

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS



Los rostros del monstruo en
***El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Profesor guía: Dr. Edson Faúndez V.

Candidata: Mariela Ramírez P.

CONCEPCIÓN, 2022

Índice

1. Resumen.....	3
2. Contextualización de la problemática.....	4
3. Hipótesis de la investigación.....	10
4. Objetivos de la investigación.....	11
4.1. Objetivo general.....	11
4.2. Objetivos específicos.....	11
5. Metodología de trabajo.....	12
6. Conceptualizaciones teóricas.....	13
7. Crítica precedente.....	20
8. CAPÍTULO PRIMERO: Dos casas: dos miradas acerca de la diferencia.....	39
8.1. Configuración de una diferencia en la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba.....	40
8.2. Configuración de una diferencia en la Rinconada.....	45
8.3. Casa de Ejercicios Espirituales y la Rinconada: encuentros indeterminados.....	50
9. CAPÍTULO SEGUNDO: Manadas y sus sujetos de borde.....	53
9.1. Las viejas: manada interminable.....	53
9.2. Los “monstruos” de la Rinconada: manada de asimetrías.....	61
9.3. Peta Ponce y Humberto Peñaloza: cuando se desbordan de los bordes.....	66
10. CAPÍTULO TERCERO: Los rostros de la monstruosidad.....	68
10.1. Peta Ponce: devenir bruja, devenir animal, devenir imperceptible.....	69
10.2. Humberto Peñaloza: devenir vieja, devenir animal, devenir imperceptible.....	74
10.3. Peta Ponce y Humberto Peñaloza: monstruos de rostros <i>incodificables</i>	84
11. Conclusiones.....	89
Referencias bibliográficas.....	91

1. Resumen

Esta investigación tiene como objeto de estudio las representaciones y configuraciones de la monstruosidad en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. Considerando la literatura como espacio de la infamia, se plantea que, a partir del examen de esta novela, es posible advertir dos miradas acerca de la monstruosidad, evidenciando las diferentes percepciones de los rasgos distintivos de los sujetos *anormales*, según la óptica de los poderes textualizados en el relato. Este examen da cuenta de los procesos de rostrificación que experimentan algunos individuos, cuya desigualdad y cuyos rostros se desbordan en un flujo que se torna imposible de clasificar dentro de los parámetros establecidos por el poder.

Los conceptos rectores en los que se basa esta hipótesis surgen a partir del pensamiento filosófico de Michel Foucault (1961), en relación con las miradas acerca de la alteridad, denominada *monstruo* cuando emerge al interior de una sociedad de soberanía y *anormal* al ser registrada por una sociedad disciplinaria. Estas miradas se erigen, principalmente, al interior de dos casas: la Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, las que se configuran como lo que Foucault (1967) denomina “espacios heterotópicos”. A partir del estudio de los personajes que habitan estas casas, entre los que se advierte la presencia de un *sujeto de borde*, y siguiendo los planteamientos de Giles Deleuze y Félix Guattari (1980), es posible dar cuenta de la configuración de los rostros de la monstruosidad representados en la novela.

En función de esta hipótesis, la metodología de trabajo de esta investigación se basa en el diálogo con la crítica precedente y en la operacionalización crítica de los conceptos *monstruosidad*, *anormalidad* y *heterotopía*, propuestos por Michel Foucault. Luego, se utilizarán críticamente los conceptos teóricos del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari propuestos en *Mil mesetas* (1980), con el fin de realizar un análisis centrado en la novela, estableciendo relaciones entre literatura, anormalidad y poder. De esta manera, la configuración y los rostros que adquiere la monstruosidad dan cuenta de cómo estas cuestiones desbordan la novela y, a su vez, permiten advertir los vínculos que existen entre la literatura y los elementos constitutivos de la vida extratextual.

2. Contextualización de la problemática

La novela chilena del siglo XX, con el fin de visibilizar los males que aquejan a los sujetos cuya conducta se aleja de la norma imperante, mantiene la tradición de representar la vida de diversos individuos alienados de la sociedad. En este sentido, la literatura funciona como discurso de la infamia, posibilitando la emergencia de sujetos denominados por Michel Foucault (1996) como *anormales*, ya que “a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado” (p. 90)¹.

La categoría de *anormal* propuesta por Foucault (1975) descende de otras tres denominaciones que, más tarde, son unificadas, a fin de codificar este saber: el monstruo, el incorregible y el masturbador. Entre estos individuos, aquel percibido como *monstruo* es asociado a diferentes percepciones a lo largo de la historia: mixtura entre el reino animal y el humano, desliz de la naturaleza, criminal, entre otras. A fines del siglo XIX se codifican todas las manifestaciones posibles de otredad bajo la categoría de *anormal*, entendiéndolo como quien excede la norma, ya sea legal, social, biológica, etc. Este individuo será sometido a tratamientos de control continuo a través de una red de vigilancia tan apretada que el crimen ya no podrá escapar, vinculándolo al castigo de manera evidente y necesaria. Por lo tanto, el autor plantea que esta categoría corresponde a una estratificación artificial que solo busca tener identificada cada manifestación de la diferencia, con el fin de identificarla y controlarla.

En este contexto, Navarro (2016) propone que el escritor chileno José Donoso, en la novela *El obsceno pájaro de la noche* (1970), al igual que Michel Foucault, cuestiona las nociones prestadas en torno a lo socialmente aceptado como normal: “para ambos, la locura y la monstruosidad no son otra cosa que construcciones de la modernidad que las estructuras del poder han legitimado con la intención de perpetuar el *statu quo*” (p. 76). La obra de Donoso marca un punto de inflexión en la literatura hispanoamericana, generando superficies narrativas densas que permiten visualizar las formas en que el poder circula a través de la sociedad. A su vez, de acuerdo con Eltit (2016), el autor chileno “rompe la linealidad tradicional en la que se ha pensado la relación entre opresor y oprimido, para mostrar y

¹ El formato de citación y referencias bibliográficas utilizado en la presente investigación corresponde con lo indicado por la 7ma edición de Normas APA (2019).

demostrar que, a pesar de las simetrías, el subordinado cuenta con recursos que le permiten conseguir pequeñas pero reconocibles cuotas o zonas de poder” (p. 9).

José Donoso no solo destaca entre los principales novelistas a nivel nacional, sino que también forma parte del llamado *boom latinoamericano* que se desarrolla entre 1960 y 1970. El autor asume el rol de cronista de esta década, publicando *Historia personal del boom* en 1972, de manera que, de acuerdo con Domínguez (2016): “fue, sin duda alguna, la conciencia crítica, en perpetua querella, del boom. Estaba llamado a ser su biógrafo/autobiógrafo” (p. 708). Durante este tiempo, Donoso se ve paralizado ante la escritura de su propia novela, más tarde publicada como *El obsceno pájaro de la noche*, sumergiéndose en lo que él mismo ha descrito como una relación obsesionante que no lograba rematar, pero tampoco quemar de una vez por todas. En este contexto, el propio autor se cuestiona: “¿para quién escribir, entonces? En lo personal, se me planteaba el derrumbe de las reglas, y con ese derrumbe, la apertura de las posibilidades” (Donoso, 1972, p. 84).

Si bien la crítica ha profundizado en el estudio de esta novela durante décadas, esta se caracteriza por “una complejidad fascinante, determinada por sus múltiples narradores, las transformaciones de sus personajes y la cantidad de líneas de lectura que derivan de hechos que pueden o no suceder, según se interprete el texto” (Ugarte, 2012, p. 145). Se trata de un relato que no solo permite, sino que también demanda un gran número de aproximaciones, tanto por sus características estilísticas como por las temáticas que expone. En consecuencia, surge la necesidad de profundizar en el estudio de esta novela, particularmente en la mirada que establece acerca de los rasgos distintivos de aquellos sujetos vistos como *monstruosos* o catalogados como *anormales*, con el fin de abordar críticamente la configuración de esos personajes en la novela de Donoso.

El relato donosiano visibiliza al individuo excluido de los procesos de modernización. En este sentido, Carmen Martín (2013) afirma: “resulta especialmente inquietante una figura que hace las veces de eje temático en torno al cual la novela en sí misma adquiere forma como un *corpus* o cuerpo, paradójicamente, indeterminado y transgresor: la figura del monstruo” (p. 55). *El obsceno pájaro de la noche* da cuenta de dos miradas acerca de la monstruosidad, determinando rasgos completamente opuestos a aquello catalogado como anormal. Una de estas miradas surge desde la óptica del poder político, el mismo al que

pertenece don Jerónimo de Azcoitía, senador de la república. Este sujeto, representante del poder hegemónico, proveniente de una familia aristocrática, considerado hermoso y casado también con una mujer hermosa, simboliza todo lo que una sociedad disciplinaria determinaría como “normal”. Solo un elemento le falta al matrimonio de los Azcoitía para constituirse como la familia perfecta: descendencia. Tras muchos intentos, la llegada de su vástago no solo no cumple con sus ideales de perfección, sino que los destruye por completo:

Cuando Jerónimo de Azcoitía entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte. (Donoso, 1970, p. 145)

Son tantas las deformidades que posee este bebé que no es posible clasificarlo dentro del sistema de normas al que pertenece; tampoco se tiene registro de tal fusión de anormalidades físicas en un único individuo, por lo que es catalogado como un monstruo. Jerónimo envía al niño a la Rinconada, un mundo artificial donde solo habitan otros monstruos, de manera que Boy jamás note su propia marginalidad. Desde esta óptica, la *anormalidad* de Boy –independientemente de las intenciones de su padre– es censurada a través del encierro, donde nadie “normal” tenga que sufrir su presencia.

En relación con lo anterior, las antiguas sirvientas, viejas que no reflejan belleza alguna en la novela de Donoso, son enviadas a la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, condenadas al encierro y al olvido. Estas ancianas son los desechos de las familias burguesas, ya que, a causa de su vejez y su demencia, se tornan inservibles ante la mirada de sus patrones. La locura de estas mujeres es excluida del resto de la sociedad: aquí no hay cabida para el caos. A partir de los planteamientos de Navarro (2016), al igual que los monstruos, estas viejas son encarnaciones de la fealdad y la discordia, por lo que son mantenidas en perpetuo exilio de la sociedad. Representan la descomposición de la familia luminosa, por lo que corresponden al lado oscuro que debe ser escondido.

Llama la atención que, una vez encerradas, estas viejas devienen brujas, dejando fluir su locura al interior de aquellas paredes y liberando su anormalidad como un flujo descontrolado. En este sentido, en la Casa de la Chimba “se suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan designadas” (Foucault, 1967, p. 69), rasgo

propio de lo que Michel Foucault denomina una *heterotopía*, es decir, una especie de utopía efectivamente realizada. Por lo tanto, aunque escondidas y encerradas, en este lugar la demencia de las viejas tiene cabida como no lo tendría en ningún otro lugar.

La otra mirada acerca de la monstruosidad que expone la novela surge como consecuencia del hogar que Jerónimo configura para Boy. Este lugar se construye sin colores, ni placeres, por lo que el sitio se encuentra sumergido en una neutralidad grisácea:

El niño debía crecer encerrado en esos patios geométricos, grises, sin conocer nada fuera de sus servidores, enseñándosele desde el primer instante que él era principio y fin y centro de esa cosmogonía creada especialmente para él [...] Era una sola su exigencia: que Boy jamás sospechara la existencia del dolor y del placer, de la dicha y de la desgracia, de lo que ocultaban las paredes de su mundo artificial, ni oyera desde lejos el rumor de la música. (Donoso, 1970, p. 206)

Jerónimo establece otra visión de mundo para Boy, de modo que, desde la óptica del niño, su concepto de anormalidad no será el mismo que porta el resto de la sociedad. Se trata de la fundación de una comunidad que no tiene conexión con “el mundo exterior”, conformada exclusivamente por monstruos y por Humberto Peñaloza, sujeto enajenado que debía registrar la crónica del último Azcoitía. En este mundo, Boy solo conoce una realidad, la de lo deforme, la cual se establece como la base de su normalidad, de tal manera que, al interior de esos muros, él si es normal. Boy, único habitante de la Rinconada que aún no ha sufrido la censura del mundo exterior, al menos durante una parte del relato, es el principal portador de esta segunda mirada, donde la asimetría es la norma.

Al interior de los muros de la Rinconada las normas se invierten, posibilitando aquello que no sería aceptado en ningún otro lugar, lo que permite plantear este espacio como una utopía localizada de la monstruosidad. De esta manera, Donoso posibilita una visión de la historia que desafía las normas establecidas en el resto de la sociedad, posicionando lo marginal dentro de los límites de los que había sido expulsado y visibilizando la figura del monstruo.

En relación con esta segunda mirada de la monstruosidad, cuando Jerónimo ingresa a este mundo hermético, experimenta en carne propia el peso de la marginación. Como representante de la norma, su apariencia física, tan aceptada por el resto de la sociedad, en la Rinconada es motivo de anormalidad. Esta inversión de la norma es fundamental para dar cuenta de cómo la diferencia, sin importar cuáles sean los parámetros que le definan como

tal, es marginada y censurada. Al interior de la Rinconada el lente de la normalidad cambia, pero el castigo es el mismo que habrían recibido todos sus habitantes fuera de esta utopía localizada. La diferencia de esta segunda mirada yace en que, esta vez, los monstruos son parte de la norma y lo considerado como “normal” para el resto de la sociedad se vuelve objeto de rechazo.

A través de la apertura de espacios que dan refugio a la anormalidad, José Donoso expone el fracaso de las normas impuestas por el poder, en la medida en que posibilita estas utopías localizadas que dan cuenta de la subjetividad que puede adquirir la noción de “normal”. En este sentido, “el monstruo depende del hombre que, como sujeto, juzga al monstruo como objeto” (Santiesteban, 2000, p. 98). A partir del pensamiento filosófico de Michel Foucault sobre lo que la sociedad de soberanía cataloga como *monstruosidad* y que, más tarde, a través del registro, la sociedad disciplinaria denomina *anormalidad*, la emergencia del monstruo en la novela de Donoso posibilita la visibilización de una otredad de la que no se tenía registro. Por lo tanto, su aparición implica una suerte de palimpsesto entre las formas en que cada sociedad se relaciona con la alteridad.

Estas miradas sobre la monstruosidad no se presentan de manera lineal y ordenada, sino como parte del flujo de una narración rizomática. En este contexto, entre aquellos sujetos catalogados como anormales, se advierte la presencia de un personaje signado por lo desigual, la asperidad y el máximo de desterritorialización, denominado por Deleuze y Guattari (1980) como *sujeto de borde*. Este personaje se configura en la novela como un ser monstruoso, en la medida en que escapa de todo intento de estratificación o ubicación geográfica a lo largo del relato, por lo que surgen las interrogantes: ¿cuáles son los rasgos distintivos que configuran al monstruo?, ¿cómo es el rostro del monstruo? El acercamiento a estas preguntas requiere un exhaustivo examen de la novela, el que surge a partir de la presente investigación, con el fin de dar respuesta a estas interrogantes.

Si bien la crítica precedente ha abordado la exclusión que experimentan los individuos que transgreden las normas, condenados al encierro y separados del resto de la sociedad, esta investigación busca profundizar en la figura del monstruo que desborda los bordes codificados, moviéndose entre zonas indeterminadas y, en consecuencia, escabulléndose del castigo que la sociedad le habría asignado. Por lo tanto, esta tesis dialogará con lo propuesto

por la crítica precedente, para realizar un análisis de la configuración del monstruo representado en *El obsceno pájaro de la noche*. A partir de su relación con lo heterogéneo minoritario, sus deseos y sus devenires; todo lo que la novela expone sin orden ni sentido aparente.

En síntesis, el estudio de *El obsceno pájaro de la noche* permite vislumbrar la multiplicidad de percepciones sobre aquello que, incluso en el plano extratextual, se ha dicho que no es normal, por lo que su estudio es fundamental para comprender cómo la literatura da cuenta de las representaciones sociales de la alteridad. De esta manera, se busca estudiar a los sujetos monstruosos, con el fin de identificar sus signos distintivos, particularmente respecto de los poderes textualizados en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso.

3. Hipótesis de la investigación

Considerando la literatura como espacio de la infamia, se plantea que, a partir del examen de *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, es posible advertir dos miradas acerca de la alteridad, evidenciando las diferentes percepciones de los rasgos distintivos de los sujetos catalogados como *anormales*, según la óptica de los poderes textualizados en la novela. Este examen da cuenta de los procesos de rostrificación que experimentan algunos personajes, cuya desigualdad y cuyos rostros se desbordan en un flujo que se torna imposible de clasificar dentro de los parámetros establecidos por el poder.

Los conceptos rectores en los que se basa esta hipótesis surgen a partir del pensamiento filosófico de Michel Foucault (1961), en relación con las miradas acerca de la alteridad, denominada *monstruo* cuando emerge al interior de una sociedad de soberanía y *anormal* al ser registrada por una sociedad disciplinaria. Estas miradas se erigen, principalmente, al interior de dos casas: la Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, las que se configuran como lo que Foucault (1967) denomina “espacios heterotópicos”. Respecto de lo anterior, a partir del estudio de los personajes que habitan estas casas, entre los que se advierte la presencia de un *sujeto de borde*, y siguiendo los planteamientos de Giles Deleuze y Félix Guattari (1980), será posible dar cuenta de la configuración de los rostros de la monstruosidad representados en la novela.

4. Objetivos de la investigación

4.1. Objetivo general:

El objetivo general de la presente investigación es examinar la representación del *monstruo* o *anormal*, identificando sus rasgos distintivos y su relación con los poderes textualizados en la novela *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, con el fin de evidenciar los procesos de rostrificación que experimentan aquellos sujetos de borde que encarnan la monstruosidad en el relato.

4.2. Objetivos específicos:

A partir de este objetivo general, se desprenden tres objetivos específicos:

2.1. Identificar la mirada acerca de la diferencia que se erige en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba y en la Rinconada, configuradas como espacios heterotópicos, para determinar los rasgos distintivos del *monstruo* o *anormal* en cada espacio, según los poderes textualizados en la novela.

2.2. Examinar los rasgos de los habitantes reclusos en la casa de la Chimba y en la Rinconada que determinan su conformación como una manada, para establecer la posición periférica de Peta Ponce y Humberto Peñaloza como *sujetos de borde* en relación con el resto del grupo con el que conviven.

2.3. Analizar la figura de Humberto Peñaloza y Peta Ponce como *sujetos de borde*, junto a sus múltiples devenires, con el fin de esclarecer la configuración de los rostros de aquellos individuos representados como *monstruosos* en la novela.

5. Metodología de trabajo

En función de la hipótesis y los objetivos planteados, la metodología de trabajo de esta investigación se basa en el diálogo con la crítica precedente, y en la operacionalización crítica de los conceptos *monstruosidad*, *anormalidad* y *heterotopía*, propuestos por Michel Foucault. Luego, se operacionalizan críticamente los conceptos teóricos del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari, con el fin de realizar un análisis centrado en la novela, para establecer relaciones entre literatura, anormalidad, poder. De esta manera, la configuración y los rostros que adquiere la monstruosidad dan cuenta de cómo estas cuestiones desbordan la novela y, a su vez, permiten advertir los vínculos que existen entre la literatura y los elementos constitutivos de la vida extratextual.

En relación con lo anterior, la presente investigación se estructura, a grandes rasgos, del siguiente modo: comienza con la revisión de la teoría y crítica literaria, avanza hacia el análisis de la novela presentada, operacionalizando los conceptos teóricos con énfasis en cada uno de los objetivos específicos y, finalmente, se concluye señalando los principales resultados de la investigación.

6. Conceptualizaciones teóricas

A partir del pensamiento filosófico de Michel Foucault, desde el siglo XVII la literatura deja de lado las hazañas heroicas, para dirigir su mirada hacia las minúsculas turbulencias que aquejan las vidas consideradas como sin importancia. De esta manera, se posibilita la visibilización de los males sufridos por seres sin gloria ni fama alguna, es decir, sujetos *infames*, develando los secretos escondidos tras la monotonía de sus vidas:

La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá, por ende, que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la trasgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje, la literatura sigue siendo el discurso de la ´infamia`, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado. (pp. 89-90)

La literatura abre un sitio para la manifestación de los males minúsculos que aquejan a quienes habían sido mantenidos en completa oscuridad. Esta propuesta se relaciona con lo planteado por Jacques Rancière (2011), quien afirma que la literatura posibilita la alteración de lo sensible, en la medida en que el discurso literario da espacio para percibir aquello que no se advertía, de tal manera que: “hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” (p. 16). Como discurso de lo indecible e, incluso, de lo peor, se visibilizan no solo las vidas de aquellos que carecen de gloria, sino que también se exponen los destinos de quienes exceden las normas de la sociedad, bautizados por Foucault (1975) como *anormales*.

En relación con la categoría de *anormal* mencionada anteriormente, Michel Foucault propone que esta descende de tres individuos, el monstruo, el incorregible y el masturbador, que más tarde son unificados, a fin de codificar esta diferencia: “el individuo anormal del siglo XIX va a seguir marcado por esa especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable y cada vez mejor cercada por ciertos aparatos de rectificación” (p. 65). Entre estos sujetos, aquel catalogado como *monstruo* es asociado a diferentes percepciones a lo largo de la historia: mixtura entre el reino animal y el humano, desliz de la naturaleza, criminal, entre otras. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII el

monstruo encarna la mixtura entre dos reinos, por ende, una manifestación contra la naturaleza: “se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos [...] en un único y mismo individuo la presencia del animal y de la especie humana” (Foucault, 1975, p. 69). Después de este periodo desaparece la noción de monstruo como mixtura, dando paso a la imperfección, desliz o tartamudeo de la naturaleza, cuya diferencia carga con un indicio de criminalidad:

Un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. (Foucault, 1975, p. 95)

De esta manera, desde el siglo XIX hay una transformación en la percepción de la otredad, pasando desde la visión del monstruo como contranaturaleza hacia el monstruo moral. Este sujeto rompe el pacto social fundamental, simbolizando una enfermedad altamente contagiosa para el resto de la sociedad, por lo que, a fin de erradicar el virus de raíz, quien sea asociado a la figura del *monstruo* es censurado.

