” es de múltiples máscaras y bajo su dominio se incluye la suspensión de las categorías impuestas por la lógica, la exploración de los intersticios y la reversibilidad. Puede girar bruscamente del juego hasta la ferocidad irrestricta (SEGAL, 1997). Características todas que he venido señalando en la poética donosiana. El dios tiene una especial relación con la ilusión y verdad artísticas, lo que no podría ser de otra forma. Y aquí salta a la vista la similitud con Donoso, tan afecto al artificio. El dios de la tragedia y la comedia supone una lógica peculiar con lo irreal y difiere de la poética apolínea consignada en lo épico y lírico. Mientras Apolo se abre a la armonía, Dionisio se aboca al peligro de lo desconocido.

El placer es un tema principal de la obra de Eurípides. De igual manera, en la novela se recrea el movimiento entre ceder ante él o resistirlo. El día de la celebración de las elecciones, Manuel/a se encarga de organizar, a modo de un Dionisio, el escenario para que las hermanas canten. Lo hace por petición de La Japonesa: “La Manuela tomó el asunto de la decoración en sus manos [...] sugería algo que hacía que las cosas se vieran bonitas o que el condimento para el asado quedara más sabroso” (DONOSO, 1995, p. 67). Había llegado poco antes con su maleta y, al igual que el dios, había llamado la atención por su aspecto femenino y extranjero. Su habilidad para intensificar el placer es preponderante. No es su trabajo cumplir con lo apenas básico sino agudizar el goce de los sentidos. Por otra parte, el motivo de la caza, aquí como en *Las Bacantes*, se confunde con el sacrificio, así como con la continuidad entre bestia cazada y ser humano. En la novela, dicha animalización que compete a los tres seres de la escena final surge en el momento en que su humanidad deseosa se expresa violentamente.

La afinidad y alianza entre Dionisio y las mujeres es tan fuerte y ambigua como la que se desarrolla a lo largo de la poética donosiana. Dionisio libera todo el poder femenino en las montañas y Donoso lo asienta en la casa, un contraste que lo mismo vuelve doméstico a lo salvaje como hace agreste el espacio familiar. La afinidad manifiesta entre el dios y las mujeres proviene, en parte, de ser el símbolo de lo emocionalmente reprimido. Esto adelanta una comprensión del interés dionisiaco de un autor volcado a la emoción. El dios mismo abarca lo masculino y lo femenino, lo que de inmediato apunta hacia la relación de camaradería especial entre Manuel/a y las mujeres. El caso específico de La Ludo, cuyo marido prohibía cualquier amistad con hombres, a excepción de Manuel/a. Una diferenciación rige a las ménades, aquellas que lo son por elección y las que son contra su voluntad. Manuel/a también señala esa diferencia y la resume hábilmente: “Putas tristes, putas de mal agüero”. Y con esa sutileza sugiere cuáles son sus preferidas.

La metamorfosis, el disfraz y la máscara son manifestaciones dionisiacas. De modo que la correspondencia con Donoso es apenas nítida. Aunque escasísimas, en comparación con otras cuestiones en que el novelista insistía con mayor vehemencia, se encuentran alusiones directas. El nombre Dionisio, como mencioné en el primer capítulo, aparece como un invitado asiduo del cumpleaños de la abuela, en *Coronación*, pero que ha muerto el año pasado. Y está apuntado como personaje en el cuaderno 31, junto a Japonesa Grande, don Alejo, Cloty, Brigida e Inés. Sin embargo, en la novela propiamente no está. ¿A dónde fue a parar?

Vernant defiende que más que disolver los límites, lo que hace Dionisio es confundirlos y al referirse a las consonancias entre Dionisio y la tragedia, más allá del uso de la máscara, señalará un aspecto crucial: que en la tragedia se instala por vez primera el juego de la ilusión teatral, inauguración de lo ficticio. Todo esto apunta a dos mecanismos recurrentes en el escritor: la inversión y el artificio.

Sin embargo, al hablar de Dionisio hay que estar atentos para no olvidar que, como sus rostros, sus representaciones también han sido múltiples a lo largo de la historia. El fenómeno báquico entraña un instrumento revelador en la historia del comportamiento mental del hombre (MAHÉ, 1992). Con la influencia de Nietzsche (2000) se engendraría lo dionisiaco como embriaguez. Más tarde, *Las Bacantes* jugaría un papel fundamental en la configuración de ese complejo de asociaciones que los románticos designarían como “lo dionisiaco”. Ahora bien, si el lado manifiesto de manera más contundente es esa embriaguez, no por eso debe relegarse la otra faz del dios que es amable, festivo y jovial.