La monstruosidad como categoría de identificación de una diferencia también es abordada por Héctor Santiesteban (2000) en *El monstruo y su ser*, donde sostiene que “según el paradigma elegido –generalmente el más familiar– lo que se salga de él puede considerarse monstruo” (p. 108). El autor afirma que la noción de monstruo incluye forzosamente la de anormalidad y denota en numerosos casos, algunos verdaderamente monstruosos, la falta de armonía: “el monstruo es por definición lo insólito, lo anormal, lo no cotidiano; por ello, el monstruo es noticia” (Santiesteban, 2000, p. 125).

El monstruo se conforma a partir de la pluralidad, ya que “tal parece que el monstruo posee el don de la ubicuidad” (p. 125), cuya presencia solamente se deduce. Además, puede ir acompañado de sombra, misterio y marginalidad:

Lo que no es normal, es monstruoso o es divino. Como quiera que sea, entra en el rubro de lo especial, incluso de lo sagrado; siempre será hierofante: tiene su propio espacio y su propio tiempo. No obstante, en numerosas ocasiones se encuentra al límite entre lo sagrado y lo profano. El monstruo estará con medio pie dentro de otro plano. El monstruo será siempre escándalo. (p. 119)

Ante esta multiplicidad que lo compone, Santiesteban (2000) indica que el monstruo altera e impone un nuevo ritmo a la vida. A partir de la apertura a una nueva forma de

percepción, el conocimiento del ser humano “puede resultar enriquecido con la integración del monstruo en la reflexión sobre sí mismo” (p. 126).

En relación con lo anterior, retomando los planteamientos de Michel Foucault (1975) acerca de esta diferencia, a fines del siglo XIX e inicios del XX, con el desarrollo del campo clínico, el concepto de *monstruo* es unificado junto a todas las manifestaciones posibles de la otredad bajo la categoría de *anormal*, entendiéndolo como quien no se ajusta a la norma imperante. Al romper el pacto social, este individuo representa un peligro para el orden establecido, por lo que será sometido a tratamientos de control continuo, a través de una red de vigilancia tan apretada que el crimen ya no podrá escapar. De este modo se vincula el crimen y el castigo de manera evidente y necesaria: “los castigados serán individuos que de aquí en más siempre se referirán al horizonte virtual de la enfermedad, individuos a quienes se juzgará como criminales, pero calibrados, evaluados, medidos en términos de lo normal y lo patológico” (Foucault, 1975, p. 93).

En relación con la configuración de aquellos individuos marcados por la diferencia de sus actos, también es necesario considerar los planteamientos de Giles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1980). De acuerdo con los autores, aquella desigualdad que no es posible determinar dentro de las categorías establecidas por la sociedad se configura como lo *anomal*, no en el sentido de anormalidad propuesto por Michel Foucault, sino como una anomalía. Este fenómeno de borde designa “lo desigual, lo rugoso, la aspereza y el máximo de desterritorialización” (p. 249).

Deleuze y Guattari (1980) plantean que en todo grupo o manada existe un sujeto de borde: “allí donde haya una multiplicidad, encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para devenir-animal” (p. 321). Esta excepcionalidad no hace referencia a un estado superior, ni encarna al representante de los caracteres esenciales de una especie, pues “el anomal no es individuo ni especie, sólo contiene afectos y no implica sentimientos familiares o subjetivos ni caracteres específicos o significativos. Tanto las caricias como las clasificaciones humanas le son extrañas” (p. 322). El *Outsider* no es individuo ni especie, sino un fenómeno de borde, aquello que desborda el borde. En este sentido, se sostiene que, para devenir-animal y, en general, cualquier posibilidad de devenir, es preciso la alianza con el *anomal*, pues este:

No sólo bordea cada multiplicidad que determina, con la máxima dimensión provisional, la estabilidad temporal o local; no sólo es la condición de la alianza necesaria para el devenir; también dirige las transformaciones de devenir o los pasos de multiplicidades siempre más lejos den la línea de fuga. (p. 328)

Lo importante de este ser excepcional es su afinidad con el pacto, el que se basa en un estatuto opuesto al de la filiación, por lo que la relación con el anomal es de alianza. Por lo tanto, se opone el contagio a la herencia, la epidemia a la filiación y el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada, ya que es el contagio el que pone en juego términos completamente heterogéneos: “esas multiplicidades de termino heterogéneos, y de cofuncionamiento por contagio, entran en ciertos agenciamientos, y ahí es donde el hombre realiza sus devenires-animales” (p. 319).

Devenir no es una correspondencia de relaciones, ni de semejanzas, ni una imitación: “el devenir no produce otra cosa que sí mismo” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 315), es decir, que no implica progresar ni regresar según una serie. No se trata de una evolución filiativa hereditaria, sino de una relación contagiosa, la que los autores prefieren llamar *involución*. El devenir es involutivo y la involución es creadora: “regresar es ir hacia el menos diferenciado. Pero involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea *entre* los términos empleados y bajo las relaciones asignables” (p. 315). Los devenires son moleculares, en oposición a la máquina dual de lo molar, por lo que la única manera de salir de los dualismos es estar-entre, pasar entre, deviniendo constantemente.

En este constante devenir el sujeto de borde se sitúa en una posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella, o en su cambiante frontera:

Los brujos siempre han ocupado la posición anomal, en la frontera de los campos o de los bosques. Habitan las lindes. Están en el borde del pueblo, o entre dos pueblos. Lo importante es su afinidad con la alianza, con el pacto, que les da un estatuto opuesto al de la filiación. Con el anomal, la relación es de alianza. El brujo está en una relación de alianza con el demonio como potencia del anomal. (p. 324)

Deleuze y Guattari (1980) indican que el error que hay que evitar es creer en una espacie de orden lógico en esa hilera de pasos recorridos por el *outsider*, ya que el devenir es un rizoma y nadie puede predecir por dónde pasará la línea de fuga: “no hay orden lógico preformado de los devenires o de las multiplicidades, se ejercen sobre la marcha, en el

momento” (p. 329). En consecuencia, al abordar la desigualdad minoritaria de una sociedad, ya no se trata de guardar semejanzas y llegar a una identificación en el devenir de la anomalía, sino de ordenar las diferencias para llegar a una correspondencia de las relaciones.

En relación con los postulados anteriores, Deleuze y Guattari (1980) también abordan los procesos de rostrificación que experimenta aquel sujeto marcado por la desigualdad. Los autores plantean que el rostro se constituye a partir de una organización muy sólida, que encierra un conjunto de rasgos de rostridad y, cada vez que uno de dichos rasgos intenta escapar, el rostro bloquea su línea de fuga y reimpone su organización. En el momento en que se alteran los rasgos de rostridad, desbordando los límites de aquella zona llamada rostro, esta acción constituye una política: “si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino” (p. 244). En este sentido, se plantea que, si el hombre tiene un destino, este es deshacer el rostro y devenir clandestino:

Deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales, por extraños devenires en verdad que franquearán la pared y saldrán de los agujeros negros, que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 225)

Sumado a lo anterior, los autores distinguen entre la configuración del rostro y aquel espacio físico llamado cabeza, pues esta última “está incluida en el cuerpo, pero no el rostro. El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 224). El rostro solo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, es decir, cuando esta deja de estar codificada por el cuerpo y se abre el espacio para la sobrecodificación: “se abre así un posible rizomático, que efectúa una potencialización de lo posible, frente a lo posible arborescente que señalaba un cierre, una impotencia” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 247). Este mapa es portavoz de una *máquina abstracta de rostridad*, la cual produce rostros que trazan todo tipo de arborescencias, por lo tanto, el rostro no es individual, sino que se encuentra en relación con una multiplicidad.

Respecto del lugar de manifestación de aquellos individuos marcados por la diferencia, es fundamental retomar una vez más parte de los planteamientos de Michel Foucault (1967), esta vez en *Los espacios otros*, a partir de los cuales afirma que “vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición” (p. 68). Entre sitios al interior de una sociedad, el autor manifiesta su interés por el estudio de un espacio en particular:

Pero los que me interesan son, entre todos estos emplazamientos, aquellos, unos cuantos, que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan, por ellos, designadas, reflejadas o reflectadas. Espacios, en cierto modo, vinculados con todos los demás, aun cuando contradicen todos los demás emplazamientos. (p. 69)

Foucault divide estos emplazamientos en dos grupos: por un lado, las utopías, entendidas como emplazamientos sin lugar real, por ende, irreales; por otro, las *heterotopías*, bautizadas así en oposición a la primera clasificación, ya que se trata de sitios utópicos efectivamente localizados, donde todos los otros emplazamientos de la sociedad son representados, impugnados e invertidos. Se trata de “especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente distintos de todos los emplazamientos que ellos reflejan y de los que ellos hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías” (Foucault, 1967, p. 70).

Los espacios heterotópicos se caracterizan, principalmente, por posibilitar la neutralización, alteración e, incluso, inversión de las normas que imperan en los demás sitios de una sociedad: “tienen por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (Foucault, 1967, p. 75). Permiten acercamientos, uniones y manifestaciones que no serían posibles al interior de escenarios comunes, donde sí rigen las normas establecidas en una sociedad. Por consiguiente, al anular las normas en su interior, las heterotopías se configuran como asilos de diversos personajes, entre ellos, el sujeto *anormal*.

En relación con los espacios donde emergen figuras que encarnan la diferencia respecto de lo determinado por una sociedad, la casa se sitúa como uno de los principales sitios abordados en la presente investigación. En este marco, de acuerdo con Gastón Bachelard (1957) en *La poética del espacio*, la casa es una zona de intimidad que integra los

pensamientos, recuerdos y sueños del ser humano: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad” (p. 48). En este sentido, la casa es nuestro rincón del mundo: “es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (Bachelard, 1957, p. 34), por lo tanto, el principal valor que entraña una casa es el de la protección.

Bachelard (1957) afirma que, así como la vida requiere de un espacio físico desde el cual desplegarse, los sueños también demandan sus propios espacios imaginados para poder desenvolverse, los que hallan refugio en aquello que se llame hogar. La casa es algo privilegiado para los valores de la intimidad del espacio interior, por ende, todas las imágenes de la casa que expresan valores particulares deben integrarse en un valor fundamental.

En relación con la propuesta anterior, Jean Baudrillard (1968) en *El sistema de los objetos* también plantea que el espacio de la casa se configura como la representación de un orden gobernante: “todo esto compone un organismo cuya estructura es la relación patriarcal de tradición y de autoridad” (p. 13). En este espacio privado cada detalle posee una función con una dignidad simbólica, por lo que “la casa entera lleva a su término la integración de las relaciones personales en el grupo semicerrado de la familia” (p.13). Cada habitación tiene su destino estricto, que corresponde a las diversas funciones de la cédula familiar y que remiten a un conjunto equilibrado de las facultades de sus habitantes. En este sentido, se plantea que “al mismo tiempo que cambian las relaciones del individuo con la familia y con la sociedad, cambia el estilo de los objetos mobiliarios” (Baudrillard, 1968, p. 15).

7. Crítica precedente

7.1. Mito, silencio y poder en *El obsceno pájaro de la noche*

Lorena Amaro (1997) plantea que la incorporación del imbunche y de la conseja popular de la niña-bruja en la novela *El Obsceno Pájaro de la Noche* constituye un ejemplo más de expresión, a través de la literatura, de una cosmovisión latinoamericana. En este sentido, el mito, en su forma primitiva, no sólo es una narración, sino una realidad que se experimenta. No es de la naturaleza de la ficción, sino una “realidad viva” que se cree aconteció alguna vez en un tiempo remoto y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos. Por lo tanto, “el mito, nacido de la necesidad de explicar causas, se presta en Donoso al hallazgo de un temible secreto: en el origen, en el principio de todo no hay tal identidad” (p. 332).

A partir de la conseja popular de la niña bruja y beata, se revela una cierta forma de operar del poder. Por ende, la autora postula que en esta fabula originaria se presentan todos los personajes de la novela:

Los peones aterrados ante el cacique son los sirvientes, el Mudito es uno de ellos y es, a su vez, cada personaje de la conseja. Las mujeres (Inés, la patrona, y su sirvienta, la vieja), se aíslan en un espacio propio -el dormitorio de la niña en la conseja; la Casa de Ejercicios, a lo largo del relato- y resguardan las funciones arquetípicamente atribuidas a la mujer: son hechiceras y brujas. Los hombres, los diez hombres de la casa, están destinados a la historia. Así se zanja la condición posterior que marcará a personajes femeninos y masculinos en su desarrollo. (Amaro, 1997, p. 334)

Los mitos funcionan como una manera en que una sociedad entiende e ignora su propia estructura; revela una presencia, pero también una carencia. El modo en que se cuenta la conseja al interior de la historia es significativo, ya que cada versión de la verdad le pertenece al mito. En consecuencia, lo importante son las distintas versiones, no lo que ocurrió realmente en el eterno presente del mito: “Boy, por ejemplo: ¿Nació? ¿Está por nacer? ¿Jamás existió? El ´dicen y dicen` del relato, el parloteo ominoso del obsceno pájaro, remite a una fuente interminable de la cual manan distintas versiones de lo mismo” (p. 335).

En relación con lo anterior, se plantea que, al interior de la novela, la figura de Mudito guarda una fuerte relación con el mito: “atendiendo a la etimología, se sabe que el vocablo griego *mythos* proviene de la raíz *Mu* (que se muestra también en el latín *mutus*, mudo) y

representa la boca cerrada” (p. 337). El Mudito es un hombre que quiere escribir y no puede hacerlo, que anhela que su voz se oiga y no lo logra, por lo que representa el imbunche sumido en el silencio. En este contexto, Donoso contrapone el mito a la historia, encamando la dicotomía en el Mudito y Jerónimo de Azcoitia: “lenguaje y silencio, poder y servidumbre, se proyectan en la dicotomía patrón/sirviente” (p. 339). Amaro (1997) afirma que, si la palabra funda la historia y el poder, esta función es propia de Jerónimo, quien ingresa en la política, llega al sillón de senador y desde este sitio privilegiado construye la Historia. Del otro lado, oculto por el silencio y el desprecio de los poderosos, se encuentra Humberto: “su mundo es un mundo desplazado, el de los sirvientes, los monstruos, los olvidados que el cacique cubrió con su gesto legendario [...] Preso desde siempre en este ámbito, Humberto no puede ser más que el Mudito; nunca logrará hacerse oír” (p. 340).

Finalmente, la autora plantea: “¿Qué hay detrás del silencio? Tal vez lo que dice el Mudito la primera vez que habla a lo largo del relato: ‘Nada’, una nada en la cual naufraga, toda ilusión de identidad” (p. 341). Por lo tanto, la novela se postula como un mundo donde no tiene cabida “lo esencial”; toda ella es accidente, máscara y desplazamiento sin causa. En síntesis, toda la novela se convierte en un murmullo, como el relato de un secreto al oído del mundo, revelado en medio de un parloteo confuso.

7.2. El des-dibujamiento de la Peta Ponce: otra clave inédita de un delirio

María Bocaz (2005) analiza la figura de Peta Ponce como uno de los personajes fundamentales para comprender el poder del discurso oral, explicitado en la novela a través del “dicen” de las viejas. En este sentido, el “dicen” es una estrategia narrativa que magistralmente cifra la oralidad, materializa lo que las distintas voces del mundo narrado piensan, sienten, han escuchado, han visto, produciendo un todo compuesto de versiones varias, atadas a la subjetividad de los personajes:

La aparición del vocablo “dicen” es reiterativa a partir de la segunda parte de la novela, como agente de descomposición y desarticulación, puesto que el lector deja de enfrentarse a la narración de hechos contados de la misma manera por varias voces o de discursos fragmentados que al unirse constituyen un todo lógico; para encarar diferentes versiones de lo ocurrido que muchas veces no solo resultan distintas, sino

opuestas, conformando una realidad fragmentaria, plural y muchas veces contradictoria. (p. 139)

La autora sostiene que José Donoso presenta a un personaje como Peta para luego “des-dibujarla” a través del “dicen” que todo lo descompone: “en efecto, en numerosas ocasiones a lo largo de la novela publicada sabemos más de la Peta Ponce a partir de lo que otros cuentan o recrean de ella que por su propia voz” (Bocaz, 2005, p. 138).

Ante el rechazo de Jerónimo por Peta, Bocaz (2005) plantea que la oralidad funciona como un refugio para ella: “la Peta pertenecía a la oscuridad secular y sin historia de su raza, a esta línea de mujeres cuyo destino fue servir a las distintas generaciones de los Santillana, unidos a ellos por los misteriosos lazos de la servidumbre” (p. 131). La principal consecuencia de des-dibujarla, reemplazando su voz subjetiva por el uso de múltiples voces narrativas, es que no hay certeza sobre este personaje:

A través del “dicen” ya no tenemos certeza incluso de uno de sus rasgos más estables, el nombre: “No, no se llamaba Peta Ponce, se llamaba Peta Arce, no Peta Pérez Arce...” (Donoso 380). Tampoco podemos asegurar si fue la primera asilada de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, si tuvo realmente alguna relación con el Mudito o si nació en un fundo de los Santillana o de los Azcoitía: “La Peta nació en uno de los fundos de los Azcoitía al sur del Maule, de una estirpe oscura y anónima allegada a la familia preclara, trabajando sus tierras y cuidando sus casas, cortando su maíz, pastoreando sus ovejas y pisando sus uvas para el vino. Dicen...dicen...” (Donoso 373). (Bocaz, 2005, pp. 138-139)

7.3. Repeticiones y máscaras en *El obsceno pájaro de la noche*

Alicia Borinsky (1973) plantea que la novela de Donoso presenta un sistema de múltiples máscaras, abordando, puntualmente, los habitantes de la Casa de la Encarnación de la Chimba. Este espacio es proliferación de pasillos y patios cuya cantidad visible cambia según un mecanismo de acumulación. Se trata de una casa formada a partir de “la ausencia de determinaciones individuales; es repetición de una unidad básica, multiplicación de espacios idénticos. Al mismo tiempo, la Casa opera como un texto que se refiere a realidades distintas de sí” (p. 285). De este modo, se hace imposible delimitar un espacio concreto que agrupe a los personajes cuyo escenario es la Casa.

Esta Casa es un camino que sólo se puede recorrer con la ayuda de las viejas, eternas acumuladoras de paquetitos, quienes son representadas como una zona no individualizada, sin rasgos personales:

Las viejas son objeto de transformaciones, portadoras de la vida secreta de los patrones (y, en ese sentido, son también los patrones) y asumen papeles de seres aguardados, aun inexistentes (el niño cuyo nacimiento esperan, también son brujas, encarnan a Inés, etc.). La definición de personajes no es psicológica en el sentido tradicional del término. Las transformaciones se refieren en un tono neutro que construye una atmósfera donde combinaciones, cambios, travestismos son posibles y normales. La individuación es accidente, no naturaleza de los personajes. Son recipientes huecos; cuando una vieja está habitada por el niño es el niño. (Borinsky, 1973, p. 287)

En este sentido, cerrar los orificios, promover la ceguera, es un intento de guardar la individualidad, atesorar algo para sí mismas. En consecuencia, Borinsky (1997) plantea que estos paquetes “deben tener una explicación que una los fragmentos comprensivamente; la Casa debe encerrar ecos de tránsitos pasados” (p. 286). Al mismo tiempo, la llave para entender cada envoltorio es la misma vieja que lo construyó, pero estos son abiertos sólo cuando ellas mueren: “los paquetes son, entonces, también traducción y máscara” (p. 286).

Borinsky (1973) indica que el sistema de máscaras rige también para el narrador, debido al intercambio de máscaras que expone la perspectiva del discurso novelístico. El lector sólo tiene acceso al yo que el narrador le presenta, que no necesariamente es Mudito; en ocasiones, el narrador “asume la forma pronominal de la tercera persona sin haber determinado que se trata de una ‘persona’ distinta del Mudito sino, por el contrario, enmascarándose como visión crítica del mismo Mudito” (p. 292). La distancia entre este yo que narra y el Mudito varía. A veces, el tono indica que la narración está hecha desde el punto de vista del Mudito y, en otras ocasiones, hay una distancia entre la primera persona que narra y el Mudito, creando una relación ambigua entre ambas determinaciones.

El carácter subjetivo del yo, unido a los cambios que se realizan debajo de su cáscara –a veces es Mudito, otras Humberto Peñaloza, otras la séptima vieja–, hace que el lector sienta desconfianza con respecto a las partes de la novela narradas en tercera persona. La lectura se vuelve, así, lectura desconfiada. Las distinciones entre narradores y los niveles de "verdad" a los que ellos aluden son imposibles de separar. Todo es ganado por la dispersión y el caos; los narradores no pueden ordenar sus máscaras y afirman la pluralidad: “nos

presentan superficies, guardan superficies planas o, a lo sumo, máscaras que al descubrir se presentan una nueva máscara y así sucesivamente. Existe la tensión de apuntar hacia una afirmación única, pero todo es devorado por la ficción, por el juego y la representación” (Borinsky, 1973, p. 294).

7.4. Búsqueda del padre, lugar del reconocimiento en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso

Amadeo López (1995) aborda la problemática del reconocimiento en la novela de Donoso, afirmando que el deseo de ser reconocido constituye uno de los ejes centrales del relato: “en *El obsceno pájaro*, Humberto busca en don Jerónimo la mirada paterna estabilizadora que en su padre biológico nunca encontró, porque no tenía rostro, y por eso tampoco se lo podía transmitir a su hijo” (p. 122). La única herencia que su padre le transmitió fue la desgarradora certeza de “carecer de rostro”, es decir, de identidad.