Deduzco en Donoso la perspicacia de mostrar este panorama en su totalidad. Hay en él una fuerte base de lo dionisiaco entendido en la historicidad que acabo de mencionar, un aprovechamiento de la confusión que le es inherente sin relegar su flanco ameno y vivaz, como en su cuento “El charlestón”. Esto se refuerza al pensar que las señas dionisiacas se dispersan con fuerza variable entre los distintos personajes.

Escribe desde Isla Negra: “Llenarla de belleza, poesía, ‘pathos, y emoción. No temer la emoción, sobre todo...” (DONOSO, 1957, Cuaderno 5). Esa exhortación dice sobre el estatuto que recibe la emoción dentro del mundo en que quiere situar su literatura. Informa sobre una predisposición y reserva generalizada en lo que atañe a su funcionamiento y carácter dentro de la institución literaria, al menos, así lo percibe el escritor. No es la primera vez que siente la necesidad de afirmar su reivindicación de la sensibilidad. Años después, se lee “Pero no debo ‘pensar’ demasiado. Debo, simplemente, actuar a través de mi sensibilidad, de mi impulso, de mi ‘literatura’” (DONOSO, 1959, Cuaderno 19) y se referirá a la emoción estética como algo “tan despreciado”. Sin embargo, esto es más que una identificación personal. Al explicar que Maupassant no alcanza hoy admiración, a pesar de lo espléndido de la forma, sugiere que la razón es que no hay asomo de emoción en su obra. Cree que ésta solo permanece cuando hay sentimiento y el escritor contagia al lector.

La pretensión suya, claro, no es apenas entregarse de modo desesperado a las emociones, cuyo poder y riesgo reconoce, como se prueba en la carta dirigida a Carlos Morla Lynch, amigo diplomático y escritor. Allí explica que tiene, como todos, “regiones demoníacas, en las que la tentación de destruirlo todo amenaza” (DONOSO, 1958, Cuaderno 13 A). Advierte el peligro de enviciarse con el sufrimiento. Sin embargo, siente que no corre ese riesgo puesto que cree que existe luz en la tierra. De la necesidad de imprimir esa emoción y de alejarse del puro terreno de las ideas resulta su insistencia en que los personajes no sean abstracciones, pues los requiere humanos, no para mostrar posiciones filosóficas ni argumentos, sustentables dentro del mundo de las ideas pero cuyo núcleo sea lo vital e imaginativo, como anota en el cuaderno 10, fechado en 1958. Reconoce que lo suyo es hacer personajes dramáticos y que prefiere alejarse de los que se fundan en “patterns”.

El sacrificio de Manuel/a es una estrategia contundente para motivar la emoción. A través de él, se diviniza y en ella es Dionisio –en tanto encarnación de lo sagrado erótico– quien sucumbe. Dice Michel Foucault (1996) que justo en ese espacio antes de la

degradación que conduce al lugar final rige la ausencia de Dios, por lo que ese intersticio ofrece la más pura experiencia erótica. Manuel/a queda al borde del canal, “la corriente sucia lo separa de las viñas” (DONOSO, 1995, p. 126). Manuel/a es un dios en el lugar equivocado. No alcanza esa degradación final que pudiera transportarle hasta el otro extremo, regido por don Alejo. Es en esa “tierra de nadie” donde tiene lugar la comunión sangrienta. En el énfasis que se da a los pies de Manuel/a resuena el lazo de Dionisio con la tierra, el dios que aparece constantemente relacionado con lo bajo, expresado en su asociación con las serpientes y con el modo más antiguo de hacer el vino que consiste en pisar las uvas, imagen del desmembramiento de Dionisio. El destrozo nos reintegra junto al canal: “el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso” (DONOSO, 1995, p. 127).