El deseo de “ser alguien”, de tener un rostro, es constante en la novela y llevará a Humberto/Mudito por los vericuetos de una cadena de significantes imaginarios, sin poder encontrar otra respuesta que el eco de la ausencia. En consecuencia, Humberto es radicalmente negado en su posibilidad de ser. En este sentido, López (1995) plantea que “para ser ‘alguien’ es preciso acceder al lugar del Otro, imaginado como el ser que detenta aquello de lo que el sujeto se siente precisamente excluido, esto es, la plenitud del ser” (p. 124). En este contexto, en el capítulo 13 de la novela, cuando Humberto se apropia el *falo* de Jerónimo para satisfacer el deseo de Inés, aplicando la estratagema imaginada por la Peta Ponce, la demanda de Inés no se dirige a él, sino al *otro*:

- Jerónimo.

Sí, sí, soy Jerónimo de Azcoitia [...] has anulado a Humberto que se deja anular con tal de tocarte. (Donoso, 1970, p. 191)

López (1995) afirma que Humberto sólo podrá satisfacer el deseo de Inés renunciando a ser Humberto, exiliándose de sí mismo, por ende, se aliena identificándose con Jerónimo: “la relación con Inés lo convierte en mera instrumentalidad de tener el *falo* que no lo indica a él, sino al *otro* ‘sólo mi sexo enorme era Jerónimo’ dejándolo fuera del reconocimiento”

(p. 127). Inés lo rechaza en cuanto Humberto y sólo desea lo que para ella indica Jerónimo, privando a Humberto de la posibilidad de ser el *falo* deseado. Por lo tanto, al renunciar a sí mismo, Humberto/Mudito se excluye del reconocimiento y ahonda la carencia de ser de la que intentaba salir. Lo mismo sucede cuando Mudito se incorpora en el grupo de las viejas de la Casa de la Encarnación de la Chimba: “pierde su sexo al identificarse con las viejas para satisfacer su deseo, convoca nuevamente al *falo* al declarar que el niño venidero será un Azcoitía y que él, el Mudito, lo cuidará para don Jerónimo” (p. 126). La repetición de la primera persona del plural "aceptamos", "olvidamos", "necesitamos" y de la frase "soy la séptima vieja" ponen de manifiesto la identificación del Mudito con las viejas. Mudito sin sexo metaforiza el estatus subjetivo que tiene para él el *falo*: por consiguiente, para ser reconocido, debe alienarse totalmente a la problemática fálica. De esta manera, el autor plantea que Mudito está condenado a oscilar constantemente entre ser o no ser el *falo*, situándose en una frontera *metaestable*.

Sumado a lo anterior, López (1995) postula que una de las escenas más relevantes de la novela es la de la operación simultánea, en el capítulo 18, en la que el Doctor Azula le injerta el sexo de Mudito en don Jerónimo, a modo de castigo por haber tocado la fruta prohibida:

El *hijo* cometió dos faltas. Primero, intentó castrar a don Jerónimo llevándolo a hacer el amor con la Peta, con el sexo podrido que contaminó el suyo. Segundo, ocupó el lugar de don Jerónimo junto a Inés, haciéndole creer que era Jerónimo, como había ocupado su lugar en el tejado lanzando el reto a la muchedumbre. Y por eso, en todos casos, Humberto será excluido del goce de su acción. (p. 128)

Humberto es castigado por haber deseado el lugar del *Padre* y, así, acceder al reconocimiento. Por lo tanto, la castración es el castigo del incesto que no tiene perdón: “pérdida de la voz, supresión de los órganos genitales y amenaza constante de ser transformado en ´vivero de órganos y fábrica de miembros sanos` son el precio que Humberto tiene que pagar por haber deseado” (López, 1995, p. 129). Se trata de un proceso de monstrificación como consecuencia de un deseo ilícito.

A modo de síntesis, Amadeo López (1995) propone que *El obsceno pájaro de la noche* brinda un espacio particularmente rico en síntomas de la presencia-ausencia del Otro y de sus consecuencias para la conciencia: “siguiendo las huellas del personaje principal

Humberto/Mudito, se vislumbra la búsqueda y el encuentro de *otro deseo* en el proceso de identificación del sujeto y los estragos que puede causar la disfunción de la *metáfora paterna*” (p. 131). En este sentido, el fracaso de la metáfora paterna se manifiesta en la obsesión de Humberto de ser *alguien*, de tener un rostro: “así se explica que Donoso le haya reservado el estatus de *imbunche*, herméticamente encerrado en la pura subjetividad, hundido en un profundo sentimiento de culpabilidad” (p. 131).

7.5. Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*

Santiago Navarro (2016) propone que el ámbito dominante en la novela es el dominio del desperdicio: una geografía poblada por seres deformes, manifestación viviente de los despojos del orden burgués. En este contexto, se plantea que, en relación con el tema de la normalidad y la locura, todos los personajes de la novela sufren un conflicto entre diferencia e identidad y “en el centro de estas vertiginosas mutaciones de identidad se erige el dilema existencial del narrador mismo: Humberto Peñaloza, en cuya mente escindida coexisten diferencia e identidad” (p. 76). La labor reconstructora de la memoria de Humberto Peñaloza lo lleva a remontarse a aquel momento en que descubre traumáticamente su propia diferencia, su carácter de individuo marginal, separado de las grandes corrientes de la Historia: “el resultado de su viaje interior no deja de ser paradójico. Humberto acaba por convertirse en cronista de su propia destrucción” (Navarro, 2016, p. 76).

El autor afirma que la evolución del personaje principal atraviesa por dos etapas iniciales: la primera sigue un movimiento centrífugo que le mueve a pasar del ser individual al ser en sociedad:

En esta primera fase Humberto intenta definirse a sí mismo en función de su diferencia o analogía con los demás. En una segunda parte, en cambio, el narrador se abisma en la autorreflexión, establece (o al menos intenta establecer), mediante este desplazamiento centrípeto, su identidad en relación a las numerosas nociones de su Yo. Humberto se define como un espacio fronterizo entre una dimensión exterior (sociológica) y otra interior (psicológica): ser es ser como los demás y ser como uno mismo. (Navarro, 2016, p. 77)

El autor plantea que la identidad social es representada en la novela mediante una máscara, un disfraz o una personalidad fantaseada. Esta máscara confiere definición, pero a su vez priva a quienes la llevan de toda individualidad, por lo que la visibilidad social conlleva una renuncia al Yo. En este sentido, a los ojos del poder, Humberto Peñaloza es un ser privilegiado, no sólo por penetrar las superficies de estos ámbitos clausurados, sino también por convertirse en su guardián, “pero, al mismo tiempo, se trata de un ser alienado, puesto que no existe en un espacio pleno sino tan sólo en el umbral” (p. 79).

Navarro (2016) afirma que, al carecer de linaje y de posición social, Peñaloza vive en una desesperada búsqueda de visibilidad, sin embargo, “cuando la visibilidad no es más que el resultado de la visión de otros, el Yo interior no existe” (p. 79). Por ende, es la conciencia de su propia condición marginal lo que lleva a Humberto a abandonar la sociedad y sumergirse en la autorreflexión: “Humberto se vuelve, o imagina que se vuelve, no un monstruo, sino más bien, varios monstruos. Pierde su identidad normal sin adquirir singularidad. El abandono de la norma lleva no a una individualidad única, sino a la desintegración y al caos” (p. 82)

En relación con lo anterior, el autor afirma que “la monstruosidad se abre como una nueva posibilidad de expresión para un ser marginal, como lo es el narrador [...] El paso de la tradición a la monstruosidad es internalizado en los temas y estructuras de la novela” (p. 79). De esta manera, la voz narrativa flota a la deriva en el espacio y el tiempo, confunde pasado y presente, mezcla personajes y genera acontecimientos que socaban toda norma de verosimilitud: “la evolución biológica que Humberto sufre en su estado alucinatorio se corresponde con el progreso que le lleva de la tradición a la monstruosidad, de la sumisión a la transgresión” (Navarro, 2016, p. 81). En consecuencia, se planea que la novela de Donoso, a través de la monstruosidad, posibilita que los discursos considerados como extraños y anormales sean explorados, de manera que su negatividad socave la racionalidad de todos aquellos fenómenos legitimados por el poder y sancionados por la ideología dominante.

7.6. ¿El vuelo sin órganos? (El yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*)

José Manuel Rodríguez y Omar Salazar postulan la coexistencia de dos narradores básicos en la novela *El obsceno pájaro de la noche*. En este sentido, la persona que decide

escribir debe dar espacio a *otro* para que invente (encuentre) la fabula, ya que “intentar la escritura ciertamente implica una fractura de la personalidad” (p. 63). La primera fase ocurre en el momento en que un humano decide escribir ficciones, en la medida en que tal decisión implica el triunfo del yo –escritor entre la manada de yoes–, por lo que será necesario encontrar un narrador entre la legión que habita la mente. La segunda es la imposición de un narrador sobre una serie de voces que quieren hablar: “el narrador es un *otro* que surge desde los páramos de la mente, luego lucha con sus congéneres, los yoes, y termina apropiándose de la palabra con un solo fin: producir ficciones” (p. 65). Este proceso, precisamente, es el que sufre Humberto Peñaloza durante su intento de escritura: el enfrentamiento de sus múltiples yoes en su mente.

La novela es capaz de exhibir un problema íntimamente ligado a los rasgos de la esquizofrenia:

El primero es la disociación, correspondiente al trastorno específico o déficit primario. El segundo es el autismo, es decir, el efecto de la “enfermedad”, considerado como “un desapego de la realidad acompañada de la predominancia absoluta o relativa de la vida interior”. El tercero es “el ser en el mundo del hombre delirante en su mundo específico”. (Rodríguez y Salazar, 2011, p. 65)

El relato es un simulacro de narrador omnisciente, pues él mismo desea “ser todos los hombres”, es decir, acoge la alteridad: “este gesto inscribe a la novela en una innovación relevante propuesta por la novela contemporánea y acogida por las grandes novelas del Boom. Hablamos de la ‘destitución’ del narrador omnisciente” (Rodríguez y Salazar, 2011, p. 68). Mudito, cuando era el escritor Humberto Peñaloza, intenta capturar el poder total. Se instala en una torre de la Rinconada, un observatorio, para escribir la saga de los Azcoitía, pero fracasa, se enferma y no logra escribir nada. Del mismo modo, como Mudito, no tiene la autoridad suficiente para detener el flujo narrativo, lo que, de acuerdo con los autores, origina un problema interesante: “la posibilidad de la existencia de un supranarrador en el *Bird*” (p. 70).

En relación con lo anterior, si bien es posible identificar al Mudito como narrador, al final del relato, este muere incinerado y, tras su muerte, la novela todavía da cuenta de lo que sucede con sus cenizas. Rodríguez y Salazar (2011) proponen la existencia de dos narradores básicos en la novela de Donoso:

No existe un solo “marco referencial”, existen dos. Nuestras investigaciones, ya publicadas, sobre la génesis del texto revelan que *El obsceno pájaro de la noche* es un intento de conjugar dos ficciones: *El último Azcoitía* y *Tres metros de cuerda* (Rodríguez, 2008: 151 y siguientes). La segunda, a poco llevaría el nombre de la novela. El proceso fue complejo a tal punto que el mismo Donoso se pregunta: “¿Cómo diablos hacer calzar el *Azcoitía* con *El obsceno pájaro*?” (*Notebook 23*). Postulamos que, en realidad, no llegaron a “calzar” completamente. Permaneció la estructura basada en dos macro-relatos, de ahí los dos narradores. (p. 71)

Subsiste un problema: saber qué hace posible el relato. Mudito deviene “cada vez más chico”, pierde la voz, se vuelve loco, está sometido a la entera voluntad de las viejas, mientras que ambos narradores están perdiendo el control. Ante esta interrogante, los autores indican que siempre habrá, en toda novela, un cuerpo que la escribe y, en ese cuerpo, uno de la manada de yoes es el que optó por la literatura. El narrador, “en el caso del *Bird*, prefiere abandonar sus fastos, fusionarse con los otros y abandonarse a la multiplicidad, desbordando la oposición entre lo uno y lo múltiple” (p. 76). En síntesis, Rodríguez y Salazar (2011) postulan que la novela existe gracias al devenir, desde un narrador-testigo-personaje a un escritor-bruja-imbunche, que sufre Humberto Peñaloza, pues es él quién teje una red sobre la que se enganchan los flujos narrativos del *Bird*.

7.7. Historia y escritura en *El Obsceno pájaro de la noche*

Marcela Rosas (2002) aborda la escritura de la novela de Donoso, proponiendo la imposibilidad de dar un orden lógico y cronológico a la historia narrada. El autor despliega un amplio potencial imaginativo que se encarna en un mundo poblado de personajes (cuyas existencias se confunden entre lo humano y lo monstruoso) que establecen múltiples y complejas relaciones: “es así como los límites del discurso histórico y del sujeto que con él se funda va paulatinamente diluyéndose en la multiplicidad de discursos del texto” (Rosas, 2002, párr. 3). Otra de las características notables de esta novela es su carácter fragmentario y heterogéneo, que permite la exploración de realidades desconocidas y la expresión de procesos imposibles de ser contenidos en un relato lineal.

La autora afirma que en medio de las múltiples voces que van narrando los hechos es posible discernir al menos dos corrientes discursivas principales:

Las que establecen una dialéctica estructural que forma parte de los procedimientos constructivos del texto y también de lo que el propio texto dice. En tanto procedimiento constructivo, esta dialéctica puede ser descrita como la envoltura de un discurso por parte de otro que lo convierte en su (no) centro. (párr. 5)

De entre estos dos discursos, el que funciona como (no) centro puede ser considerado como un discurso histórico. Tal discurso se caracteriza por ser cerrado y consecuente. El discurso histórico es entonces el discurso de los poderosos, de los que “tienen voz”, discurso oficial que participa, además, en el establecimiento de los valores impuestos por la cultura. En este contexto, la escritura de Humberto aparece como el acceso a otra experiencia histórica donde hay palabras, personajes y episodios que no entraron en la historia oficial: “en este espacio otro, descentrado, amplio e integrador es en el que logran incluirse diversos discursos silenciados (el de las viejas, el de la magia, el de la ficción) que desestabilizan y expanden aún más el juego de los significantes” (Rosas, 2002, párr. 8). La escritura de Humberto es entonces un discurso hecho con “palabras de mudo”, un discurso proveniente de alguien que no alcanzó a acceder al lugar del reconocimiento paterno, donde “se distorsionan los tiempos y los espacios haciendo imposible la noción de una sola realidad” (párr. 11).

Sumado a lo anterior, Rosas (2002) plantea que otro foco desestabilizador del relato lo constituyen las viejas de la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba. Este orden se caracteriza por la presencia de mujeres que fundan lo femenino como un desorden subversivo frente al discurso histórico eminentemente masculino. En este sentido, las viejas también distorsionan los tiempos y espacios: “es el “dicen” de las viejas, mutable, contradictorio, carente de un sentido único, el que abre el discurso hacia una polifonía de tonos, voces y perspectivas” (párr. 17).

El obsceno pájaro de la noche aparece como una escritura poblada de palabras y discursos que no fueron registrados por la historia oficial. Es así como todo el texto desautoriza la verdad de una historia oficial nacional que ha sido siempre contada a medias:

Este intento por expresar verdades indecibles es el que va generando vacíos y discontinuidades de los que surge el “parloteo” del mudito y de las viejas. Por medio de tal operación, el texto quiere cumplir el propósito de llegar a zonas más profundas de la vida, sin embargo, sólo termina llevando al silencio y la negación absoluta de toda la vitalidad. (Rosas, 2002, párr. 26)

7.8. La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso

Sebastián Schoennenbeck (2009) indica que la obra de Donoso insiste en la representación del individuo excluido de los procesos de modernización, señalando las fisuras de estos. Se trata de un oscuro mundo habitado por figuras grotescas, espectrales y aterradoras que amenazan anárquicamente todo orden ya sea viejo o nuevo. En el imaginario donosiano, la mujer es también uno de estos personajes extraños a la modernización: “excluida de aquel modelo que sitúa al ciudadano en las sendas del progreso y de la razón, el sujeto femenino se vuelve un desafío formal al lenguaje donosiano que intenta develarla, recrearla y construirla en la representación desde una perspectiva oculta” (p. 162).

Las mujeres representadas por José Donoso suspenden el rol maternal que no sólo la tradición asignó, sino también los discursos fundacionales del siglo XIX en los que la familia se vuelve una alegoría de la nación:

Por ejemplo, Inés, en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), sólo dará a luz un monstruo, según una versión de los hechos, porque en otras ocasiones la maternidad le es negada por completo. La Brígida, una de las antiguas empleadas que habitan la Casa de los Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, dará a luz dos guaguas muertas. (Schoennenbeck, 2009, p. 163)

Por lo tanto, se plantea que, al margen de los sistemas de significación legitimados por la cultura oficial, la mujer se reconstruye con los desperdicios de un orden, destacando la figura de la bruja como ejemplo de la plasmación donosiana del personaje femenino.

De acuerdo con Schoennenbeck (2009), la bruja sostiene un discurso contra-hegemónico que desmoronará y desestabilizará los discursos históricos, verdaderos fundadores de las identidades: “la bruja no se representa narrativamente como un objeto de interés exótico digno de atención, sino más bien como el surgimiento de la voz que complejiza las relaciones de poder y la forma estética de la novela del autor chileno” (p. 165). Esta figura femenina debilita las esencias delimitadas de los otros personajes, con el fin de multiplicarlos y refractarlos en miles de figuras vagas, funcionando como un espejo deformatorio sobre el cual el sujeto se verá reflejado:

La bruja es entonces el espejo de una Inés a punto de despojarse de su traje de señora convencional y tradicional, como también lo será del Mudito cuando éste se identifique como la séptima bruja. Así como don Jerónimo pierde su distinguida figura caballeresca para verse reflejado en las aguas del estanque como un monstruo, Inés abandona su belleza para cobrar una última identidad en la imagen de las viejas y brujas. (p. 166)

¿Cómo la bruja desestabiliza el discurso oficial y posibilita, como consecuencia, otras identidades? Ante esta interrogante, el autor comienza indicando que la presencia de la bruja en la novela se inaugura con el relato de la conseja maulina, ingresada en el mundo “real” ofrecido por la novela, a través del relato de las viejas. De esta manera, “la bruja, recordada a través del mito, ingresa a la fabula, no para dar respuesta, sino para oponerse a la Historia, desdibujando la linealidad lógica de la fábula. Mito e historia se presentan de este modo como discursos antagónicos” (p. 170). Por lo tanto, el mundo de la conseja se cuela en el mundo de la historia para desestabilizarlo, refractarlo, confundirlo y reflejarlo en el terror.

Schoennenbeck (2009) plantea que la desestabilización de la fábula sólo es posible si la novela contiene el terror del mito narrado por las viejas. Son ellas quienes provocan el significado original de los relatos cristianos: “amplían, modifican, reducen o invierten el significado oficial para jugar con otros significados, dando lugar a sentidos” (p. 170). El poder no oficial de la bruja surge, en parte, al ser las portadoras de un conocimiento resguardado en la oralidad. A diferencia de la palabra fijada y tatuada en el registro de la crónica burguesa proyectada por Humberto Peñaloza, “la voz narrativa de las brujas se sustenta en el ´dicen`, verbo que acusa una enunciación de vagos e inciertos orígenes, incapaz de apelar a un sujeto unitario que se responsabilice de la enunciación” (p. 171).

Las brujas conjuran para pervertir un orden que se creía hasta entonces natural y, por ende, inamovible. En este sentido, el término “pervertir” se define como “perturbar el orden o estado de las cosas” y las brujas expondrían otra versión (per-versión) de los individuos, transgrediendo prohibiciones y límites de miradas impuestas: “la bruja provocará un desorden en dicho discurso que juega un rol crucial a la hora de construir una identidad. Al controlar la sexualidad del sujeto, la bruja lo debilitaría, aproximándolo hacia la muerte” (Schoennenbeck, 2009, p. 172). Por este motivo, de acuerdo con el autor, su relato confunde y deforma el emblema cerrado y perfecto compuesto por Inés y don Jerónimo:

Durante la noche en la Rinconada, aquel momento siniestro identificado con el engendramiento de Boy, el hijo monstruo de los Azcoitía, las parejas Inés-Jerónimo y Peta-Humberto darán lugar a intercambios y confusiones, posibilitando nuevas parejas sexuales (Peta-Jerónimo, Inés-Humberto) y aumentando las incertidumbres acerca del origen del niño monstruoso. (p. 172)

El obsceno pájaro de la noche se postula como una novela de dos centros: por un lado, el mundo luminoso, señorial, histórico y, por otro lado, el mundo lúgubre y deteriorado de los sirvientes, de las brujas, del imbunche, del mito. De esta manera, el autor afirma que: “la yuxtaposición de ambos centros (que al ser dos pierden su naturaleza) propone estéticamente un claro-oscuro ligado al barroco” (p. 173).

A través del examen de la bruja, Schoennenbeck (2009) postula que la mujer donosiana expone “un sitio carente de máscaras y, por lo tanto, vulnerable a las amenazas de la ausencia y del no ser, despojándonos de la defensa dispuesta por el enmascaramiento” (p. 174). En consecuencia, el relato de José Donoso es el intento de explorar el ámbito silenciado:

En definitiva, el proyecto estético y político de Donoso puede pensarse como la iluminación de aquello que hasta entonces permanecía oculto: el patio trasero de la Historia, de la sociedad, de los sistemas de representación, del sujeto que oficialmente dispone del poder. Como resultado, la narración ilumina al sujeto otro (por ejemplo, la bruja, el sirviente y el monstruo), el mundo luminoso de los señores queda en sombras, apocándose, diluyéndose, degradándose [...] Pero el ejercicio donosiano no se limita al juego de la disposición de una nueva visión social, sino también a una búsqueda del sujeto en ámbitos hasta entonces inexplorados, desconocidos y sombríos. (p. 174)

7.9. Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*

María Francisca Ugarte (2012) aborda la novela de Donoso, analizando la figura de las nanas y el servicio como entes poderosos, que tienen tal poder –natural y sobrenatural– sobre sus patrones, que logran la extinción de la familia para la que trabajan. Quedan, así, establecidos dos mundos, el de las nanas y el de los patrones: “dos mundos que Donoso caracteriza mediante oposiciones binarias, tales como luz y sombra, razón y locura, belleza y fealdad y orden y caos” (p. 147).

En relación con el poder que ejercen estas nanas, la autora da cuenta de algunos ejemplos de esta situación. En primer lugar, a través de la relación entre misiá Raquel y la Brígida:

Después de la muerte del patrón, misiá Raquel se encarga de correr con el dinero y las propiedades de la Brígida. Parte como un favor, pero poco a poco, esto se va transformando en una actividad de tiempo completo, en un vicio, en un sometimiento de la patrona al manejo de las finanzas de la nana. (p. 148)

En este contexto, el funeral de Brígida como el hito que marca el sometimiento más completo por parte de Raquel a su nana, ya que la obliga a fingir amor. En segundo lugar, se aborda la relación entre don Clemente y su cocinera, María Benítez, quien “tiene poder político y a través de su trabajo, de sus comidas, logra influir en el acontecer nacional. En este sentido, las jerarquías parecieran desaparecer y el poder político iguala a la nana y al patrón” (p.149). Esta relación, una vez dentro de la Casa, da paso a la carnavalización y la inversión de las jerarquías: “María se hace más poderosa mientras que don Clemente pierde facultades progresivamente” (p. 149).

Finalmente, Ugarte (2012) aborda la relación de Jerónimo e Inés con sus sirvientes:

Inés, la Peta y la Perra Amarilla forman una tríada poderosa y maligna, como una grotesca carnavalización de la Santísima Trinidad del catolicismo. La influencia de las dos últimas sobre la primera hace que finalmente la familia Azcoitía llegue a su disolución. Inés enloquece completamente y termina recluida en un manicomio; Jerónimo también pierde la cordura y muere creyendo ser un monstruo en la Rinconada. El último vástago de la familia, Boy, es un joven que reúne todas las deformidades posibles y busca pasar sus días escondido en la Rinconada, su paraíso personal, rodeado de monstruos y sin posibilidad de perpetuar la familia. (p. 153)

La sexualidad del matrimonio Azcoitía está fuertemente mediada por sus servidores, en especial por la Peta Ponce, la Perra Amarilla y Humberto Peñaloza. De esta manera, la autora postula que el poder del universo del servicio logra someter y anular a los empleadores, motivo por el cual son encerradas, en un intento de “esconder lo desagradable y anular el poder de los sirvientes manteniéndolos ‘a raya’” (p. 154).

En relación con lo anterior, la autora también afirma que se ha encerrado en la Casa a quienes no son sirvientes, pero de alguna forma representan algo incómodo y oscuro para esta familia, como la primera Inés de Azcoitía y don Clemente: “aquí aparece otra de las características importantes y generales, relacionadas con las nanas: la necesidad de esconder

y reprimir” (p. 154). En oposición con el orden que propone el mundo de los patrones, el mundo de los sirvientes es la representación del caos, ese caos que debe mantenerse a raya, pero, a pesar de los esfuerzos de Jerónimo, termina colándose en su mundo perfecto y armónico:

Cuando Jerónimo recibe el regalo de la Peta Ponce se produce un hecho equivalente al poner el pie en la puerta para impedir que la cierren. Luego, con la concepción y nacimiento de Boy, la puerta del mundo ordenado se abre al caos y la dispersión. (pp. 157-158)

De este modo, la sirvienta instala la fealdad, la magia, la superstición y la locura en ese mundo perfecto y logra la disolución de la casta Azcoitía: Jerónimo muerto en extrañas y carnavalescas circunstancias; Inés vuelta loca y sacada de la Casa, convertida en una vieja más de las que ahí habitaban; y el hijo monstruoso, incapaz de perpetuar el apellido, encerrado en una realidad de seres deformes como él, intentando olvidar los cinco días que vivió en la realidad exterior. Ugarte (2012) da cuenta de cómo Donoso presenta nanas con poder político, como es el caso de María Benítez, nanas con poder económico, como la Brígida, y también con poder sobrenatural, como la Peta Ponce y la Perra Amarilla: “estas nanas y a las que ellas representan son capaces de llevar el caos y la anarquía al mundo ordenado de los patrones y, así, destruirlo usando las herramientas más temidas por la clase alta. De ahí su carácter maligno” (p. 158).

7.10. Orden y caos espaciotemporal en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Un camino hacia la destrucción

Gabriella Zombory (2014) plantea que a lo largo de la obra de Donoso se puede observar una obsesión por espacios cerrados, situados al borde de la sociedad y fuera de los espacios dominados por las normas sociales tradicionales. En este sentido, la Casa de la Encarnación de la Chimba es caracterizada como un universo autosuficiente que no tiene que rendir homenaje a la realidad, por ende, no tiene que “funcionar” en relación con cosa alguna, sino solo de acuerdo con las reglas establecidas en el universo postulado de la novela. Esto permite a la autora afirmar: “refiriéndonos a Michel Foucault, una visión de la Casa como heterotopía, amenazada por el mundo exterior que quiere invadirla y con ello destruir el universo cerrado, autosuficiente, que cada casa es” (párr. 4).

La Casa fue construida por el padre de una niña-bruja para encerrarla de por vida y ocultarla de la sociedad, es decir, que el espacio nació para contener a alguien que está fuera del orden y no se aceptaría por las normas vigentes de la sociedad exterior: “esta función original sigue viva hasta los días del presente de la novela, al existir para ocultar seres insignificantes que ya no son de uso en la sociedad del exterior” (párr. 5). Zombory (2014) afirma que la intención de separar la Casa del mundo exterior se puede observar durante toda la narración: “el narrador-protagonista de la novela, Mudito o Humberto Peñaloza, paulatinamente y sin que ni el mundo de fuera, ni los otros habitantes de la Casa se den cuenta, va tapiando las puertas y las ventanas que dan hacia la calle” (párr. 6). De esta manera, el espacio en el que habita el Mudito va disminuyendo continuamente, luego, se reduce a la habitación mínima de la capilla desacralizada y, finalmente, desemboca en el espacio reducido hasta los extremos de la bolsa cosida en la que el Mudito queda encerrado definitivamente.

Zombory (2014) indica que, paralelamente a esta reducción, el Mudito también trabaja por ampliar los espacios interiores: “con este doble movimiento interior del tamaño de la Casa, desaparecen las reglas aceptadas sobre la naturaleza del espacio y de esta manera se transforma en un lugar laberíntico, caótico e indescifrable” (párr. 7). Es por esto que, al buscar un plano del edificio original o de las ampliaciones que se hicieron en él a lo largo de los años, no encuentran nada. En consecuencia, la estructura y la extensión quedan ocultas, de tal modo que comprender los tamaños reales del edificio sería imposible:

Pese a que el espacio sea infinito y el movimiento interior que lo va desfigurando sea de doble sentido, generando con ello un caos espacial, el curso principal que toma la transformación de la Casa es el de la reducción que lleva hasta la desaparición completa. Toda actividad del Mudito referente a la ampliación del espacio se basa en apariencias falsas, a lo mejor para disimular el paulatino encogimiento del edificio. Mientras tanto, la reducción es algo real. (Zombory, 2014, párr. 10)

En este contexto, se propone que los espacios cerrados en el texto cumplen una función: “la heterotopía es necesaria para que el estado mental delirante del narrador-protagonista, que está en el límite entre la locura y la genialidad, pueda desarrollarse de una forma justificada. El exterior lo condenaría, el interior lo protege, le da refugio” (Zombory, 2014, párr. 11). La Casa, según la percepción y la consciencia del Mudito, es su universo personal, que quizá no sea idéntica a la Casa físicamente localizable, sino un reflejo, una

duplicación nacida de los delirios de su imaginación –partiendo del edificio original gracias a sus características heterotópicas–, y que existe entrelazada y paralelamente con la primera.

Este universo que es, al mismo tiempo, físico e imaginario, también “se caracteriza por una forma del flujo del tiempo que no sigue las normas aceptadas por la sociedad de fuera. Hablando con términos de Foucault, dentro de la heterotopía se presentan rasgos heterocrónicos” (Zombory, 2014, párr. 12). A partir de los observadores de los acontecimientos en la Casa, el flujo del tiempo, así como el ritmo y el orden de la narración que reflejan, pueden ser diferente. Entre diversas temporalidades, se hace notar el ritmo de las viejas, un ritmo lento, sin apuros, pero monótono y repetitivo:

Entre ellas, Iris termina siendo expulsada de la Casa, tal vez por entrar en contacto demasiado estrecho con el mundo exterior y así no encajar más en el de adentro. A la vez, las otras niñas, quedándose en compañía de las viejas por no tener la curiosidad de Iris por el mundo de afuera, acaban por adoptar las acciones y la rutina de las viejas y quedan atrapadas en su monotonía temporal. (Zombory, 2014, párr. 23)

También influye en la telaraña temporal la Madre Benita, monja también anciana que no acepta su presente gris por no cumplir los deseos que tenía para sí misma. Desea anular el presente temporal y trata de acelerar la llegada del futuro, y con ello la destrucción de la Casa y la realización de la Ciudad del Niño: “como narrador-protagonista, es de esperar que el Mudito también pueda hacer valer su percepción temporal dentro de la Casa” (Zombory, 2014, párr. 17). En consecuencia, con el choque de estas tres experiencias del tiempo interior de la Casa, la autora indica que encontrar una línea temporal coherente dentro de ella parece completamente imposible.

Zombory (2014) afirma que la Casa es un mundo trunco, con un pasado divergente, con un presente momentáneo y, en muchos aspectos, inmóvil por la rutina y la monotonía de las viejas, pero sin futuro, no obstante, “el caos de la Casa parece tener una finalidad, y todos los acontecimientos que toman lugar en ella nos arrastran definitiva y directamente hacia la realización de este plan supremo. Un plan que es dirigido por una persona: el Mudito” (párr. 26). Él es parte esencial de la Casa, nadie sabe cómo ni cuándo llegó a ella, todos lo recuerdan allí desde siempre. A pesar de que varias veces se propone salir, y en ocasiones logra hacerlo, cuando está fuera se siente perseguido y perdido en las calles, para él, laberínticas de la ciudad, por lo que “Mudito siempre vuelve al amparo de la Casa, único refugio suyo, y sus

paredes se apoderan de él” (párr. 28). La Casa se apodera de él, pero, al mismo tiempo, él también se apodera de ella:

Este tipo de personaje, que domina y es dominado por un espacio cerrado, podría denominarse el «portero» o el que encarna la «función de portero». Mudio, el personaje portero de esta novela, al abrir y cerrar puertas, está en el límite entre el mundo exterior y el mundo interior, tiene el poder máximo de dirigir el flujo de los acontecimientos del edificio, y de decidir quiénes pueden ser parte de él y quiénes deben ser excluidos. No obstante, es incapaz de salir; sin la Casa, no sería nadie, sería un ser sin función real en la sociedad, por lo que está destinado a vivir y morir encerrado en ella. (párr. 33)

La autora indica que este individuo está totalmente encerrado entre las paredes de la Casa, razón, tal vez, por la cual en la demolición final las viejas se olvidan de él para dejarlo solo en el edificio ya totalmente vacío. El Mudio-portero tiene en sus manos la potestad de ser el narrador principal de la novela, por ende, toda la realidad que conocemos es la proyección de su conciencia, sin embargo, ser alguien en la Casa no equivale a ser alguien en la sociedad: “Mudio, hombre fracasado en todo lo que se propuso en la vida, solo logra ser alguien en un lugar también fracasado [...] acepta así su destino de *imbunche* inútil, cuya única salvación es ser olvidado y desaparecer” (párr. 36).

8. CAPÍTULO PRIMERO

Dos casas: dos miradas acerca de la diferencia

La novela chilena del siglo XX, entendida como el discurso de la infamia, posibilita la representación de la vida de diversos individuos alineados de la sociedad. En este contexto, la novela *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso visibiliza al sujeto marginado de los procesos de modernización, cuyo examen da cuenta de la configuración de dos miradas acerca de la diferencia, determinando rasgos completamente opuestos de aquello catalogado como *monstruoso* o *anormal*.

Lo anterior se relaciona con el concepto de anormalidad propuesto por Michel Foucault (1975), categorización que divide a los individuos de una sociedad disciplinaria entre aquellos que obedecen dócilmente las normas y aquellos que no, denominando a estos últimos como *anormales*. De acuerdo con el autor, se trata de una división que se prolonga hasta nosotros: “todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo, componen estas dos formas, las que derivan de lejos” (p. 231). En este sentido, el poder hegemónico busca controlar toda desviación respecto de la norma establecida, a fin de que todos los individuos se conformen como sujetos dóciles y útiles para la sociedad. El *anormal*, quien “cae fuera del pacto, se descalifica como ciudadano y surge como portador de un fragmento salvaje de naturaleza; aparece como el malvado, el monstruo, el loco quizá, el enfermo” (p. 117). En consecuencia, será disciplinado para ser reintegrado dentro de los límites establecidos por la norma o, en el peor de los casos, expulsado para siempre, como un leproso, de la sociedad a la que pertenece.

Entre los diferentes mecanismos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, Foucault (1975) propone el encierro como uno de los principales castigos que se inflige a lo largo de la historia: “la disciplina exige a veces la *clausura*, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo” (p. 164). Dentro de este marco, la reclusión como forma de censura de aquellos sujetos cuya conducta excede los límites de la norma imperante es un instrumento que se advierte en *El obsceno pájaro de la noche*, a través de la configuración de las principales casas representadas en el relato: la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba y la casa en el fundo

de la Rinconada. El examen de estos lugares, junto a la mirada que se erige acerca de la otredad dentro de ellos, evidencia dos caracterizaciones completamente opuestas sobre el *monstruo* o *anormal*, según sea el caso.

Sumado a lo anterior, este examen posibilita el acercamiento a uno de los principales rasgos de la novela de Donoso: la indeterminación. Cada casa, inicialmente presentada como un lugar físico completamente susceptible de ser caracterizado, como cualquier otro emplazamiento de una sociedad, invita a un recorrido por pasillos que, poco a poco, se funden en un terreno impreciso. Estos espacios se configuran como “un oscuro mundo habitado por figuras grotescas, espectrales y aterradoras que amenazan anárquicamente todo orden ya sea viejo o nuevo” (Schoennenbeck, 2009, p. 162). Por lo tanto, es necesario recorrer las casas representadas en la novela, observando sus paredes, sus manchas de humedad, sus habitantes y formas de relación, a fin de llegar hasta los rostros que adquiere la diferencia manifestada en *El obsceno pájaro de la noche*.

Cabe mencionar que la diferencia entre estos dos sitios no se advierte de manera tan marcada como se presenta a continuación, sino que sus límites se funden a través de la caótica narración:

El sistema de signos articulado en la escritura donosiana conforma un tejido dialógico entre dos lenguas, dos tiempos que se tocan, se observan, se mutilan, se matan en una escena única que se repite en cada uno y en todos los pasajes que integran el libro. (Brito, 2005, p. 77)

Este binarismo entre las dos casas corresponde a un modo de presentación de la información, a fin de facilitar la comprensión de la propuesta de la presente investigación.

8.1. Configuración de una diferencia en la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba

La casa bajo el cuidado de la Madre Benita se caracteriza como un sitio en ruinas, laberinto de interminables paredes de adobe descascarándose. Se trata del lugar de retiro de antiguas sirvientas de la “clase alta” chilena, caracterizadas como un “infierno de mentes y cuerpos deteriorados” (Donoso, 1970, p. 457). Al no prestar utilidad alguna a las familias para las que trabajaron ni para el resto de la sociedad, se tornan inservibles ante la mirada de

sus patrones. En consecuencia, a causa de su demencia e inutilidad, son enviadas a este lugar, simplemente, a esperar la muerte:

Y mientras esperan, las viejas barren un poco como lo han hecho toda la vida, o zurcen o lavan o pelan papas o lo que haya que pelar o lavar, siempre que no se necesite mucha fuerza porque fuerza ya no queda, un día igual que otro, una mañana repitiendo la anterior, una tarde remedando las de siempre [...] cansadas de esperar el momento que ninguna cree que espera, esperando como han esperado siempre. (Donoso, 1970, p. 31)

La senectud de estas mujeres es alejada del resto de la sociedad: aquí no hay cabida para el caos². Representan la decadencia, la locura, la enfermedad y, por tanto, la posibilidad de contagio; encarnan la alteridad que el poder hegemónico busca controlar. El propio padre Clemente de Azcoitía, autoridad eclesiástica y política, es enviado a esta casa a morir cuando está demasiado viejo para prestar servicio a la sociedad: “también se ha encerrado en la Casa a quienes no son sirvientes, pero de alguna forma representan algo incómodo y oscuro para esta familia, como la primera Inés de Azcoitía y don Clemente” (Ugarte, 2012, p. 154). De esta manera, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba se constituye como depositario de los desechos de la familia burguesa y, a su vez, como forma de control de la *anormalidad* que portan sus antiguas sirvientas, ahora inútiles ante la mirada del poder.

Michel Foucault (1967) plantea en *Los espacios otros* que “el ocio en una sociedad tan atareada como la nuestra es como una desviación; desviación que por otra parte resulta ser una desviación biológica cuando está ligada con la vejez” (p. 23), por lo que la inactividad de estas viejas corresponde a aquello que debe ser censurado. Sobre este punto, Navarro (2016) sostiene que estas mujeres representan la descomposición de la familia luminosa, ya que “estas viejas son mantenidas en perpetuo exilio de la sociedad. Como encarnaciones de la fealdad y la discordia, ofrecen una antítesis viviente a la armonía social” (p. 82). Desde esta óptica, la otredad es concebida como algo que debe ser controlado y, en caso de no ser posible, expulsado del resto de la sociedad, tal como es el caso de estas ancianas, condenadas al encierro y al olvido.

² En este sentido, la locura funciona como categoría de censura y motivo de exclusión, a través de la cual el poder castiga aquellas formas de percepción de la realidad que escapan de las normas establecidas al interior de una determinada sociedad.

A partir de la configuración de la casa de la Chimba como un lugar de reclusión de la diferencia, se advierte una mirada que determina lo “normal” como aquello que se conforma a través del orden y la capacidad de ser dócil y útil para la sociedad, es decir, de cuerpos sin deteriorar y mentes coherentes. En cambio, la enfermedad, la vejez y la demencia forman parte de los rasgos constitutivos de lo que se desvía respecto de la norma: lo *anormal*. Los principales portadores de esta mirada que se erige desde el poder hegemónico de esta sociedad, precisamente, son sus representantes, como Jerónimo de Azcoitía, senador de la República, y Misiá Raquel Ruiz, perteneciente a la “clase alta” chilena.

Llama la atención que, una vez encerradas entre aquellas paredes llenas de humedad, las viejas devienen brujas, dejando fluir su locura y liberando su diferencia como un flujo descontrolado: “puede ser... todo puede ser aquí en la Casa” (Donoso, 1970, p. 323)³. En relación con lo anterior, Ugarte (2012) afirma que “una vez dentro de la Casa, empieza a operar la carnavalización y la inversión de las jerarquías” (p. 149), pues aquí hay cabida para la manifestación de su demencia y enfermedad, como no sería posible en otro lugar. En este sentido, la casa se configura como una heterotopía, sitio donde “se suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan designadas” (Foucault, 1967, p. 69).

Respecto de la función que adquiere esta casa como depositario de los desechos de la familia burguesa, Foucault (1967) plantea que los espacios heterotópicos toman diversas formas y funciones en cada sociedad y, entre estas, menciona la *heterotopía de desviación*:

Los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida. De ahí vienen las casas de reposo, de ahí las clínicas psiquiátricas y también, por supuesto, las prisiones. Sin lugar a duda, habría que agregarles las casas de retiro, ya que después de todo el ocio en una sociedad tan atareada como la nuestra es como una desviación; desviación que por otra parte resulta ser una desviación biológica cuando está ligada con la vejez. (p. 23)

De acuerdo con el autor, las casas de retiro constituyen recintos que contienen a aquellos individuos cuya conducta se desvía respecto de la norma imperante. Esta situación es la misma que ocurre en el caso de las antiguas sirvientas, seres anárquicos y seniles: “muchas debían estar hospitalizadas. Hay que mandar a varias al manicomio” (Donoso, 1970,

³ A fin de abordar, en primer lugar, el examen de la configuración de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, el comportamiento de sus habitantes será analizado en el siguiente capítulo.

269). Por consiguiente, la casa de la Chimba se configura como un sitio que mantiene dentro de los límites de sus paredes aquella desviación biológica ligada a la vejez.

Si “cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y estipulado en el interior de la sociedad” (Foucault, 1967, p. 73), es preciso recordar la función original de este espacio, según la conseja de la niña-bruja, tal como lo indica Zombory (2014):

El espacio nació para contener a alguien que está fuera del orden y no se aceptaría por las normas vigentes de la sociedad exterior. Esta función original sigue viva hasta los días del presente de la novela, al existir para ocultar seres insignificantes que ya no son de uso en la sociedad del exterior. En este sentido, y volviendo a Foucault, la Casa sería una heterotopía de desviación. (párr. 5)

Este lugar fue creado para contener dentro de sus paredes de adobe lo que está fuera del orden, por lo que adquiere la función de recluir desviaciones tales como la inutilidad, el ocio, la enfermedad y la demencia. La novela expone una casa que es pura inutilidad, hogar de cachureos, restos y residuos: “ya no servía para nada, pero jamás ha servido para nada, Inés, eso no lo has comprendido nunca, es lo más temible y lo más importante de esta casa” (Donoso, 1970, pp. 347-348). En consecuencia, esta sociedad, la cual prioriza la docilidad y utilidad, otorga a la casa la función de vertedero de lo inútil o, en otras palabras, de lo catalogado como *anormal*.