Antes que dios del vino, Dionisio es dios de la fermentación, ese proceso de degradación que abre paso a una nueva forma de existencia. La convicción dionisiaca de que el placer tiene un precio que solo quien es valiente y trágico se dispone a pagar coincide con el pasaje final. Dionisio, el dios de múltiples nombres. El dios que exhibe el rostro. Kerényi (1976) indica que en sus representaciones aparece con rostro vuelto hacia nosotros. Mira a los ojos para ser mirado, en respuesta. Cuando una parodia del dios exhibicionista muestra que su manifestación interesa pero no arrebató al otro, presencia que inquieta pero no arrastra a sus espectadores, ésta no puede ser otra cosa que su parodia adolorida. La cabeza destruida del Bautista y las vísceras prometeicas confluyen en el destrozo dionisiaco. Un mundo donde el dios del espectáculo se queda sin interlocutores – hasta La Ludo está demasiado vieja para conversar y ya no sabe de nada– es un mundo triste. Manuel/a, dolorida, se da cuenta: “Yo no existo ni aunque grite”. Y a mí me gustaría decirle: “No, Manuel/a. Gritas porque existes. Y te conviertes en sagrada”

EPÍLOGO

El peregrinaje que ha sido esta lectura no podría cerrarse con una unidad compacta. En primer lugar, porque aquello que se ha vivido como una obsesión no encaja completamente en una forma rígida. Forzarse a hacerlo resultaría en un error de comportamiento y, lo que es peor, en un error literario, como ya ha afirmado el mismo Donoso. En segundo lugar, porque pretender aprisionar en una forma fija los pedazos con que intenté armar su estética sería ir contra su modo. Estos fragmentos deben continuar su camino –y lo harán– de una manera móvil, como los restos de Cabeza de El Gigante.

Cuerpo. Manuel/a, el juguete de la foto, ha sido santo patrón en este recorrido. A través de su cuerpo de tela se adivinan las manos de vieja que lo cosieron. Es un compendio de texturas y colores que ofrece mínima resistencia cuando se trata de jugar con sus formas. Juego al que se dispone con maleabilidad. No es posible decidir si es un muñeco o una muñeca. ¿Qué es el cuerpo donosiano? Es un cuerpo maleable, móvil, difuso. Sobre todo, es un cuerpo doloroso. Juan el Bautista, Prometeo, Dionisio: los mitos de participación fundamental en el recorrido **encarnan** una dimensión dolorosa que se exhibe. Emoción que se ancla en la materia de forma visible. El lector participa en el momento mismo del martirio pues el interés central es realizar una acción, no representar un elemento externo. El sufrimiento es matizado a través de la **sustitución**, sustituir la cabeza humana por una de cartón piedra; la **ironía**, hacer un comentario jocoso sobre las desventuras de la creación; y la **reversibilidad**, dejar la obra en un final abierto. Soluciones que no entorpecen el desarrollo de la trama, de manera que esta pueda llevarse hasta el límite sin obstáculos.

Mito. La participación del mito en la narrativa de Donoso, expresada en forma de pensamiento y en material parodiable, apunta a una espiral; como un disco que parece cerrarse pero no lo hace por entero. El carácter circular característico del mito abarca cosmogonía y escatología. Es el mismo movimiento que Donoso traza en su práctica, un hacer/deshacer que realiza el gesto mientras lo borra, como las olas que alcanzan su forma en el momento casi indiscernible justo antes de su desaparecimiento. El novelista revela la destrucción como parte visible de un movimiento que entraña, también, la creación, a la que sugiere apenas. Hay posibilidad de salvación para Manuel/a y para la Casa de El obscuro pájaro que se cubre de zapallos al final. De allí se desprende que lo trágico donosiano sea puro artificio. La cuestión de la libertad no está supeditada al destino trágico,

depende de elecciones motivadas por un deseo revestido con tal fuerza que simula ser inexorable.