En este sitio, donde todo puede ser, el tiempo se conduce de tal modo que se torna imposible organizar los sucesos ocurridos en una única línea temporal⁴. En este espacio “se cultiva un tiempo que no transcurre, sino que se remansa entre paredes de adobe que jamás terminarán de caer” (Donoso, 1970, p. 134). Por lo tanto, la casa se encuentra en una suerte de ruptura con el orden temporal tradicional, rasgo que Foucault (1967) propone como uno de los principios de las heterotopías, denominado *heterocronía*. Así lo afirma Zombory (2014), planteando que el flujo del tiempo y el orden de los hechos reflejan una temporalidad que puede funcionar de manera diferente: “cada habitante de la Casa puede potencialmente vivir su flujo temporal propio y con ello crear una telaraña temporal formada por los hilos de las diferentes percepciones del paso del tiempo de los personajes” (párr. 15). Asimismo, sus residentes perciben la alteración temporal, sin poder comprenderla totalmente, tal como

⁴ Sobre este rasgo, Gabriella Zombory (2014) también sostiene que “encontrar una línea temporal coherente dentro de ella [Casa de la Chimba] parece completamente imposible” (párr. 16).

sucede a Iris Mateluna: “uno de estos días voy a tener la guagua. Creo que hasta me pasé, claro que no me acuerdo de las fechas, aquí adentro los días son todos iguales, pero se me ocurre que debe ser para ahora” (Donoso, 1970, p. 296). Esta casa abandonada a las necesidades sin concierto de distintos tiempos da cuenta de un paso anárquico del tiempo, sin orden aparente al interior de sus muros, caracterizándose por la presencia de alteraciones temporales: heterocronías.

Las heterotopías “siempre suponen un sistema de apertura y cierre que, al mismo tiempo, las asila y torna penetrables” (Foucault, 1967, p. 78). En otras palabras, no se ingresa a un espacio heterotópico con total libertad sino por obligación o tras haber sido sometido a un ritual de iniciación. En el caso de las viejas, ingresan a la Casa de la Chimba porque son enviadas por sus patrones, a causa de su vejez, demencia e inutilidad, sin posibilidad de retorno a la sociedad a la que pertenecían. En la mayoría de los casos han sido ingresadas por decisión de otro y por motivos sobre los que ellas no tienen control, como su vejez. Muchas de estas mujeres esperan pacientemente que sus patrones regresen a buscarlas o a visitarlas, sin embargo, esto jamás sucede. En los pocos casos en que esto ocurre es solo por el día y para solicitar su ayuda en alguna labor doméstica o encargo, como es el caso de Dora, a quien recurren una vez al año para que prepare los dulces antes de Santa Teresa.

Este sitio no solo posee un sistema de ingreso propio sino también uno de cierre, ya que es una “casa construida para encerrar y ocultar” (Donoso, 1970, p. 286). Desde el inicio del relato este lugar se presenta como un laberinto difícil de conocer:

Desembocamos en otro patio que no es el patio donde vivía la Brígida así es que hay que seguir por más pasillos, una, otra pieza vacía, hileras de habitaciones huecas, más puertas abiertas o cerradas porque da lo mismo que estén abiertas o cerradas, más piezas que vamos atravesando [...] patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables. (Donoso, 1970, p. 29)

Con antiguos periódicos y papeles escritos, Mudito, carcelero implacable, va intercambiando paredes, pasillos y habitaciones, por lo que el lugar se torna un laberinto del que es imposible salir. La casa va creciendo y cerrándose al mismo tiempo, pues “nadie, nunca, ni demolidores ni rematadores, va a poder entrar a los sitios clausurados [...] tapiando y clausurando se agranda, no se restringe” (Donoso, 1970, p. 324). Contra toda lógica aparente, la casa crece a través del encierro, generando más de aquellos pasillos

interminables. No se trata exclusivamente de una forma de hermetismo sino de un sistema de apertura y cierre que funciona de manera diferente a los demás emplazamientos de la sociedad, cuyas puertas y paredes se abren, cierran y mueven constantemente; sitio movedizo del que no es posible escapar.

8.2. Configuración de una diferencia en la Rinconada

Otro de los espacios donde se evidencia una determinada mirada acerca de la alteridad es la casa de Jerónimo en la Rinconada, reconstruida desde sus cimientos tras el nacimiento de su hijo. Este lugar se constituye sin colores ni placeres, por lo que el sitio se encuentra sumergido en una neutralidad grisácea:

El niño debía crecer encerrado en esos patios geométricos, grises, sin conocer nada fuera de sus servidores, enseñándosele desde el primer instante que él era principio y fin y centro de esa cosmogonía creada especialmente para él. No podía, no debía por ningún motivo sospechar otra cosa, ni conocer la nostalgia corrosiva que ellos, los sirvientes, conocían de los placeres que se les negaron porque nacieron y vivieron en un mundo no coordinado para ellos [...] Era una sola su exigencia: que Boy jamás sospechara la existencia del dolor y del placer, de la dicha y de la desgracia, de lo que ocultaban las paredes de su mundo artificial, ni oyera desde lejos el rumor de la música. (Donoso, 1970, p. 206)

Se trata de la fundación de una comunidad sin conexión con el mundo exterior, conformada exclusivamente por seres catalogados como “monstruos”⁵ y por Humberto Peñaloza, sujeto enajenado a cargo de registrar la crónica del último Azcoitía. Esta casa se reconstruye para que Boy jamás note la diferencia que su cuerpo representa para el resto de la sociedad: “la monstruosidad iba a ser lo único que desde su nacimiento don Jerónimo de Azcoitía iba a proponer a su hijo” (Donoso, 1970, p. 203). En efecto, Boy solo conoce una realidad: la de lo deforme, la cual se establece como la base de su normalidad. Por lo tanto, en la Rinconada, la asimetría es la norma: “Jerónimo de Azcoitía, así, se propone la

⁵ Cabe aclarar que cuando se menciona a los “monstruos” de la Rinconada se utiliza este concepto como un mero formato de identificación, tal como son denominados en la novela de Donoso, no como seres *monstruosos*, de acuerdo con la definición de Michel Foucault, mencionada anteriormente. Como se plantea en este capítulo, al interior de los muros de la Rinconada quienes son denominados como “monstruos” no portan la carga de la *monstruosidad* ni *anormalidad*.

construcción de una nueva sociedad, un círculo paralelo, donde la monstruosidad se establece como requisito y como ley” (Martin, 2013, p. 8).

Desde esta óptica, la norma se conforma a partir de la asimetría representada por Boy y los demás habitantes de la Rinconada, mientras que lo visto como *anormal* lo constituye todo orden, simetría y belleza, encarnado, principalmente, por Jerónimo. Boy, único habitante de la Rinconada que aún no ha sufrido la exclusión del mundo exterior (al menos durante una parte del relato), es el principal portador de esta segunda mirada. Mientras que fuera de estas paredes la otredad es encarnada por las viejas de la casa de la Chimba y caracterizada por la enfermedad, la demencia y el desorden, en la Rinconada, en cambio, los principales rasgos constitutivos de la diferencia son el orden y la proporción. De esta manera, la novela da cuenta de otra forma de alteridad, exponiendo un mundo donde emerge otra concepción acerca de aquello que transgrede la norma.

En este contexto, cuando el senador ingresa a la Rinconada para conocer a su hijo experimenta en carne propia el peso de la marginación. Su apariencia física, tan aceptada por el resto de la sociedad, desde la óptica que emerge al interior de la Rinconada será motivo de rechazo:

A pesar de su edad, Jerónimo, desnudo, conservaba la perfección de su arquitectura, como si, al pasar por él los años no hubieran encontrado fallas en qué enredarse para acentuarlas. Al verlo entrar en el primer patio de Boy la enana lanzó un chillido de dolor auténtico, huyó para no verlo [...] Boy, al divisar a Jerónimo al final del corredor, avanzó hacia él hasta quedar separado por diez pasos: durante un minuto lo escudriñó, el corazón duro, sus ojos devorando cada detalle de ese aparecido... no, no puede ser, se cubrió la cara, dio media vuelta y huyó hasta el fondo de la casa dando alaridos de incomprensión angustiada, que se lo lleven, que no esté aquí. (Donoso, 1970, pp. 426-427)

Los habitantes de la Rinconada huyen aterrados ante la arquitectura proporcionada, la piel lisa y las facciones ordenadas en completo equilibrio de Jerónimo. Este rechazo, aunque en menor medida, también lo vive Humberto Peñaloza, llamado “feo” por Boy a causa de su diferencia respecto de los demás habitantes de la casa. Tal como indica Martin (2013), la armonía de las facciones del padre se torna repulsiva ante la mirada de un niño que ha sido criado en un mundo donde la desproporción es la norma: “así, el universo creado por Jerónimo lo rechaza taxativamente, bloqueándole hasta la más mínima posibilidad de participación. Su “normalidad” entre los monstruos lo hace doblemente monstruoso” (p. 11).

Jerónimo de Azcoitía, representante del poder y, por extensión, de la norma imperante fuera de la Rinconada, al interior de aquellos muros es considerado exactamente lo opuesto. Se trata de un individuo imposible de clasificar, ya que en este lugar no se tenía registro de tal *anormalidad* (perfecta simetría). En consecuencia, de acuerdo con el pensamiento de Michel Foucault (1961), es visto como un ser *monstruoso*⁶. Esta otredad, aunque conformada a partir de otras características, también será castigada, a través de su propia aniquilación.

La inversión de la óptica acerca de lo “normal” en la Rinconada es fundamental para advertir cómo la alteridad, sin importar sus rasgos constitutivos, es marginada. Al interior de este lugar cambia la mirada acerca de lo que se determina como *anormal*, pero el castigo asignado a quien transgrede la norma es el mismo que habrían recibido todos sus habitantes fuera de los muros de esta utopía localizada: “este paraíso, a pesar de ser en sí mismo un espacio irregular donde la anormalidad es llevada al exceso, sigue la lógica de un orden social predispuesto y convencional” (Martin, 2013, p. 64). La diferencia de esta segunda mirada yace en que, esta vez, quienes fueron catalogados como *anormales* por el resto de la sociedad son parte de la norma en la Rinconada, mientras que aquello considerado como “normal” por el resto de la sociedad se vuelve objeto de rechazo.

Boy, cuyo cuerpo reúne un conjunto de deformidades como no se tenía registro, tiene la oportunidad de ser el representante de la norma en la casa de la Rinconada, ya que al interior de aquellos muros el orden se invierte, posibilitando aquello que no sería aceptado en ningún otro lugar. No se trata de un encierro como forma de exclusión, sino de la conformación de un mundo que da espacio a quienes no lo tienen en el resto de la sociedad. En este sitio se alteran los valores y se construye un mundo hermético que da cabida a aquellos que el poder habría de censurar. Este último rasgo permite plantear la configuración de la Rinconada como una heterotopía o utopía localizada de la *monstruosidad*, por lo que es

⁶ Michel Foucault plantea que el concepto y categorización de *monstruo* representa una manifestación contra la naturaleza de la cual la sociedad no tenía registro, por lo que “su diferencia lleva en sí misma un indicio de criminalidad” (p. 95). Tiempo después, con el desarrollo del campo clínico, el concepto de *monstruo* es sustituido por el de *anormal*, entendido como esa otredad que rompe el pacto social y, por tanto, representa un peligro para el orden establecido, que debe ser erradicado.

relevante continuar con el examen de este espacio, donde emergen los rostros de aquellos llamados *monstruos*⁷.

Michel Foucault (1967) afirma que “una sociedad puede hacer funcionar de una manera muy diferente una heterotopía que existe y que no ha dejado de existir; en efecto, cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y estipulado en el interior de la sociedad” (p. 73). En este sentido, todos los preparativos de la casa tienen como finalidad crear un mundo que funcione completamente aislado y cerrado en sí mismo:

Don Jerónimo de Azcoitia mandó sacar de las casas de la Rinconada todos los muebles, tapices, libros y cuadros que aludieran al mundo de afuera: que nada creara en su hijo la añoranza por lo que jamás iba a conocer. También hizo tapiar todas las puertas y ventanas que comunicaran con el exterior, salvo una puerta, cuya llave se reservó. La mansión quedó convertida en una cáscara hueca y sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros. (Donoso, 1970, p. 202)

Este lugar se constituye como una *heterotopía de desviación*, pues cabe recordar que Boy nace con tantas deformidades físicas que es catalogado como un ser *monstruoso* por la sociedad en la que nace. Esta casa es preparada para quien porta “la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte” (Donoso, 1970, p. 145), es decir, una diferencia de tal magnitud, tan monstruosa, que se posiciona como un destino incluso más fatal que la muerte. Sobre este punto Navarro (2016) sostiene que Boy “es alejado de la vista pública de modo que pueda mantenerse la integridad armoniosa de la fachada de los Azcoitia. La razón para este encierro reside en que el niño es el caos personificado” (p. 80). En este marco, independientemente de las intenciones del padre y de las normas que imperen dentro de la Rinconada, este sitio da cuenta de cómo, ante la mirada del poder hegemónico, se excluye a Boy del resto de la sociedad.

Al igual que la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba, la Rinconada posee su propio sistema de apertura y cierre, rasgo que Foucault (1967) atribuye a los espacios heterotópicos, de modo que “o bien uno entra porque está obligado a hacerlo (evidentemente las prisiones), o bien cuando uno se ha sometido a ritos, a una purificación” (p. 28). A este sitio solo ingresan determinados individuos, quienes cumplan con el grado de

⁷ A fin de abordar, en primer lugar, el examen de la configuración de la casa de la Rinconada, los rostros del *monstruo* serán abordados con mayor énfasis en el tercer capítulo.

monstruosidad esperado por Jerónimo y, una vez dentro, se prohíbe toda interacción con el resto de la sociedad. Como consecuencia de lo anterior, este mundo también “posee un tiempo suspendido, o bien aislado e inconexo con el mundo real exterior” (Velarde, 2015, p. 24).

Si bien Boy desconoce que exista algo más allá de las paredes que lo rodean, quienes lo saben pueden evidenciar que la casa se torna un lugar intensamente cerrado, tal como le sucede a Humberto Peñaloza:

Era un mundo sellado, ahogante, como vivir adentro de un saco, tratando de morder el yute para buscar una salida o darle una entrada al aire y ver si era afuera o adentro o en otra parte donde estaba su destino, beber un poco de aire fresco. (Donoso, 1970, p. 215)

El encierro es uno de los elementos fundamentales de este mundo sin oxígeno suficiente para quien, por sus rasgos, no debería hallarse dentro, como es el caso de Jerónimo o, aunque en menor medida, de Humberto. La Rinconada se configura como una “sociedad totalmente encerrada sobre sí misma, que no estaba relacionada por nada al resto del mundo” (Foucault, 1967, p. 31). Quien abandone este sitio, donde se ha creado otra mirada acerca de los rasgos constitutivos de la otredad, volverá a enfrentarse a la visión que impera en el resto de la sociedad, donde la asimetría corporal no es parte de la norma sino motivo de *anormalidad*. Este es el caso de Emperatriz, quien sufre cada vez que debe rendir cuentas a Jerónimo sobre el progreso de su hijo, reencontrándose con las miradas que censuran su diferencia. Al salir de este lugar, aunque sea temporalmente, también deja atrás el mundo donde la asimetría es la norma, reencontrándose con una mirada que excluye la desproporción de su cuerpo y que la sitúa en el terreno de lo *monstruoso*.

Finalmente, esta casa se configura como un lugar donde no existe dolor ni temor, de modo que, a partir de otra mirada sobre la diferencia, “se crea otro espacio tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado, denunciando el nuestro como desordenado, mal dispuesto y confuso” (Foucault, 1967, p. 30), rasgo propio de las heterotopías. En este sentido, como se ha mencionado anteriormente, la reconstrucción de la Rinconada da cuenta de la posibilidad de otra percepción acerca de la otredad: aquí no hay, o no debería, existir espacio para el dolor. Este mundo aparentemente perfecto, que no rechaza la desproporción como sucede fuera de aquellas paredes de adobe, pero que, si excluye la simetría, evidencia la naturaleza

voluble y artificial de la categoría de *monstruosidad* y *anormalidad*, en la medida en que depende, más bien, de la óptica de quien posea el poder.

8.3. Casa de Ejercicios Espirituales y la Rinconada: encuentros indeterminados

A partir del examen de estas casas y de la mirada acerca de la diferencia que se erige en ellas, se determinan algunos rasgos que estos espacios tienen en común, como su naturaleza heterotópica o su función como lugar de reclusión: “las casas se transforman así en grandes imbunches que contienen a los seres que las habitan: los monstruos y las sirvientas” (Gutiérrez, 2010, p. 3). En estos sitios se advierten miradas completamente opuestas de aquello catalogado como *anormal*: por un lado, la desviación de las viejas en la Casa la Chimba y, por otro, la simetría de Jerónimo en el mundo construido en la Rinconada, exponiendo la subjetividad de la categorización normal/anormal.

En relación con los rasgos de estas casas, Gutiérrez (2010) sostiene que “un poder mayor las crea, pero a su vez se establece dentro de estos espacios un orden propio” (p. 4), pues se configuran como lugares “otros”, donde es posible otro funcionamiento de las normas. En este contexto, el relato expone trozos de muros correspondientes a un terreno indeterminado, que no parecen pertenecer a ninguna de las dos casas y, al mismo tiempo, podrían ser parte de cualquiera de ellas. Entre sus laberintos, paredes de adobe y manchas de humedad sus límites se funden en algunos momentos, como si se tratara de un mismo territorio o, al menos, de sitios que convergen a través de breves encuentros. Borinsky (1973) plantea que el espacio de la casa en *El obsceno pájaro de la noche* “es inasible, elusivo. Su arquitectura es proliferación de pasillos y patios cuya cantidad visible cambia según un mecanismo de acumulación. De este modo, se hace imposible delimitar un espacio concreto que agrupe a los personajes” (p. 284). Así sucede, por ejemplo, cuando Humberto Peñaloza describe las paredes que le rodean, tras caer enfermo en medio de una de las fiestas de Emperatriz:

Muro de barro empapelado con diarios pretéritos, con noticias espeluznantes que no importan, inundación en el Yang-Tse-Kiang, terremoto en Skopje, hambruna en el nordeste de Brasil, este rompecabezas de horrores, capa tras capa de noticias que ya no son noticia. (Donoso, 1970, p. 190)

La ubicación de Humberto no es precisa, pues esta caracterización surge en medio de un monólogo delirante. Solo se sabe que está rodeado de paredes empapeladas con hojas de diarios que hablan sobre inundaciones, terremotos y hambruna.

Si se realizara el ejercicio estéril de seguir una cronología de la narración –la que no progresa de manera lineal–, la cita anterior corresponde al momento posterior al que Humberto se desmaya en la Rinconada, por lo que se pensaría que este es el espacio descrito, sin embargo, él afirma encontrarse encerrado en un centro de salud. Estas paredes corresponden a un lugar aparentemente impreciso, debido a que podría tratarse de cualquiera de los dos sitios mencionados. Páginas más adelante emergen nuevamente los mismos muros empapelados con relatos de inundaciones, terremotos y hambruna, ampliando las posibilidades:

Bajo ese discreto papel angélico, entre el muro y el papel nuevo y para protegerlo de la aspereza del adobe, yo pegué una camisa de papeles de diario como en las covachas de las viejas, noticias pavorosas desprovistas de urgencia, pero con el pavor intacto, miles de prisioneros políticos olvidados en las cárceles desde hace treinta años, miles de vidas destruidas por las crecidas del Yang-Tse-Kiang, ultimados los watusi, hambruna en el nordeste del Brasil. (Donoso, 1970, p. 231)

Esta escena explicita que los muros descritos corresponden a la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba: “como se ve, la escritura se encarga de romper el orden lineal, proponiendo un orden otro” (Brito, 2005, p. 78). Entonces, cabe cuestionar: ¿las paredes de la casa de la Rinconada y de la Chimba son parte de una sola construcción o son dos sitios completamente independientes? El relato jamás aclara estas líneas aparentemente confusas, ni ninguna otra, ya que, tal como el autor de la novela declara: “entender esta novela ya no es mi responsabilidad, sino la de ustedes” (Donoso, 1997, p. 500).

Sobre esta ambigüedad, Ugarte (2012) indica que la novela es de una complejidad fascinante, determinada por la cantidad de líneas de lectura que derivan de hechos que pueden o no suceder, según se interprete el texto, motivo por el que ha sido leída y examinada desde distintas perspectivas. Por ahora, solo es posible afirmar que la novela expone la caracterización de dos casas, entre las que existe un punto de encuentro, en la medida en que comparten varios rasgos de su naturaleza heterotópica y, por momentos, emergen los mismos relatos entre sus paredes, conectando sus laberínticos muros de adobe.

Según Gastón Bachelard (1957), la casa es una zona de intimidad que integra los pensamientos, recuerdos y sueños del ser humano: “la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad” (p. 48). Se trata del lugar que alberga los valores que conforman la identidad de la familia, por ende, alterar sus límites implica el desorden de lo que este espacio representa. Si la casa encarna la moral que porta una familia, el nomadismo de sus límites perturba los valores familiares de los propietarios de estos sitios: los Azcoitía.

Jean Baudrillard (1968) también plantea el espacio de la casa como representación de un orden gobernante: “todo esto compone un organismo cuya estructura es la relación patriarcal de tradición y de autoridad” (p. 13). Al alterar los límites de las casas de los Azcoitía, a través de una zona de encuentro donde no es posible determinar cuál casa es cuál, el caos irrumpe en la vida de esta familia burguesa. De este modo, José Donoso implanta un desorden que se expande a cada rincón del relato: nanas con poder sobre sus patrones, empleados que interfieren en la vida sexual de sus empleadores, individuos con cuerpos asimétricos que encarnan la norma, entre otros.