Escritor. “Seguiré escribiendo, porque es el único lenguaje de comunicación entre yo y el mundo, el único que me satisface, el único que entiendo. Es mi oficio” (DONOSO, 1957, Cuaderno 8). La anotación fue hecha en los inicios de su carrera. Hasta el final de sus años vivirá su vocación como un sino ineludible que se funda en la individualidad, a la que resalta a través de esfuerzos con visos sagrados. Este perfil autorial está atravesado por la búsqueda del vértigo que se concentra en un eje emocional anclado corporalmente en el desecho y el dolor. La escenografía dentro de la cual Donoso gestiona esta imagen cuenta con un telón de fondo contundente: el “boom”. A pesar de lo nebuloso del término, éste designa una literatura con premisas **solares** y racionales que por el volumen y calidad de los autores eclipsan otros segmentos. Esto conlleva a que el autor sea aludido, generalmente, a través de esta fracción del campo literario, en la que los rasgos donosianos se diluyen hasta parecer apenas idiosincrasias. Sin embargo, la imagen autorial nunca es estrictamente peculiar sino un conjunto distintivo de modulaciones comunes. Continuar la tarea de rastrear las apropiaciones singulares de esa línea de autores con preocupaciones comunes al vértigo acarreará conceptualizaciones productivas para la comprensión de la amplia escenografía autorial de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Archivo. Las bibliotecas que custodian el archivo de José Donoso suministran lápiz y papel para que sean realizadas las anotaciones. He tomado fotografías a dichas páginas pero no me arriesgo a denominar esas imágenes como archivo. Con el uso y la manipulación de las notas, mi propio archivo –ese sí– ha ido cambiando. Constató, sin poder evitarlo, que el tiempo va borrando la marca del lápiz y pienso en Mudito/Humberto, el escritor de *El obsceno pájaro de la noche*, en su transformación infinita. Dentro de sus muchas transformaciones fue Cabeza de Gigante, vieja, niño santo, bebé de la Iris. Y fue papel. Bola de papel en manos de la vieja antes de volverse ceniza.

Pérdida/Sacrificio/Calor/Escritura. Formas del gasto.

Emoción. El trabajo académico está siempre atravesado por la intuición. No importa si se tiene conciencia de ello o no. La pregunta inicial sobre la que giró este trabajo pretendía dar cuenta de una inestabilidad que no tenía que ver apenas con los cambios recurrentes de focalización o de mundos ficcionales. En ese momento, era una sensación que me propiciaba su esmero en el detalle abocado a la construcción espacial. A partir de

allí se desplegó todo un universo de preguntas, algunas de entre ellas, para mi fortuna, todavía me acompañan, irresueltas. Es imposible delimitar cuánto de nuestra propia vivencia aparece disfrazado en preguntas que suelen adjudicarse nada más que al objeto de estudio. Algunas de esas intuiciones vinieron a tener una especie de diálogo a partir de cierta “confirmación” que encontraba en sus propios diarios: la herida de la úlcera que presentía como una poética, la presencia de la compasión en sus novelas. ¿Cómo se cierra la tesis sobre un autor que entiende el proceso de creación como destrucción?

Juan Gabriel. Los gestos amanerados del cantante conquistaron un lugar respetado en la escena musical de mariachis y hombres recios. El pueblo mexicano le profesa una especie de devoción. En 2016, los medios desplegaron un amplio cubrimiento a raíz de su muerte. Y gracias a esto, me deparé con un video que no había visto. Un grupo de mariachis y Juan Gabriel en la tarima. Traje negro con adornos dorados. El artista comienza, con expresión de profundo sentimiento, a entonar una canción triste. Habla sobre un amor que llega para enseñar el dolor que hasta entonces él no había conocido. Sabe que no debería amar, pero es feliz al hacerlo. Manuel/a, supe de inmediato. Era la misma disposición afectada, pícara y dolorosa. ¿Habría cantado ella esa misma canción si la hubiera escuchado? Estoy segura de que sí. La expresión popular continúa albergando una potencialidad mayor para expresar ese tipo de sentimiento liberado de la estrechez de lo racional. Donoso descifraba esto en las sirvientas. De allí su fascinación por ellas, por la libertad de no filtrar la emoción. El vértigo pierde lugares centrales pero no se detiene. Conquista otros espacios y en ese desplazamiento gana otras potencialidades. El público fascinado canta con Juan Gabriel, como los niños donosianos que invocan el deseo trágico. “No te quiero ver jamás”, dice, y mueve los hombros en señal de coquetería. La canción avanza, y en el momento más doloroso, el artista comienza a brincar. Se desplaza como en un juego de ronda incompatible con las palabras que salen de su boca. Casi a punto de terminar la canción y como en un trance, sucede lo impredecible: Juan Gabriel toma el cable del micrófono, lo sostiene con ambas manos para hacerlo una cuerda y, como un niño, salta.

Vértigo.

São Paulo, Brasil.
03/08/2017

BIBLIOGRAFÍA

JOSÉ DONOSO

Artículos de incierta necesidad. Santiago: Alfaguara, 1998. Selección de Cecilia García-Hudobro.

Casa de campo. Barcelona, Seix Barral, 1989.

“Claves de un delirio: los trozos de la memoria en la gestación del *Obsceno pájaro de la noche*” en *El obsceno pájaro de la noche*, Santiago, Alfaguara, 561-597.

Conjeturas sobre la memoria de mi tribu. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996.

Coronación. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1980.

Cuatro para Delfina. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982.

Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016. Edición. Cecilia García-Huidobro.

Donde van a morir los elefantes. Madrid : Santillana, 1995.

El escritor intruso: Artículos, crónicas y entrevistas. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. Edición. Cecilia García-Huidobro.

El jardín de al lado. Barcelona. Seix Barral, 1981.

El lugar sin límites. 7. ed. Santiago de Chile: Alfaguara, 1966. 144 p.

El mocho. Santiago: Editorial Santillana, S.A., 1997.

El obsceno pájaro de la noche. Madrid: Diario El País, S. L., 2003.

Este domingo. Barcelona. Seix Barral, 1982

Historia personal del "boom". Barcelona: Seix Barral, 1983.

José Donoso Papers, Manuscripts Division of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library Notebooks and Correspondence of this collection.

José Donoso Papers, Collection Dates: 1951-1967. Special Collections. Iowa University Library.

La cocina de la escritura: Diarios, ensayos, crónicas. Santiago de Chile: RIL Editores, 2009. Selección, prólogo y notas. Patricia Rubio.

Lagartija sin cola. Santiago: Alfaguara, 2007.

La desesperanza. Barcelona: Seix Barral, 1986.

La misteriosa desaparición de la Marquesita

Poemas de un novelista. Santiago: Ganymedes, 1981.

Sueños de mala muerte. Santiago: s.n., 1982.

Taratuta – Naturaleza muerta con cachimba. Santiago: Editorial Antártica S.a., 1990.

Tres novelitas burguesas y otros cuentos. Barcelona: Círculo de Lectores, S.a., 1971.

Prólogo. In: ONETTI, Juan Carlos. **El astillero.** Madrid: Salvat Editores, S.a., 1970. p. 11-15.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ALCANTUD, José Antonio González. **El exotismo en las vanguardias artístico-literarias**. Barcelona: Anthropos, 1989.

ÁLVAREZ, Ignacio. José Donoso diseña su herencia. In: JORNADAS DONOSIANAS, Santiago: 2014. <<http://letras.mysite.com/jdon091016.html>>

AMOSSY, Ruth; MAINGUENEAU, Dominique. Autour des “scénographies autoriales” : entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007)1. **Argumentation Et Analyse Du Discours**, [s.l.], n. 3, p.3-3, 15 out. 2009. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/aad.678>.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015. Trad. Introdução e notas de Paulo Pinheiro.

BILEN, Max. **Dialectique créatrice et structure de l'oeuvre littéraire**. Paris: J. Vrin, 1971.

BARTHES, Roland. **El placer del texto**. México: Siglo Veintiuno, 1978.

BATAILLE, Georges. **La experiencia interior**. Madrid: Taurus, 1973.

_____. « L’anus solaire », in **Œuvres Complètes**, Paris, Gallimard, 1970, Tome I, p. 79-86.

_____. **L’erotisme**. Paris: Éditions de Minuit, 1957. (Arguments).

_____. **La littérature et le mal**. Paris: Éditions Gallimard, 1957.

_____. **La part maudite**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

_____. « Le masque », in **Œuvres Complètes**, Paris: Gallimard, 1970. Tome II, p. 403-406.

_____. **La noción de gasto**. Trad. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Ed. Icaria, S.A., 1987.

_____. **The tears of Eros**. [s. L.]: City Lights Books, 1989. Tradução: Peter Connor.

_____. **Théorie de la religion**. Paris: Gallimard, 2006.

BÉNICHOU, Paul. **Le Sacré de l’écrivain 1750-1830**: Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne. Paris: José Corti, 1985.

BERSANI, Leo. O realismo e o medo do desejo. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**: (que é o realismo?). Rio de Janeiro: Dom Quixote, 1984. p. 51-86. (Arte e Sociedade, n. 3). Tradução de Tereza Coelho.