A partir de la ambigüedad de los límites de estos espacios, de las normas sociales y del tiempo, la casa va creciendo y adquiriendo múltiples dimensiones de laberintos terroríficos que se funden en zonas indeterminadas para el lector. De esta manera, se realiza un primer acercamiento a la imprecisión que caracteriza esta novela, rasgo fundamental para comprender la conformación de los sitios donde se posiciona y manifiesta la monstruosidad representada en *El obsceno pájaro de la noche*.

9. CAPÍTULO SEGUNDO: Manadas y sus sujetos de borde

A partir de la configuración de las principales casas representadas en la novela como heterotopías, cuya alteración de las normas evidencia dos miradas acerca de los rasgos constitutivos de la diferencia, es relevante examinar con mayor énfasis quiénes habitan estos lugares. Además, ante la alteración del espacio que alberga los valores familiares de la familia burguesa, se abren nuevas formas de relación al interior de estos sitios, por lo que este examen permitirá profundizar en las características de los personajes catalogados como *anormales* o *monstruosos* y su forma de interacción como grupo que habita un espacio común.

9.1. Las viejas: manada interminable

La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba se encuentra habitada por un grupo de viejas caracterizadas por la senectud, el cansancio y la enfermedad. Las antiguas sirvientas son enviadas al mismo lugar al que las señoras acaudaladas envían sus desperdicios, por lo que representan una descomposición de la que sus patrones quieren deshacerse. Sus cuerpos, ni útiles ni dóciles, constituyen una desviación biológica y, en consecuencia, una *anormalidad* ante la mirada del poder, la que se excluye a través de su encierro como forma de castigo.

Las viejas son conocedoras de los secretos más oscuros de las familias para las que trabajaron, accediendo a la intimidad de sus patrones:

Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patrones, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo que ellos, confiados y sentimentales, les han ido entregando con el insulto de cada enagua gastada que les regalan, cada camisa chamuscada por la plancha que les permiten que se lleven. ¿Cómo no van a tener a sus patrones en su poder si les lavaron la ropa, y pasaron por sus manos todos los desórdenes y las suciedades que ellos quisieron eliminar de sus vidas? [...] Restablecieron el orden en las camas donde hicieron el amor legítimo o ilegítimo, satisfactorio o frustrador, sin sentir asco ante esos olores y manchas ajenos. Cosieron los jirones de sus ropas, les sonaron las narices cuando niños, los acostaron cuando llegaron borrachos y limpiaron sus vómitos y meados, zurcieron sus calcetines y lustraron sus zapatos, les cortaron las uñas y los callos, les escobillaron la espalda en el baño, los peinaron, les

pusieron lavativas y les dieron purgantes y tisanas para la fatiga, el cólico o la pena. (Donoso, 1970, pp. 64-65)

Al limpiar las camas, los fluidos y las lágrimas de sus patronos, estas mujeres conocen aquello que les hace reír y, también, llorar, por tanto, perciben su vulnerabilidad. De este modo, se altera la jerarquía establecida entre jefes y empleados, ya que, “a pesar de las asimetrías, el subordinado cuenta con recursos que le permiten conseguir pequeñas pero reconocibles cuotas o zonas de poder” (Eltit, 2016, p. 9). Martín (2013) también afirma que las viejas, como servidoras, se sitúan en un lugar de acatamiento y, a su vez, de dominación: “son máscaras, envoltorio vacío, cáscara –lo mismo que su discurso– pero son, al mismo tiempo, la mayor amenaza, aquello a lo que sus amos más temen. Son incomprensibles e inclasificables y en ello radica su monstruosidad” (p. 4)⁸. Esta situación representa un peligro para el orden imperante, por ende, las ancianas son censuradas a través del encierro, a causa de la *anormalidad* que representa su desviación biológica y, al mismo tiempo, la *monstruosidad* que porta la indeterminación donde se sitúan.

Como se mencionó anteriormente, una vez dentro de la casa, las viejas dan rienda suelta a todos los rasgos que, fuera de aquellas paredes, no tendrían cabida, por lo que la madre Benita se encuentra a cargo de un grupo que no puede, no quiere o, quizás con la esperanza de realizar otros proyectos, no le interesa controlar. Estas mujeres duermen como quieren, actúan como lo desean y se esmeran armando paquetitos con sus secretos más oscuros: “el poder de las viejas es inmenso” (Donoso, 1970, p. 41). Pese a que este sitio fue pensado como un lugar de reclusión de una desviación biológica, dentro de sus paredes no hay orden alguno, pues “la vejez es la forma más peligrosa de la anarquía, que no respeta leyes ni tratos prestigiados por los siglos, las viejas son poderosas, sobre todo si han arrastrado tantos años de miseria como lo ha hecho la Peta” (Donoso, 1970, p. 273).

Entre múltiples “dicen”, “dicen”, “dicen”, construyen la realidad que ellas desean, creando su propia religión, con sus propios santos y profecías: “es el *dicen* de las viejas mutable, contradictorio, carente de un sentido único, el que abre el discurso hacia una

⁸ Ugarte (2012) en *Poderosos y malignos: el mundo del servicio en El obscuro pájaro de la noche* también plantea que: “Donoso nos presenta nanas con poder político, como la María Benítez, nanas con poder económico, como la Brígida, y con poder sobrenatural, como la Peta Ponce y la Perra Amarilla. Todas estas nanas y a las que ellas representan son capaces de llevar el caos y la anarquía al mundo ordenado de los patronos y, así, destruirlo usando las herramientas más temidas por la clase alta. De ahí su carácter maligno” (p. 158).

polifonía de tonos, voces y perspectivas” (Rosas, 2002, p.17). De esta manera, se tornan brujas, en la medida en que el eco de sus “dicen” va creando una realidad que se acepta indiscutiblemente en el mismo momento en que se enuncia:

La voz narrativa de las brujas se sustenta en el “dicen”, verbo que acusa una enunciación de vagos e inciertos orígenes, incapaz de apelar a un sujeto unitario que se responsabilice de la enunciación [...] La oralidad de la bruja implica entonces un enunciado susceptible a cambios, inversiones, traslados. (Schoennenbeck, 2009, p. 171)

Así sucede, por ejemplo, ante la ausencia de menarquia en Iris Mateluna, a quien determinan como una virgen embarazada, creando una forma alternativa de religión cristiana. Las normas de esta fe van variando, sin embargo, una regla es intransmutable: el niño milagroso las llevará directamente al cielo, para que no experimenten el dolor con el que asocian la muerte. Entre todas las ancianas van construyendo un relato múltiple, incoherente y, en ocasiones, contradictorio, acerca de este mesías.

Sobre la historia del niño salvador, cabe preguntar ¿esta historia es producto de la locura de las viejas o se trata de un relato que abre las posibilidades más allá de los límites de lo establecido? Llama la atención que puedan cambiar a la madre del bebé, de Inés a Iris, sin que esto signifique una inviabilidad biológica para ellas. Asimismo, se acepta con sorpresa, pero sin cuestionamientos que Inés esté embarazada sin haber iniciado su vida sexual. Determinar el origen de esta historia como consecuencia de la locura propia de la senectud de estas mujeres solo sería una forma de categorizar su conducta, limitando gran parte del relato de *El obscuro pájaro de la noche* a un simple delirio sin orden alguno. Acerca de este punto, Rosas (2002) indica que una de las “características notables de esta novela es su carácter fragmentario y heterogéneo, que permite la exploración de realidades desconocidas y la expresión de procesos imposibles de ser contenidos en un relato lineal” (párr. 2). Por lo tanto, encasillar la conducta de las viejas bajo la categoría de “locas” no es suficiente para comprender su conducta, ya que solo produciría un pronto cierre del libro, sin mayores posibilidades de lecturas.

En relación con la interrogante anterior, también se debe considerar que estas mujeres habitan un espacio que se configura como una heterotopía, donde se posibilita la alteración de las normas establecidas. El relato del niño milagroso, al igual que el resto de la novela, se

constituye como una narración imprecisa que susurra y oculta al mismo tiempo: “*El Obsceno Pájaro de la Noche*: texto que murmulla. Ocultación, revelación que pugna por ser. El relato de un secreto al oído del mundo. El parloteo confuso de las viejas de la Casa de Ejercicios” (Amaro, 1997, p. 338). Si se considera que el único elemento que perdura en los múltiples discursos sobre el niño milagroso es que llevará a las viejas al cielo, sin que experimenten la muerte, este relato surge como una forma de relación con la muerte que, más allá de ser racional o no, se trata de la expresión de aquello que las ancianas desconocen y, en consecuencia, temen.

Hasta este punto del examen se evidencia que las habitantes de la casa de la Chimba mantienen una serie de rasgos que las unen: antiguas sirvientas, poseedoras de los secretos de sus patrones, peligrosas ante la mirada de sus empleadores, excluidas a causa de su senectud, vistas como inútiles por el resto de la sociedad y se encuentran encerradas esperando la llegada de una muerte que temen. Este grupo de mujeres, cuyos rasgos se reiteran, se torna un personaje único e indivisible:

Las viejas se lanzan sobre los montones de objetos cochambrosos que perdieron jugando al maldito canódromo, no gritan, no pelean por las cosas, sino que las reconocen y las reparten, este delantal de percala floreada de medioluto es igualito al tuyo, pero éste es el mío y aquel otro del otro montón es el tuyo, las formas blandas de las viejas iguales e intercambiables han ido marcando lo que les pertenece. (Donoso, 1970, p. 325)

Las viejas se funden como una masa homogénea, por lo que ya no se identifican como seres individuales, sino que se constituyen como una manada, fenómeno descrito por Deleuze y Guattari (1980) como aquel cuyas multiplicidades “no cesan, pues, de transformarse las unas en las otras, de pasar las unas a las otras” (p. 327). Sobre la unión de estas mujeres, Borinsky (1973) también afirma que “es innecesario tratar de individualizarlas porque son iguales” (p. 285). De hecho, en la novela solo se mencionan sus nombres para contar anécdotas pasadas o describir actos breves, no obstante, cuando se trata de las acciones que llevan a cabo, actúan como un solo ser: las viejas. En una casa cuyas normas se alteran y cuya temporalidad funciona de un modo diferente, este grupo de mujeres se funde en un personaje que actúa, piensa y habla como un solo individuo: “las viejas se congregan alrededor mío” (p. 207), “las viejas rezan y rezan” (p. 288), “las viejas se despiden, agitando pañuelos y con lágrimas” (p. 344), etc.

Todos los habitantes de la Chimba son parte de esta identidad única denominada “las viejas”. Se disuelve la individualidad del yo que portaba cada ser al entrar a este sitio, de manera que cuando alguna de ellas muere es reemplazada por otra, sin alterar la conformación de la manada: “tienen paciencia, esperan sin prisa porque el tiempo de las viejas es interminable, van sustituyéndose unas a otras, no, no tenemos apuro” (Donoso, 1970, p. 182). Quien habite este espacio termina formando parte de esta masa homogénea e indivisible que lo va cubriendo todo, tal como les sucede a las monjas, a las huérfanas e, incluso, a Mudito.

Pese a lo anterior, entre esta multiplicidad de antiguas sirvientas catalogadas como *anormales*, de acuerdo con la definición de Foucault (1975), se encuentra una excepción a la regla: Peta Ponce⁹. Esta anomalía es abordada por Deleuze y Guattari (1980), quienes plantean que, “en cualquier caso, no hay banda sin este fenómeno de borde o anomal” (p. 323), entendiéndolo como aquello que representa lo desigual. La sirvienta de los Azcoitía, siempre descrita como vieja a lo largo de todo el relato, comparte los mismos rasgos que posee el resto de la manada al interior de la casa de la Chimba: meica, alcahueta, bruja, confidente, todos los oficios de las ancianas, guardadora de cosas inservibles debajo de la cama, entre otros. Sin embargo, se posiciona en un lugar diferente a las demás: “las viejas son como la casas, un terreno neutro, repetición de una organización básica, su propia vejez. Excepto Peta Ponce [...] las demás son idénticas y, por lo tanto, intercambiables” (Borinsky, 1973, p. 285).

La sirvienta de los Azcoitía posee una relación afectiva excepcional con Inés desde que esta es pequeña, debido a la gratitud que esta última siente por la anciana que le salvó la vida. A la joven no le importa visitar a Peta en el cuarto donde vive, un sitio alejado del resto de la propiedad, oscuro, sucio y lleno de paquetitos, con tal de pasar tiempo con su confidente. Este trato excepcional entre patrón-empleado es visto con asco por Jerónimo, quien teme que su esposa se contagie con la suciedad, enfermedad y creencias con las que asocia a la sirvienta. El motivo principal por el que Peta Ponce no es expulsada del hogar de los Azcoitía se debe a la manipulación sexual que emplea Inés para que su esposo la acepte y “desde esa

⁹ Deleuze y Guattari (1980) diferencian el concepto *anormal* del concepto *anormal* propuesto por Michel Foucault (1975), ya que el primero alude a una anomalía o desigualdad, mientras que el segundo alude a una diferencia relacionada con quien transgrede las normas establecidas al interior de una sociedad.

noche Jerónimo e Inés jamás han estado solos en el lecho conyugal (Donoso, 1970, p. 118). La vieja accede a un lugar distinto a cualquier otra de las integrantes de la manada, pues no solo limpia las sábanas de sus patronos y los secretos que estas contienen, sino que es parte del tema de conversación durante el encuentro mismo. Este personaje se constituye como una anomalía en relación con las demás viejas representadas en la novela, debido a que accede a una amistad, a una intimidad y a una sexualidad con la familia Azcoitía, como ninguna de las demás ancianas lo hace.

Peta Ponce es parte de ese grupo de mujeres que habita la casa de la Chimba, que se torna inútil ante la mirada de los patronos, ya que es rechazada por Jerónimo a causa de la *anormalidad* que representa. En este sentido, Bocaz (2005) plantea que la exclusión de Peta del espacio público está motivada justamente por sus características: “la Peta Ponce es esencialmente lo feo, siniestro; debe ser confinada donde no se vea para no opacar la cara bella y pública de los Azcoitía” (Bocaz, 2005, p. 129). La principal diferencia de esta vieja radica en que no es enviada a un asilo como las demás sirvientas, pues desaparece sigilosamente del relato, en silencio, sin que Jerónimo ni el propio lector adviertan en qué momento deja de trabajar para sus patronos.

Sobre esta anomalía, Deleuze y Guattari (1980) sostienen que “el anomal, el elemento preferencial de la manada no tiene nada que ver con el individuo favorito, doméstico y psicoanalítico [...] desborda el borde” (p. 322). Por lo tanto, su carácter excepcional no se debe a una condición de superioridad, sino a la anomalía que representa, en la medida en que se escabulle antes de ser censurada a través de la clausura. Peta Ponce es “la más peligrosa, la más implacable, la más feroz, la más difícil de distinguir porque la puedo confundir con cualquier vieja, sus pisadas no se oyen, sabe desaparecer” (Donoso, 1970, p. 53).

¿A dónde va a parar esta vieja si no es con las demás? Cuando no está con Inés su ubicación es ambigua, como una sombra en las esquinas de las paredes, de cuya presencia no se tiene total seguridad. La novela expone que esta anciana ha maquinado todo para ingresar a la Rinconada en busca de Humberto Peñaloza¹⁰ y, de manera aparentemente contradictoria,

¹⁰ La relación entre Peta Ponce y Humberto Peñaloza será examinada en el siguiente apartado, con el fin de enfatizar en la representación de las manadas y sus respectivos sujetos de borde durante este capítulo.

también relata que fue la primera mujer de esta manada de viejas en habitar la casa de Chimba:

La primera de todas las asiladas, una señora muy callada y muy buena dicen que era y se llamaba Peta Ponce, entonces dueña del Mudito que estaba demasiado grande para salir a pedir limosna con él, pero esa señora era muy vieja, y dicen que una tarde salió sola a andar por los pasillos de esta casa que son tan largos y se ponen oscuros desde tan temprano y hay tantos patios y tantos sótanos y tantos corredores [...] y se perdió aquí en la casa y nunca más la volvieron a encontrar, como si la profundidad se la hubiera tragado, la buscaron en los sótanos y en todos los pisos pero nada, no apareció y tampoco aparece en los registros como muerta, así es que no sé dónde estará... (Donoso, 1970, p. 229)

Peta desaparece en medio de los pasillos de esta casa, sin embargo, no perece, sino que su presencia se evapora sin dejar más rastro que el relato de lo que “dicen” que le pasó. Esta vieja de manos verrugosas aparece en diversas ubicaciones, tanto en la Chimba como en otros sitios, sin que se precise el lugar donde se encuentra o si realmente es ella. Sobre este punto, Zombory (2014) plantea que “mediante este *dicen* recibimos fragmentos de información que no forman una imagen completa, sino que son contradictorios y excluyentes, parcial o completamente. De esta forma, la realidad que conocemos se desestabiliza” (p. 18). Por ende, Peta adquiere una posición desigual respecto de la manada, pues no habita el mismo espacio que ellas ni lo vivencia como una forma de encierro, quizás porque nunca entró o quizás porque se perdió en la inmensidad de aquellos muros: una vez más, el relato no lo precisa.

La crítica precedente ha enfatizado en que el orden de los hechos narrados no sigue una cronología única y lineal, ya que toda la novela da cuenta de una temporalidad diferente a la tradicional. Pese a lo anterior, si se intenta construir una suerte de recorrido, a fin de determinar los trayectos de Peta Ponce, este no conduciría a una zona determinada: trabajó con los Azcoitía cuando estos eran niños; tiempo después, intenta ingresar a la Rinconada para encontrar a Humberto Peñaloza; luego, sigue al secretario de Jerónimo hasta la casa de la Chimba, quien llega con el nombre de Mudito, siendo solo niño, lo que no corresponde con una cronología lógica, pues, anteriormente, este era adulto¹¹. Este ejercicio evidencia la

¹¹ Como se mencionó anteriormente, la figura de Peta Ponce y Humberto Peñaloza-Mudito, junto a todos los personajes con quienes se relacionan, serán abordada examinados con detalle en el siguiente capítulo, a fin de abordar los elementos que se buscan determinar en el presente capítulo.

inviabilidad de dar un orden cronológico a un relato, “cuya dinámica no es sino la necesidad externa del orden cronológico lineal” (Velarde, 2015, p. 224). Además, de acuerdo con el relato, Inés recibe en Suiza implantes del cuerpo envejecido de su sirvienta, cuando Mudito ya lleva muchos años en la casa de la Chimba, por ende, pareciera no tener un sentido lógico que Peta se haya perdido para siempre y, según parece, que después viajara a Suiza. En consecuencia, organizar los hechos como una historia lineal no solo es imposible, sino que también limita las múltiples lecturas que presenta esta novela, caracterizada por una “variada gama de discursos que se insertan y proliferan al interior del continente textual [...] un mundo donde se despliegan diversas perspectivas acerca de una realidad sospechosamente unívoca y ciertas verdades no dichas jamás en su totalidad” (Rosas, 2002, párr. 2).

Si se considera que esta vieja funde su esencia con la de Inés de Azcoitia¹², el lugar de ubicación de este personaje se convierte en indeterminable e, incluso, contradictorio, debido a que, a través de Inés, los órganos de Peta vuelven a ingresar a una casa donde ya se había perdido sin jamás ser encontrada. ¿Cómo es posible que esta bruja pueda viajar a Suiza si está perdida entre las paredes de la casa de la Chimba? El narrador nos responde: “todo es posible cuando interviene la Peta Ponce” (Donoso, 1970, p. 225), sin embargo, que todo sea factible no precisa dónde se sitúa este personaje. Siempre quedan cabos sueltos que la novela no retoma ni responde, mientras Peta se sigue escabullendo ante la mirada de un lector que no logra determinar su ubicación, dando cuenta del nomadismo que le constituye.

En relación con el último planteamiento presentado en el capítulo anterior, a partir del cual se sugiere un encuentro entre las paredes de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba y la casa de la Rinconada, no es de extrañar que Peta pueda ingresar y perderse entre las paredes de ambas, habitando las zonas de encuentro entre los extremos más sombríos de estos espacios. Se escapa entre los bordes de todo, de la Rinconada, de la casa de la Chimba, del cuerpo de Inés, posicionándose como lo que Deleuze y Guattari (1980) denominan un *sujeto de borde*. Se trata de un personaje situado en una “posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anomal está todavía en la banda, ya está fuera de ella, o en su cambiante frontera” (p. 323). A ratos reaparece conversando con Miss Dolly y Larry, en

¹² La relación entre Peta Ponce e Inés de Azcoitia será examinada con mayor profundidad en el siguiente capítulo. Primero es necesario determinar la ubicación de este personaje en relación con las viejas, elemento que se busca vislumbrar en el presente capítulo.

medio de los delirios febriles de Humberto o entre las sombras de los pasillos de ambas casas. Esta vieja, a diferencia del resto, puede moverse entre diversos umbrales, ya que “el individuo excepcional tiene muchas posiciones posibles” (p. 321). Su ubicación es del nomadismo entre muchos lugares, debido a su naturaleza anómala en relación con el resto de las ancianas.

En síntesis, a partir del examen de las viejas de la Chimba como una manada que se torna un personaje único, se evidencia un ser excepcional, que pese a la clausura con la que la sociedad espera censurarle, puede moverse entre los umbrales, entre las sombras de la ciudad y entre las manchas de humedad, posicionándose en el nomadismo de un “entre”. La emergencia de un ser distinto al resto de un grupo conformado solo por seres marcados por la diferencia permite advertir a Peta Ponce como la *anormalidad* por excelencia, la anomalía mayor y, en la medida en que no existe registro de un ser como este, pues ni siquiera es posible registrar su ubicación, se trata del rostro mismo de la *monstruosidad*: “tal parece que el monstruo posee el don de la ubicuidad” (Santiesteban, 2000, p. 125).

9.2. Los “monstruos” de la Rinconada: manada de asimetrías

Como se abordó en el capítulo anterior, la Rinconada se conforma como un mundo hermético donde se erige una nueva mirada acerca de la diferencia, a partir de la cual la asimetría física no constituye un estadio inferior del género humano, sino la norma. Todos sus habitantes provienen de lugares alejados del resto de la sociedad, donde la oscuridad los oculta de las risas y miradas que censuran la diferencia que sus cuerpos representan. Solo dejan sus escondites durante la noche, “que es cuando los monstruos salen de sus guaridas, recorriendo los parques y los baldíos de las orillas de la ciudad” (Donoso, 1970, p. 147). Este tipo de vida es la que llevan hasta que escuchan acerca de un señor adinerado que recluta “monstruos” para construir un mundo donde la deformidad sea la regla, por lo que no es de extrañar que lleguen a “suplicar que a ellos también les permitieran ingresar a ese paraíso que don Jerónimo de Azcoitia estaba creando” (Donoso, 1970, p. 147). Mientras que las viejas de la casa de la Chimba esperan la llegada de un bebé milagroso que las libere del dolor con el que asocian la muerte, estos individuos ya han encontrado a su salvador, quien les ofrece llevarlos a un mundo donde no experimenten el dolor del rechazo.

La creación de este mundo artificial representa para todos estos sujetos la posibilidad de acceder a otra realidad, donde no encarnarán de la otredad a causa de sus desproporciones físicas. Los une la diferencia de sus cuerpos, catalogados no como *anormales*, sino como *monstruosos*, ya que dan cuenta de corporalidades que desbordan la imagen de un cuerpo humano:

Creaciones insólitas con narices y mandíbulas retorcidas y la floración caótica de dientes amarillentos repletándoles la boca, gigantes acromegálicos, albinas transparentes como ánimas, muchachas con extremidades de pingüino y orejas de alas de murciélago, personajes cuyos defectos sobrepasaban la fealdad para hacerlos ascender a la categoría noble de lo monstruoso. (Donoso, 1970, p. 147)

Michel Foucault (1975) afirma que una de las definiciones que adquiere la categoría de *monstruo* es la de ser una forma de contra-naturaleza, es decir, una transgresión de los límites naturales, rasgo que, precisamente, tienen todos estos personajes en común. Por ende, esta categoría corresponde a un “modelo en aumento, la forma desplegada por los juegos de la naturaleza misma en todas las pequeñas irregularidades posibles” (p. 62).

Quienes ingresan a este mundo artificial deben aprender nuevas reglas, adoptando una visión completamente opuesta acerca del valor de la asimetría:

El monstruo, en cambio, sostenía don Jerónimo con pasión para exaltarlos con su mística, pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime. Los seres normales, aterrados frente a lo excepcional, los encerraban en instituciones o en jaulas de circo, arrinconándolos con el desprecio para arrebatarles su poder. Pero él, don Jerónimo de Azcoitia, iba a devolverles sus prerrogativas, redobladas, centuplicadas. (Donoso, 1970, p. 147)

Después de haber experimentado la exclusión a lo largo de toda su vida, aprendiendo a aislarse del resto de la sociedad, se incorporan a un mundo donde sus cuerpos representan un estadio extraordinario del género humano, con una carga positiva que jamás habían imaginado. En este contexto, tiene sentido que, después de la vida que han llevado, algunos de los “monstruos” no logren concebir esta mirada y vuelvan a sus escondites, sin optar por experimentar otra forma de vida. Los que aceptan dejan atrás sus ropas anchas, con las que intentaban ocultar la diferencia de sus cuerpos, para ingresar a un mundo donde desnudan y exhiben sus cuerpos, sin temor a que noten sus escamas, verrugas, curvas, falencias o

abundancias. Disfrutaban de fiestas, de ser atendidos y de la libertad para crear sus propias normas sociales, políticas y filosóficas. Todo es permitido mientras no alteren el objetivo inicial de este lugar: “era una sola su exigencia: que Boy jamás sospechara la existencia del dolor y del placer, de la dicha y de la desgracia, de lo que ocultaban las paredes de su mundo artificial, ni oyera desde lejos el rumor de la música” (Donoso, 1970, p. 148).

Este grupo de individuos ingresa a lo que representa un paraíso para ellos, sin embargo, solo tienen acceso a él porque Jerónimo de Azcoitía requiere de sus servicios, por lo que no deben olvidar que habitan este edén con el fin de mejorar la vida de alguien más. Deben cumplir con una lista de requisitos y anular por completo algunas acciones, como el contacto con el mundo exterior a aquellas paredes, de lo contrario, son expulsados. Sobre este punto, Martín (2013) afirma que este paraíso “sigue la lógica de un orden social predispuesto y convencional; factor que, por supuesto, es determinado por Azcoitía en base a la lógica que ha hecho propia por crianza: el mecanismo del control, la amenaza, el castigo y la dominación” (p. 64). Quienes han sido marcados como “monstruos” por una sociedad que rechaza la diferencia de sus cuerpos, ahora están bajo las órdenes de lo que su patrón, representante de la norma en el mundo exterior a la Rinconada, determine. En relación con lo propuesto por Foucault (1975) en *Vigilar y castigar*, estos sujetos siguen siendo víctimas de un sistema de control que divide a los integrantes de una sociedad entre “normales” y “anormales”:

—Sí. Víctimas. Resguardado por nosotros... por nuestra monstruosidad, tu hijo es rey. Nosotros somos la utilería: el telón pintado, las bambalinas, las cabezotas de cartón piedra, las máscaras. Si se retiran de alrededor del personaje central que nació sobre el escenario encarnando a un rey... bueno, caerá en un abismo. Tu proyecto no será tan fácil de realizar. (Donoso, 1970, p. 314)

Ser víctimas del juego de los Azcoitía, ya sea bajo las órdenes del padre o del hijo, es el precio que deben pagar para alejarse de las miradas y risas que los llevaron a vivir escondidos y alejados del resto de la sociedad. En consecuencia, todos deben actuar como un único grupo, pensando, hablando, comiendo y viviendo de acuerdo con los requisitos de Jerónimo.

En relación con lo anterior, aunque sean tratados como marionetas en la Rinconada, estos personajes comparten el terror a salir de este lugar: “ustedes, monstruos, tienen miedo

de salir, tenemos miedo de salir, tenemos miedo de que nos vean y por eso nos refugiamos aquí” (Donoso, 1970, p. 171). Están completamente dispuestos a luchar contra cualquiera que amenace la vida que llevan dentro de estas paredes, donde son parte de la norma por primera vez, incluso, contra el creador del mundo que habitan. De hecho, cuando Jerónimo manifiesta sus deseos, aún no muy claros, de anular aquel mundo, los “monstruos” se unen y, guiados por Boy, los sirvientes se alzan contra el patrón. Actúan como una manada que defiende férreamente su hogar, cuya estrategia no consiste en consumir todo lo que esté a su alrededor, como lo hace el grupo de las viejas, sino aniquilando aquello que ponga en peligro su paraíso artificial.

Entre estos sujetos –“todos excepcionales. Ninguno pertenecía a estirpes ni tipos” (Donoso, 1970, p. 154)– se advierte la presencia de otro ser marcado por la desigualdad, pero de una forma anómala en relación con el resto de los habitantes: Humberto Peñaloza. Deleuze y Guattari (1980) plantean que “allí donde haya una multiplicidad encontraréis también un individuo excepcional” (p. 321), quien, en este caso, corresponde al secretario de Jerónimo. Pese a vivir junto a los demás “monstruos” en la Rinconada, velando por el mismo objetivo y trabajando al servicio del mismo apellido, la autoridad que Humberto posee al interior de esta casa lo sitúa en un lugar diferente al resto de los individuos con los que convive. Se trata de un sujeto que mantiene rasgos en común con el resto del grupo, sin embargo, constituye una anomalía dentro de la manada debido al nomadismo de su posición: ni patrón ni sirviente.

Aunque Peñaloza no ostenta las características físicas que la sociedad externa a la Rinconada determinaría como bellas, es el único cuyo cuerpo mantiene cierta proporción y simetría. Comparte con los demás la experiencia del rechazo social, pero no por su corporalidad, como el resto, sino a causa de su situación económica, sociocultural y, sobre todo, por causa de la insatisfacción de sus propias expectativas. Si bien todos los habitantes de la Rinconada deben ser excepcionales, los une la asimetría, mientras que Humberto es el único cuyos rasgos representan la simetría. En medio de un mundo conformado por aquellos que en un pasado fueron catalogados como *monstruosos*, Peñaloza también se configura como un *monstruo*, de acuerdo con la definición de Michel Foucault (1975): “Humberto es tan único como cualquier monstruo. Participa en esa realidad que hace de la anormalidad la norma designada para proteger a Boy de la noción de su diferencia” (Navarro, 2016, p. 80). Por lo tanto, también es parte de la manada que habita la Rinconada, en la medida en que los

une la diferencia que representan y, al mismo tiempo, se separa de ella por el hecho de portar otra forma de desigualdad. Entre seres excepcionales, él es la excepción máxima: “como un único ser normal en un mundo de monstruos adquiere *él* la categoría de fenómeno al ser anormal [...] él encarnará la experiencia de lo monstruoso” (Donoso, 1970, p. 149).

A causa de las reglas impuestas por Azcoitía y de la naturaleza heterotópica de este sitio, ni los “monstruos” ni Humberto pueden entrar o salir libremente de la casa, con una excepción a la regla: una vez al año, el secretario de Jerónimo debe salir de la Rinconada para rendir cuentas a su patrón. Todos deben experimentar el encierro que caracteriza a este lugar, no obstante, Peñaloza tiene acceso a una pequeña salida:

A los ojos del poder Humberto Peñaloza es un ser privilegiado, no solo por penetrar las superficies de estos ámbitos clausurados, sino también por convertirse en su guardián. Pero al mismo tiempo se trata de un ser alienado, puesto que no existe en un espacio pleno sino tan solo en el umbral. (Navarro, 2016, p. 78)

Humberto tiene acceso a las llaves de este sitio y es el único que puede salir, sin embargo, solo él percibe la casa, no como un paraíso artificial, sino como un encierro que lo clausura hasta el punto de quitarle el aliento. Su relación con el espacio que habita, pese al poder y libertad que posee, no representa la posibilidad de una mejor forma de vida. Peñaloza, quien no se siente parte de la manada con la que convive, ni *monstruoso* del mismo modo que los demás, experimenta de manera dolorosa su diferencia. Ni patrón ni parte de los empleados, se posiciona en una zona “entre” estos lugares, pues “ni individuo ni especie, ¿qué es el anomal? Es un fenómeno, pero un fenómeno de borde” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 322).

Aunque no se detalle la distribución exacta de cada uno los habitantes de la Rinconada, la ubicación de los “monstruos” es precisa debido a las exigencias de Jerónimo, ya que todos deben permanecer dentro de los límites del fundo de los Azcoitía. Humberto se posiciona dentro de dicho fundo, pero en una torre un poco alejada, por lo que nadie nota el momento en que huye silenciosamente de este sitio. Su paradero, al igual que el de Peta Ponce, es impreciso.

Nuevamente surge la interrogante sobre la ubicación de este sujeto de borde en relación con el resto de su manada: ¿dónde se encuentra Humberto Peñaloza? Su búsqueda atraviesa todo el relato, no obstante, jamás se clarifica. Emperatriz envía a sus secuaces a

rastrearlo, lo buscan en las calles y lo llaman a la casa de la Chimba, pero no obtiene información. Humberto se posiciona en un lugar desconocido, ya no en el borde de la Rinconada, sino en algún o algunos extremos que le permiten ocultarse. Como anomal, este personaje se configura a partir de “un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 321), situado en una periferia que no permite determinar si todavía está con la banda, fuera de ella o en su frontera; ese nomadismo corresponde a su verdadera posición.

En síntesis, entre la multitud de “monstruos” representantes de la norma al interior de la Rinconada, se advierte un ser excepcional, uno que, a pesar de la clausura en la que se le designa vivir, huye, moviéndose entre los umbrales de tal manera que se torna inalcanzable. La emergencia de un ser distinto al resto del grupo permite determinar a Humberto Peñaloza como la encarnación de la *anormalidad*, la anomalía mayor y, en consecuencia, el rostro de la *monstruosidad* máxima.

9.3. Peta Ponce y Humberto Peñaloza: cuando se desbordan de los bordes

Entre los habitantes de las principales casas representadas en la novela, cuyo examen da cuenta de los rasgos que les unen como manada, emergen personajes anómalos en los bordes del grupo de las viejas y de los “monstruos”: Peta Ponce y Humberto Peñaloza, respectivamente. Su ubicación los sitúa en una zona de nomadismo y, por ende, ambigua. Sobre este punto, Deleuze y Guattari (1980) plantean que el *outsider* se posiciona en el mismo lugar que el brujo:

Los brujos siempre han ocupado la posición anomal, en la frontera de los campos o de los bosques. Habitan las lindes. Están en el borde del pueblo, o entre dos pueblos. Lo importante es su afinidad con la alianza, con el pacto, que les da un estatuto opuesto al de la filiación. Con el anomal, la relación es de alianza. El brujo está en una relación de alianza con el demonio como potencia del anomal. (p. 324)

Peta y Humberto, ubicados en los umbrales de las casas que, según los designios del poder, deberían habitar, se tornan inalcanzables ante la mirada de sus captores e, incluso, del lector. Sin embargo, a través de pequeños destellos, la novela permite visibilizar una serie de

rostros que dan cuenta de las zonas “entre” las que se sitúan estos personajes en constante fuga.

Deleuze y Guattari (1980) sostienen que la función del *outsider* no solo es bordear cada multiplicidad, sino también dirigir las transformaciones de devenir siempre más lejos de la línea de fuga: “expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen, anómicos” (p. 325). En este sentido, la presencia del brujo permite a José Donoso alterar la realidad en la que se manifiestan estos personajes. A lo largo del relato, entre paredes, cartones, manchas de humedad, sombras, animales e, incluso, otros cuerpos, emergen los rostros de Peta y Humberto. De esta manera, Donoso abre un espacio no solo para la representación de los oprimidos, sino también para las relaciones de los sujetos de borde con lo heterogéneo minoritario, es decir, grupos aún más invisibilizados.

Si “según el paradigma elegido –generalmente el más familiar– lo que se salga de él puede considerarse monstruo” (Santesteban, 2000, p. 108), entonces Peta Ponce y Humberto Peñaloza se configuran como la encarnación de la mayor *monstruosidad*, incluso al estar rodeados de viejas catalogadas como *anormales* o individuos vistos como *monstruos*. Por lo tanto, es fundamental examinar los devenires que experimentan estos personajes, a fin de iluminar la manifestación de los rostros del *monstruo* representados en la novela.

10. CAPÍTULO TERCERO:

Los rostros de la monstruosidad

Si el monstruo es la diferencia por excelencia, en medio de estas manadas de individuos categorizados como *anormales* o *monstruosos*, dependiendo de la óptica desde la cual se les determine, emerge un *outsider*. Se trata de Peta Ponce, la más poderosa, escurridiza y excepcional, y de Humberto Peñaloza, quien se constituye como el monstruo de monstruos. Como nómades que vagan entre zonas intermedias o no importantes, sus características se tornan imprecisas ante un intento de categorización, por lo que surge la pregunta: ¿cuáles son los rasgos distintivos de *monstruos* como Peta o Humberto que permitan identificarlos?

Para dar respuesta a esta interrogante, se examinarán los devenires que experimentan estos sujetos a lo largo del relato, a fin de lograr un acercamiento al rostro de la monstruosidad representada en *El obsceno pájaro de la noche*. Estos contagios se narran de manera caótica en la novela, sin embargo, el error que hay que evitar es creer que existe en ellos una especie de orden lógico:

Así actuamos nosotros, los brujos, no según un orden lógico, sino según compatibilidades o consistencias alógicas. La razón es muy simple. Nadie, ni siquiera Dios, puede decir de antemano si dos bordes se hilarán o constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis, constituirán una multiplicidad consistente o de cofuncionamiento, apta para la transformación. Nadie puede decir por dónde pasará la línea de fuga. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 328)

Las alianzas trazadas por estos personajes se conforman como relaciones sin orden lógico, donde no cabe la similitud ni la búsqueda de motivos racionales. Ante el anomal, no queda más que intentar acercarnos a observar las huellas que dejan sus fugas. Por lo tanto, cabe aclarar que el orden en que serán abordadas las relaciones de Peta y de Humberto solo corresponde a una forma de presentación de la información, recordando que se trata de un flujo que se mueve en múltiples direcciones, las que el relato no clarifica ni intenta aclarar en ningún momento.

10.1. Peta Ponce: devenir bruja, devenir animal, devenir imperceptible

La vieja sirvienta de los Azcoitía se presenta como una anciana deteriorada, pero, al mismo tiempo, un ser poderoso, en la medida en que, al igual que el resto de las viejas, tiene acceso a los secretos de sus amos. Este personaje evidencia una anomalía que desborda los límites, ya que, a partir de imperceptibles movimientos, se mantiene en un nomadismo constante, huyendo de la mirada de quien intente acercarse demasiado. En consecuencia, su rostro no se advierte con claridad, sin embargo, es posible examinar los devenires que experimenta, en un intento de acercamiento al rostro que representa la máxima monstruosidad representada en la novela.

Se trata de una vieja cuya ubicación no es lo único indeterminado a lo largo del relato, sino que también sus rasgos son expuestos desde la incertidumbre, entre zonas cambiantes: “el papel de la Peta Ponce es ambivalente” (López, 1995, p. 126). La sirvienta de los Azcoitía se configura como la más poderosa e inalcanzable de la manada, la bruja máxima, la anormalidad sin igual y la anomalía por excelencia. Una de sus principales características a determinar es su poder: “todo es posible cuando interviene la Peta Ponce” (Donoso, 1970, p. 225), motivo por el que, de acuerdo con Bocaz (2005), “la brujería, por su parte, constituye uno de los rasgos que caracterizan desde el inicio de la obra a la Peta Ponce” (p. 132).

La vieja de manos verrugosas posibilita la alianza con lo heterogéneo minoritario, en este caso, con la brujería, representación de la anarquía y el caos. La bruja tiene el poder de alterar lo que ya ha sido ordenado, incluso aquello que se ha individualizado, del mismo modo en que Peta tiene el poder de plegar y confundir el tiempo: “los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios” (Donoso, 1970, p. 140). La brujería se presenta como un rasgo ambiguo en la novela, ya que este, en ciertos momentos de la narración, es cuestionado por Mudio: “si eres bruja, lo que es dudoso — quizás no seas más que una vieja miserable cualquiera” (Donoso, 1970, p. 299). Peta es y no es bruja, es decir, que se posiciona en una zona entre el lugar de la sirvienta y el de la bruja. No es que Peta se convierta en bruja, sino que se encuentra en contagio con la brujería a través del contacto con la niña beata-bruja de la conseja maulina, como una forma de alianza,

la que posibilita que esta vieja se conforme como un ser poderoso, capaz de todo. Schoennenbeck (2009) plantea que “el cuerpo de la bruja es una máquina productora de identidades evanescentes” (p. 167), por lo tanto, Peta Ponce no solo experimenta un devenir bruja, sino variadas y constantes alianzas.

A través del nomadismo de este personaje, se advierte su rostro en el de Inés de Azcoitía. La vieja se apodera del cuerpo de Inés, envejeciéndola, consumiéndola y fundiéndose con ella, como una presencia que lo contagia todo. La más temible de las viejas tiene una conexión y posición excepcional en relación con su patrona, hasta el punto en que incorpora su propia piel y órganos en ella, por lo que, en momentos, el relato evidencia que no es posible determinar a Peta e Inés como seres individuales: “así tiene que ser, así ha sido siempre, Inés, Inés-Peta, Peta-Inés, Peta, Peta Ponce” (Donoso, 1970, p. 274). Sobre esta conexión, Brito (2005) afirma que también la sangre une a Inés de Santillana con la Peta Ponce:

Inés y Peta se unen a través de la sangre en una sola y misma figura en la que sirvienta y ama se conforman a través de una sola identidad. Identidad marginal porque es femenina, identidad múltiple, solapada. Identidad que el terror denomina bruja o histérica. (p. 74)

Peta entra en una relación de contagio con Inés, pero no en alianza con su patrona, pues, tal como indican Deleuze y Guattari (1980), el devenir siempre es hacia lo heterogéneo minoritario. La vieja deviene una Inés adolorida, cansada y humillada por el fracaso de su maternidad. Peta se contagia y contagia a Inés, sumergiéndose ambas en aquel ser envejecido que habita la casa de la Chimba, a través del cual se explicita visualmente su alianza. Las facciones de ambas se funden en el mismo rostro, por lo que no es posible determinar cuál es cuál, ni mucho menos establecer dónde se posiciona cada una de ellas.

Si Inés es enviada a un hospital psiquiátrico, se podría pensar que esta es la ubicación final de Peta, sin embargo, recordando su alianza con la brujería, Schoennenbeck (2019) afirma que “las brujas conjuran para pervertir un orden que se creía hasta entonces natural y, por ende, inamovible” (p. 172). Por consiguiente, el rostro de Peta Ponce sigue emergiendo de manera independiente y, a su vez, simultánea a su relación con Inés.

En relación con lo anterior, la piel verrugosa de Peta se contagia con el pelaje lleno de granos y verrugas de la perra amarilla. Se trata de un animal sin raza mencionada,

representante de la enfermedad y precariedad que, además, es una hembra, por lo que constituye una diferencia minoritaria: “esas multiplicidades de términos heterogéneos, y de cofuncionamiento por contagio, entran en ciertos agenciamientos, y ahí es donde el hombre realiza sus devenires-animales” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 319).