BIASIN, Gian-paolo. **Literary diseases**: theme and metaphor in the Italian novel. [s. L.]: University Of Texas Press, 1975.

BILEN, Max. **Dialectique créatrice et structure de l'oeuvre littéraire**. Paris: J. Vrin, 1971. 311 p.

BILEN, Max. **Le sujet de l’écriture**. Paris: Gréco, 1989.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Tradução de Ana Maria Scherer.

_____. **El libro por venir**. Madrid: Trotta, 2005.

_____. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1992. 640 p.

_____. **Lautremont et sade**. Paris: Minuit, 1963.

BOCAZ, Luís. "El jardín de al lado. Narrador y poder cultural". América, Paris. N°. 7, p. 159-172, 1990.

BORGES, Jorge Luis; ARIAS, Martín; HADIS, Martín. **Borges profesor**: Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

CAILLOIS, Roger. **Les impostures de la poésie**. Paris: Gallimard, 1945.

_____. **Los juegos y los hombres**. México. D.f: Fondo de Cultura Económica, S.a., 1986.

CASSIRER, Ernst. **Filosofía de las formas simbólicas**. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. 3 v.

CÉLINE, Louis Ferdinand. **Viaje al fin de la noche**. Colombia: La Oveja Negra, 1984.

CERDA, Carlos. **Donoso sin límites**. Santiago: Lom Ediciones, 1997.

CHESAK, Laura A.. **José Donoso**: Escritura y subversión del significado. Madrid: Verbum Editorial, 1997.

COLOMBI, Beatriz. **Viaje intelectual**: Migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915.. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

CORMIER, Philippe. Chair. In: MARZANO, Michela et al (Org.). **Dictionnaire du corps**. Paris: Uf [presses Universitaires de France], 2007. p. 177-182.

CUNNINGHAM, Lucia Guerra. Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 56, p.71-92, 2000.

DESCOMBES, Vincent. **Proust**: philosophie du roman. Paris: Editions de Minuit, 1987.

DEJONG, Nadine. "A 25 años de la historia personal del «boom» de José Donoso". **Cyber Humanitatis: Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades**, Santiago de Chile, p.0-14, 1 ene. 2000. Disponible en:
<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9097/9078>>

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Editora Iluminuras. 2005

_____. **El animal que luego estoy si(gui)endo**. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2008.

_____. **Mal de archivo**: Una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, 1997. Traducción de Paco Vidarte.

DIAZ, José-luis. **L'écrivain imaginaire**: Scénographies auctoriales à l'époque romantique.. Paris: Champion, 2007.

DONOSO, Pilar. **Correr el tupido velo**. Santiago: Alfaguara, 2009.

DOUGLAS, Mary. **Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo**. London: Routledge & Kegan Paul, 2000.

DUMOULIÉ, Camille. "Tudo o que é excessivo é insignificante". **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 169: 11/30, abr.-jun., 2007. Trad. Anderson Roberti dos Reis.

ELIADE, Mircea. **Mito y realidad**. Madrid: Ediciones Guardarrama, 1973.

_____. **The sacred and the profane: The nature of religion**. New York: Harper & Row, 1959. 256 p. (Harper torchbooks ; TB81). Translated from the French by Willard R. Trask.

FABRE, Daniel. Le corps pathétique de l'écrivain. **Gradhiva**, Paris, v. 25, p.1-13, 1999.

_____. « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », **Gradhiva**, 20 Paris, p. 48-83, 2014.

FIORIN, José Luiz. "O pathos do enunciatário. Alfa, São Paulo, 48 (2): p. 69-78, 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. "Reescrituras" en Genealogías culturales, Rosario B. Viterbo, 1997, pp 11-21.

FLAUBERT, Gustave. **Três contos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. 100 p. Trad. Manuel Freitas Costa e Flávio Moreira da Costa.

FONTAINE TALAVERA, Arturo. "Donoso en su taller". **Estudios Públicos** 80 (primavera 2000): 279-86.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits: V. 5**. Paris: Gallimard, 1994. p. 752-762.

FOUCAULT, Michel. Prefacio a la transgresión. In: FOUCAULT, Michel. **De lenguaje y literatura**. Barcelona: Paidós, 1996. p. 123-142.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Truth and the Obscene Word in Eighteenth-Century French Pornography. In: HUNT, Lynn (Ed.). **The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800**. New York: Zone Books, 1993. p. 203-224.

FREUD, Sigmund. Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense. In: FREUD, Sigmund. **Névrose, psychose et perversion**. Paris: P.u.f, 1973. p. 409.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1957.

GASQUET, Axel. **Georges Bataille: Una teoría del exceso**. Xalapa: Ediciones del Valle, 1996.

GUAL, Carlos García. **La mitología: Interpretaciones del pensamiento mítico**. Barcelona: Montesinos Editor, S.a., 1987.

GUERLAC, Suzanne. **Literary polemics: Bataille, Sartre, Valéry, Breton**. Standford: Standford University Press, 1997.

GUERRERO, Javier. **Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina**. Madrid/frankfurt: Iberoamericana/verruert, 2014.

GUTIERREZ MOUAT, Ricardo. **José Donoso: impostura e impostación**. Maryland: Hispamérica, 1983.

HEATH, Malcolm. **The poetics of Greek tragedy**. London: Duckworth, 1987.

HEINICH, Nathalie. **Être écrivain: Création et identité**. Paris: La Découverte, 2000.

HOLLIER, Dennis. **Les dépossédés**. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre. Paris: Minuit, 1993.

HOSIASSON, Laura. "O lugar sem limites: Resenha" (Inédito) São Paulo, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2014. Tradução: João Paulo Monteiro.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: The teachings of Twentieth-century art forms**. Chicago: University Of Illinois Press, 2000.

JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Carl. **Essays on a science of mythology: The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis**. New York: Pantheon Books, 1949. (The Bollin). Translated by R.F.C. Hull.

KERÉNYI, Carl. **Dionysos: Archetypal image of indestructible life**. Princeton, N.j: Princeton University Press, 1976. Translated from the German by Ralph Manheim.

_____. **Prometheus: Archetypal image of human existence**. Princeton, N.j: Princeton University Press, 1997. Translated from the German by Ralph Manheim..

KERN, Stephen. **The modernist novel**. A critical introduction. [s. L.], Cambridge, 2011.

KONSTAN, David. **The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

LACOURSE MUNTEANU, Dana. **Tragic pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy**. New York: Cambridge University Press, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Les Éditions Du Seuil, 1975.

LOMBARDO, Martín. Autobiografía, identidad y memoria familiar. Apuntes sobre Conjeturas sobre la memoria de mi tribu de José Donoso. **Caracol**, [s.l.], n. 10, p.150-177, 10 dez. 2015. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i10p150-177>.

MAHÉ, Nathalie. **Le mythe de Bacchus**. Paris: Fayard, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p. Tradução Adail Sobral.

_____. **Eléments de linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Bordas, 1990. 173 p. Nouv. ed. rev. et augm.

MARCHANT LAZCANO, Jorge. "José Donoso Cuando la burguesía inspira 'novelitas'". Revista **Qué Pasa**, N°196, Santiago, 23 de enero de 1975.

MEIZOZ, Jérôme. **Posturas literarias:** Puestas en escena modernas del autor. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015. 224 p. Traducción y prólogo: Juan Zapata.

MOIX, Ana Maria. Introducción. In: DONOSO, José. **Tres novelitas burguesas y otros cuentos.** Barcelona: Circulo de Lectores, 1971. p. I – XI.

MORABITO, Fabio. **El viaje y la enfermedad.** México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível:** A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Fapesp : Iluminuras, 2002.

MORENO TURNER, Fernando. «La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*». José Donoso: La destrucción de un mundo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975. p. 73-100.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (Org.). **O romance:** a cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863. Tradução Denise Bottmann..

MULINACCI, Roberto. No encalco do trágico.: A tragédia, o romance e os paradoxos da modernidade literária. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI., Roberto (Org.). **Formas e mediações do trágico moderno:** Uma leitura do Brasil. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 161-174.

MURPHY, Marie. La máscara del lenguaje: "Casa de campo", de José Donoso. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, BARCELONA 21-26 DE AGOSTO DE 1989, Barcelona. **Actas.** Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. p. 845 - 852.

NIETZSCHE, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia.** Madrid: Alianza Editorial, 2000.

NORBERG, Kathryn. The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette. In: HUNT, Lynn (Ed.). **The Invention of Pornography:** Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800. New York: Zone Books, 1993. p. 225-252.

NUSSBAUM, Martha C.. **Upheavals of thought::** the intelligence of emotions. New York: Cambridge University Press, 2006.

OJEDA, José Promis et al. **José Donoso:** la destrucción de un mundo. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.

OSTROV, Andrea. Espacio y sexualidad en El lugar sin límites de José Donoso. **Revista Iberoamericana**, [s.l.], v. 65, n. 187, p.341-348, 27 jun. 1999. University Library System, University of Pittsburgh. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1999.6076>.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** Barcelona: Anagrama, 2000.

PIÑA, Juan Andrés. **Conversaciones con la narrativa chilena.** Santiago: Los Andes, 1991.

PROMIS, José. **La novela chilena actual.** Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977.

RAMA, Ángel. **La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980.** Colombia: Procultura S.A., 1982.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. "Acercamiento a Casa de Campo". Entrevista a José Donoso, **Araucana** N°6, p. 69-74, 1979.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "El mundo de José Donoso". **Mundo Nuevo**, [s. L.], v. 12, p.77-85, 1 jun. 1967.

_____. José Donoso: La novela como happening : una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre El obsceno pájaro de la noche. **Revista Iberoamericana**, [s. L.], v. 37, p.517-536, 1917.

ROUGET, Gilbert. **La musique et la transe**: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Paris: Gallimard, 1980. Préf. de Michel Leiris.

SABATO, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. Madrid: Aguilar, 1963.

SAER, Juan José. "Onetti y la novela breve", **Trabajos**, Barcelona: SeixBarral, 207-228, 2006.

SANTINI, Adrian. **Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso**. Santiago, RIL Editores, 2001.

SARDUY, Severo. **Obra completa**, I y II. Edición crítica. Coordinada por G. Correa y F. Walh. ALLCA XX. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.

SCHWARTZ, Elias. **The forms of feeling**: toward a mimetic theory of literature. Port Washington, N.Y. : Kennikat Press, 1972.

SEGAL, Charles. **Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae**. Princeton, N.j: Princeton University Press, 1997.

SCHOENNENBECK, Sebastián. **José Donoso: paisajes, rutas y fugas**. Santiago: Orjikh Editores, 2015.

SOLOTOROVSKY, Myrna. Configuraciones espaciales en « El obsceno pájaro de la noche » de José Donoso. **Bulletin Hispanique**, [s.l.], v. 82, n. 1, p.150-188, 1980. PERSEE Program. <http://dx.doi.org/10.3406/hispa.1980.4411>.

STEINER, George. **La muerte de la tragedia**. Caracas: Monte Avila, 1991.

STRINDBERG, August. **Miss Julie and Other Plays**. New York: Oup Oxford Usa, 1998. Translation by Michael Robinson.

SWANSON, Philip. Una entrevista con José Donoso. **Revista Iberoamericana**, [s.l.], v. 53, n. 141, p.995-998, 20 dez. 1987. University Library System, University of Pittsburgh. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1987.4404>. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4404/4571>>.

WOOLF, Virginia. **The common reader** – First Series. London: The Hogarth Press Ltd, 1957.

VALDÉS, Adriana. El jardín de al lado. **Mensaje**, Santiago, v. 301, p.431-432, 1 ago. 1981. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-221666.html>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

VERNANT, Jean-pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIALA, Alain. “Elements de socio-poétique”, en George Molinié y Alain Viala (dirs.), **Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio**, París, Presses Universitaires de France, 1993.

-Fuentes bibliográficas de las epígrafes

PIGLIA, Ricardo. Formas breves. Barcelona: Anagrama, 2000

Introducción: Donoso, José. **Conjeturas sobre la memoria de mi tribu**. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996. p. 19

Capítulo 1: DONOSO, Pilar. **Correr el tupido velo**. Santiago: Alfaguara, 2009. p. 84

Capítulo 2: “España, tierra nutricia” en **La cocina de la escritura: Diarios, ensayos, crónicas**. Santiago de Chile: RIL Editores, 2009. Selección, prólogo y notas. Patricia Rubio. p. 164.

Capítulo 3: José Donoso’s Papers. Caja 9. Special Collections. Iowa University Library.