Este animal siempre gana, pues corre impune sin ser capturada, tal como Peta recorre los pasillos laberínticos de las principales casas del relato, desplegando un nomadismo constante. Peta Ponce y la perra amarilla, como seres excluidos, se contagian mutuamente en los bordes de zonas “entre”, tornándose un flujo que recorre las oscuras calles, bosques, pasadizos y paredes, sin ser halladas por la mirada atenta de un lector que intenta dar con su paradero. Son incontrolables: “la perra amarilla, acezante, babosa, cubierta de granos y verrugas, el hambre inscrita en la mirada, ella, dueña del poder para provocar el grito” (Donoso, 1970, p. 122). Su piel verrugosa contagia a Peta Ponce, quien deviene animal incapturable, evidenciando con mayor fuerza la imposibilidad de codificarlo todo; ahí yace su poder en un mundo en el que ambas han sido excluidas. Por lo tanto, no se trata de que Peta Ponce simplemente se “convierta” o “transforme” en la perra amarilla, sino que se contagia con su diferencia, su poder y su movilidad. En este sentido, Ugarte (2012) también sostiene que “sin duda, las representaciones máximas del poder del mundo del servicio por sobre el de los patrones en *El obsceno pájaro de la noche* son la de la Perra Amarilla y la Peta Ponce” (p. 150).

En la conseja maulina se afirma que la vieja-bruja y la perra son una: “que la encontraran costara lo que costara porque la perra era la nana y la nana era la bruja” (Donoso, 1970, p. 43). Sobre este punto de encuentro, Schoennenbeck (2009) plantea que existe una relación entre la bruja, pero no solo la de la conseja sino entre todas las viejas brujas, y la perra amarilla:

En *El obsceno pájaro de la noche*, la bruja-nana se transforma en perra amarilla. La presencia del animal se inaugura con el relato de la conseja maulina [...] Luego este mismo animal salta la valla del relato mítico para instalarse en el relato del mundo de Inés, de la Peta Ponce, de Humberto, de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba y de la casa de la Rinconada señorial. El hecho de que la perra amarilla sea identificada con mujeres ligadas a la brujería nos remite a la simulación, metamorfosis mediante la cual el sujeto puede ser construido o volver a construirse. (p. 167)

El contagio entre la vieja de la conseja y la perra amarilla permite la reconstrucción o, más bien, la destrucción de aquello que se encontraba determinado: la identidad indivisible de las viejas. En la conseja no es posible determinar si la anciana está constituida como un ser humano individual, ni tampoco si se ha transformado en una perra, pues se ubica en una zona entre estas dos opciones: “este contagio moviliza las fuerzas fuera de sus fronteras, da cuenta de la heterogeneidad que constituye el cuerpo. A su vez, muestra la debilidad de los mecanismos que definen un cuerpo como humano o como animal” (Carreño, 2018, p. 30).

El devenir abre posibilidades que no pueden ser determinadas con una única respuesta, pues “el individuo excepcional tiene muchas posiciones posibles” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 321). Entonces, cabría cuestionar: si la perra amarilla reaparece en el relato, sería posible que la primera vieja-bruja reaparezca a través de Peta Ponce, es decir, ¿son la misma vieja? La novela no clarifica esta duda, pero, tal como indica Amaro (1997), “lo importante son las distintas versiones, no lo que ocurrió realmente [...] el “dicen y dicen” del relato, el parloteo ominoso del obscuro pájaro, remite a una fuente interminable de la cual manan distintas versiones de lo mismo” (p. 335). Por lo tanto, más que llegar a una respuesta única para esta interrogante, se deben considerar las versiones posibles. En este sentido, estas viejas tienen un punto de encuentro en la medida en que ambas devienen perra amarilla, por lo que el hecho de que Peta sea la primera vieja-bruja, así como “dicen” que fue la primera integrante de la manada de la Chimba, puede ser una de las versiones de este relato.

Tanto el destino como los rasgos de Peta-bruja-perra amarilla se tornan cada vez más difíciles de determinar. Sumado a lo anterior, la perra amarilla e Inés de Azcoitia también experimentan una alianza, ambas en una relación de contagio con Peta. Inés, en contacto con lo heterogéneo minoritario, al igual que Peta, deviene animal, afirmando: “yo siempre soy la perra amarilla” (Donoso, 1970, p. 288). De esta manera, retomando lo planteado por Ugarte (2012), “Inés, la Peta y la Perra Amarilla forman una tríada poderosa y maligna, como una grotesca carnavalización de la Santísima Trinidad del catolicismo” (p. 153). Si se cuestiona dónde están los límites de Inés, de la perra amarilla y de Peta Ponce, a causa de las alianzas experimentadas y el nomadismo que caracteriza al devenir animal, no será posible determinarlo. La contaminación con el animal impide definir dónde comienza y termina la existencia de uno y otro: “el monstruo, si bien es una existencia en cierto modo plural, dada su confirmación, su forma y su sentido, se trata de una pluralidad que apunta a la unidad, ya

que son varios elementos que forman un solo ser” (Santiesteban, 2000, p. 96). En consecuencia, Peta continúa moviéndose entre los límites de la sirvienta-bruja, de Inés y de la perra amarilla: devenir bruja, devenir animal, devenir imperceptible.

¿Dónde se posiciona Peta Ponce? A partir de lo anterior se determina que su ubicación es ambigua, “entre” zonas, como un flujo que recorre los umbrales y extremos de cada renglón de la novela. Entonces ¿cómo identificar a Peta Ponce?

Es para vencer a la Peta que no puedo dejar de preguntarme, con la intención de fijarlo, cuál fue el burdo hecho real que dio origen a este monstruo de tantas caras llenas de pólipos, de variantes infinitas y laberínticos agregados posibles que nada útil aportan y que, sin embargo, de una manera o de otra, pertenecen. (Donoso, 1970, p. 225)

Lleno de pólipos, variantes infinitas y laberínticos agregados; así es el rostro de Peta Ponce. Como monstruo de monstruos, su rostro es imposible de clasificar en una lista de características que permitan identificar su diferencia, debido a que “el movimiento mantiene una relación especial con lo imperceptible, es por naturaleza imperceptible” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 362). Determinar los rasgos del rostro de este personaje, no solo carece de sentido, sino que limita y reduce todas las líneas de fuga, recortando su rostro simplemente para hacerlo encajar en una categoría que, siguiendo el relato, no es completamente la suya. No se trata de que Peta posea los rasgos físicos de una bruja, una perra o de Inés, sino que se posiciona entre los umbrales de estas posibilidades, por tanto, catalogarla en una sola de estas opciones limitaría a las demás: “la tentativa de explicar esos *bloques de devenir* por la correspondencia de dos relaciones siempre es posible, pero indudablemente empobrece el fenómeno considerado” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 314).

El destino final de Peta se oculta ante la mirada del lector, desapareciendo en un devenir imperceptible, sin saber entre cuál de todas las versiones que hablan acerca de ella se habrá perdido. Quien alce la mirada para rastrear su rostro, al intentar buscar entre las líneas de fugas en las que podría estar moviéndose, no podría identificarla:

Si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales, por extraños devenires en verdad que franquearán la pared y saldrán de los agujeros negros, que harán que hasta los rasgos de rostridad se

sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 225)

Ni en el rostro de la sirvienta, ni de Inés, ni de la perra amarilla: el destino de Peta Ponce yace en extraños devenires que posibilitan la manifestación de un rostro incodificable ante la mirada del lector.

10.2. Humberto Peñaloza: devenir vieja, devenir animal, devenir imperceptible

El secretario de Jerónimo de Azcoitia, llamado Mudito al interior de la casa de la Chimba, encarna la voz de quien narra gran parte de los acontecimientos en un orden caótico, que no responde a una cronología lineal ni a un tiempo-espacio determinado. Si Peta Ponce aparece de manera intermitente, pasando de un pasillo a otro y permeando los extremos de la narración, Humberto Peñaloza, en cambio, aunque siempre desde una posición periférica, forma parte central tanto de los acontecimientos como de la propia narración de *El obsceno pájaro de la noche*. A partir de un relato aparentemente incoherente, a ratos simultáneo con otras voces, se advierte que los rasgos distintivos de Humberto, al igual que su ubicación, son ambiguos y en algunos casos contradictorios, presentando un rostro incodificable. Es la representación de la anomalía por excelencia: “su presencia se desata como una fuerza oscura, como la ‘fluctuante mancha de humedad en la pared’ que es Humberto, la identidad de Humberto” (Amaro, 1997, p. 339).

La crítica precedente ha abordado ampliamente la búsqueda de identidad que mueve a Humberto Peñaloza, quien carga con la herida de un padre que se siente “nadie” y una madre que augura tempranamente que su hijo no será “alguien” en la vida. En este contexto, López (1995) afirma que “el deseo de *ser alguien*, de tener un rostro, es constante en la novela y llevará a Humberto/Mudito por los vericuetos de una cadena de significantes imaginarios, sin poder encontrar otra respuesta que el eco de la ausencia” (p. 123). Si el rostro de Peta está lleno de laberintos, rincones y posibilidades, el de Humberto es inexistente ante sus propios ojos: podría mirarse al espejo y vería a un sujeto sin rostro, a un “donnadie”. En relación con el proceso de construcción de identidad que aqueja al personaje, es relevante profundizar en el examen de los contagios que este *outsider* sin rostro experimenta: devenir vieja-bruja, devenir animal, devenir imbunche, devenir imperceptible.

Entre los devenires que recorre este individuo, cabría examinar su relación con Jerónimo de Azcoitía, a fin de cuestionar si esta corresponde, efectivamente, a una alianza contagiosa. Uno de los mayores deseos de Peñaloza es ser como Jerónimo de Azcoitía o, al menos, por un momento, ocupar su lugar: “se descubre a sí mismo como un ser sin rostro, un ser carente de identidad que busca en Azcoitía la mirada paterna que de su padre biológico no recibió” (Rosas, 2002, párr. 12). Humberto busca una filiación con su patrón, sin embargo, de acuerdo con Deleuze y Guattari (1980), con el animal la relación es de alianza: “lo importante es su afinidad con la afianza, con el pacto, que les da un estatuto opuesto al de la filiación” (p. 324). Para que se concrete la alianza es necesario que esta sea con lo heterogéneo minoritario, lo que no corresponde con el rol ni el poder de Jerónimo: “no hay devenir-hombre, puesto que el hombre es la entidad molar por excelencia, mientras que los devenires son moleculares” (p. 375).

Si es que hay zonas de encuentro entre Humberto y Jerónimo, estas no son con el senador de la República, sino con el padre de un monstruo, cuya descendencia ha fracasado. El punto de su encuentro no reside en el amor de Inés ni en ser respetado por los demás a causa de un buen apellido. El espacio que Humberto comparte con Jerónimo es el de la vergüenza y el rechazo: Mudito es tratado como un perro por Iris, así como Jerónimo lo es por Boy; Humberto es calificado como “feo” a causa de su diferencia, mientras que Jerónimo es tratado como monstruo en la Rinconada; Mudito ve desgarrado su rostro cuando delira, tal como Jerónimo lo hace al ver su reflejo en el estanque de Diana La Cazadora. Es en el momento de debilidad en que parece haber un contagiado entre estos personajes, sin embargo, devenir no debe confundirse con semejanza. Estas zonas de encuentro son fabuladas por la voz de Humberto, en un intento por construir su identidad a partir de alguien a quien admira, porque un día su padre le dijo que Jerónimo era “alguien”:

La conciencia de este universo es Humberto Peñaloza, escritor y mente fabuladora de la mayor parte de los acontecimientos descritos en la novela. Sus ficciones laberínticas, sus visiones distorsionadas por la locura, tienen la finalidad de influir en una realidad social de la cual se siente marginado. (Navarro, 2016, p. 75)

Estas zonas de aparente encuentro que buscan establecer semejanzas y relaciones de poder entre Jerónimo y Humberto provienen de un deseo mediado por los anhelos e inseguridades de su padre. Por consiguiente, no se trata realmente de un contagio, sino de lo

que Humberto ha creado para sentir, por lo menos en sus pensamientos, que tiene algún tipo de relación con quien tanto admira y odia al mismo tiempo.

Aclarado el punto anterior, sin caer en la búsqueda de una línea cronológica, la novela expone que Peñaloza huye de la Rinconada y se esconde en la casa de la Chimba bajo el nombre de Mudito, cuyos rasgos, historias y relatos son incluso más confusos que los de aquel sujeto llamado anteriormente Humberto. La narración de Mudito está caracterizada por el delirio febril con que se relata gran parte de los acontecimientos, causando que el lector se pregunte constantemente: *¿esta información tiene relación con lo que se dijo, por ejemplo, hace 50 páginas atrás o es solo una casualidad?* La novela se sumerge en un mar de aparentes coincidencias, cuyas relaciones no son iluminadas para el lector: “¿Cómo es posible rescatar algo de la fragmentación y la pluralidad? La lectura se vuelve, así, lectura desconfiada [...] Todo es ganado por la dispersión y el caos” (Borinsky, 1973, p. 293). En medio de este desorden, Mudito, ser marginal, sin voz, sin historia, ni apellido, experimenta distintas relaciones que abren paso a alianzas con diferencias minoritarias, posicionándose en un umbral (y/o umbrales) cada vez más imprecisos y difíciles de clarificar.

Humberto/Mudito, a diferencia del resto de los habitantes de la casa de la Chimba, no ha sido enviado a este sitio por designio de sus patrones, pues se desconoce la forma de su llegada. Posee una relación diferente con el espacio que habita: esta casa no es su castigo sino su forma de escape del resto de la sociedad. En un tiempo que no responde a un orden lineal, Humberto llega a esta casa sin que nadie note el momento en que se incorpora a ella y, al mismo tiempo, nadie concibe la existencia de un tiempo anterior en el que él no sea parte del lugar. Su llegada queda velada ante la mirada, no solo del lector, sino también de los habitantes de la Chimba. Las viejas con el poder del “dicen” conforman una historia borrosa acerca de su llegada, llena de contradicciones: lo dejaron en la puerta de la casa un día lluvioso; llegó en brazos de Peta cuando solo era un bebé; una mujer lo encontró en una población y lo trajo; nadie sabe como llegó, entre otras más.

Mudito, conviviendo con este grupo de viejas intercambiables se contagia, deviene una más de estas mujeres, pues “todos los devenires comienzan y pasan por el devenir-mujer. Es la llave de los otros devenires” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 359). No se trata de que adquiera los rasgos físicos de estas ancianas, ni sus ropas, pues devenir no es imitar. Al

convivir con un grupo que representa la desviación biológica, la senectud y la enfermedad, se contagia con la diferencia que representan estas brujas: deviene la séptima vieja. A partir de su alianza con las viejas-brujas, ellas le comparten el secreto del bebé milagroso y él se contagia con su brujería, accediendo a la capacidad de alterar la realidad a través del poderoso “dicen”. Pese a lo anterior, Mudito no ingresa a esta manada como un integrante más, ya que se posiciona al servicio de este grupo:

Y al servir a estas rémoras, al ser sirviente de sirvientes, al exponerme a sus burlas y obedecer sus mandatos, voy haciéndome más poderoso que ellas porque voy acumulando los desperdicios de los desperdicios, las humillaciones de los humillados, las burlas de los escarnecidos [...] El vómito de la Iris que fregué en las baldosas de la cocina me ungió. Y lo guardo envuelto en un estropajo, con mis libros y mis manuscritos, debajo de mi cama, donde guardan sus cosas todas las viejas. (Donoso, 1970, p. 43)

Como sirviente de sirvientes, accede no solo a los secretos de los patrones sino también a los de sus trabajadoras, por lo que su poder es aún mayor: “mediante esta capacidad, el Mudito se configura como otro sirviente poderoso frente a sus patrones” (Ugarte, 2012, p. 154). En este sentido, él no logra ser completamente parte de las viejas, ya que se posiciona en un lugar diferente al del resto de la manada. Mudito es y no es una de las brujas, pues no se transforma, sino que deviene vieja, ubicándose en una zona entre él y ellas, de modo que narra los hechos desde un punto de vista ambiguo: en ocasiones habla desde un “nosotras” y, en otras, acerca de “ellas”, sin orden aparente.

El mismo individuo que limpia el vómito del suelo es quien posee las llaves de esta utopía localizada, por lo tanto, tiene el poder de decidir en qué momento se abre y cierra la puerta que aísla a las viejas del resto de la sociedad que censura su desviación. Surge, entonces, la interrogante: ¿Mudito representa al opresor o al oprimido? De la misma forma ambigua en que Humberto no es ni patrón ni sirviente en la Rinconada, Mudito es sirviente y carcelero de quienes habitan la casa de la Chimba:

A los ojos del poder Humberto Peñaloza es un ser privilegiado, no sólo por penetrar las superficies de estos ámbitos clausurados, sino también por convertirse en su guardián. Pero al mismo tiempo se trata de un ser alienado, puesto que no existe en un espacio pleno sino tan sólo en el umbral, en el punto de intersección entre “violentas jerarquías” culturales: normalidad / monstruosidad, racionalidad / locura, oralidad / escritura. (Navarro, 2016, pp. 78-79)

El lugar de Humberto, aunque se ubique físicamente en otra casa y bajo otra identidad, sigue siendo ambivalente, representando al opresor y al oprimido, sin ser ninguno de los dos en su totalidad.

Sumado a lo anterior, Mudito, despojado de identidad y contagiado con los cuerpos envejecidos de esa manada de brujas, experimenta la precariedad de ser apenas “un pedazo de hombre”. Tratado como un perro, amarrado con una correa de púas y acarreado de un lugar a otro por Iris Mateluna, vivencia el maltrato de un animal miserable que es lanzado a la calle:

Me arrastraba. Como a un perro. Amarrado a una cadena para que la siguiera a todas partes y la obedeciera, ciego y sin voluntad, atado para que no me fuera a bajar a la calzada y un auto me atropellara [...] llego a olvidar que alguna vez, en el pasado, lejos, lejos, quizá tuve voluntad o intenté desobedecer cuando aún comprendía lo que es desobedecer. Yo no la desobedezco. La Iris es cruel y a veces hace que el collar de púas me pinche el cuello por el gusto de verme sufrir, siguiéndola desde lejos, pero sin perderla de vista, aunque sin dejar que ella me vea a mí, dejándola libre para que hable con sus amigos... (Donoso, 1970, p. 52)

A través de la experiencia de un animal menospreciado, se posibilita la alianza con otro animal que va olfateando y recorriendo los extremos del relato; Mudito deviene animal y no cualquier animal sino la perra amarilla. En este contexto, la novela, en intervalos extensamente separados entre sí, expone piezas de un rompecabezas incompleto que permite advertir zonas de encuentro entre estos dos personajes.

El perro de Iris, en cuya mirada se advierten los ojos de Humberto/Mudito, espía desde la ventanilla de un auto a los hombres que usan la cabeza de Gigante para hacer el amor con ella, entre los que se encuentra Jerónimo de Azcoitia: “me asomé por la ventanilla del Ford para que me pudiera ver a mí, a Humberto Peñaloza [...] yo le permito que vea mi rostro encuadrado en la ventanilla del auto” (Donoso, 1970, p. 61). Ante esta escena cabe cuestionar ¿el rostro que deja ver corresponde al de un perro o al de un ser humano? Para dar respuesta a esta interrogante se debe aclarar que, tal como plantean Deleuze y Guattari (1980), el devenir animal no consiste en que Mudito se transforme en un perro, sino en una alianza con lo animal que posibilita una involución creadora: “el devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El

devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene” (p. 315). El rostro que Mudio-perro expone ante la mirada de Jerónimo se encuentra en una zona “entre”, fluyendo sin que pueda ser codificado o si quiera imaginado por los lectores, pues “los rostros trazan todo tipo de arborescencias” (p. 238).

La mirada de este personaje se integra al encuentro sexual entre Iris y Gigante, sin importar quién se halle bajo la cabeza de cartón piedra. En esta escena, desde la misma ventanilla que se posiciona Mudio-perro, irrumpe la perra amarilla, imposibilitando la concreción del acto, tal como le sucede a Tito: “no me dejó. Se reía todo el tiempo porque una perra que se metió adentro del Ford nos miraba desde la ventanilla” (Donoso, 1970, p. 215). Si tanto Humberto como la perra amarilla están observando lo que sucede dentro del Ford, pero solo se menciona a un animal en la escena, cabría cuestionar ¿de cuál de los dos perros es el rostro que se asoma a dicha ventanilla? Sobre la construcción del rostro, Deleuze y Guattari (1980) proponen que este siempre es redundancia y multiplicidad: “los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad” (p. 221). Sumado a lo anterior, el devenir es la posibilidad de resistir la estratificación del cuerpo, por lo que se funden los límites de cada uno de los seres que componen esta alianza. En este sentido, el contagio entre Humberto y la perra amarilla se ve reflejado, precisamente, en su capacidad de escapar, evidenciando la imposibilidad de su captura y codificación.

De acuerdo con el relato, Humberto llega a la casa de la Chimba huyendo de la Rinconada, de Jerónimo y de todo lo asociado a su pasado, sin embargo, eventualmente el teléfono del convento suena y la llamada entrante se dirige a Humberto: lo han encontrado. Si su proyecto es huir, la única manera de hacerlo es saliendo de los dualismos, deviniendo constantemente. Por lo tanto, encerrado entre los muros laberínticos de esta casa, junto a una manada de brujas que tiene el poder de alterar la realidad con su “dicen”, Mudio continúa en constante nomadismo, recorriendo los umbrales que le permitan ocultarse de aquello que huye:

Uno va aprendiendo las ventajas de los disfraces que se van improvisando, su movilidad, [...] perderse dentro de sus existencias fluidas, la libertad de no ser nunca lo mismo porque los harapos no son fijos, todo improvisándose, fluctuante, hoy yo y mañana no me encuentra nadie ni yo mismo me encuentro. (Donoso, 1970, p. 98)

En relación con lo anterior, durante la supuesta gestación del niño milagroso, Mudito es tratado como un muñeco de trapos que Iris lleva de un lugar a otro. Para llevar a cabo esta labor es envuelto, atado y sellado: “comienzan a envolverme, fajándome con vendas hechas con tiras de trajo. Los pies amarrados. Luego me amarran las piernas para que no pueda moverlas. Cuando llegan a mi sexo lo amarran como a un animal dañino” (Donoso, 1970, p. 211). Como un paquetito más, las viejas lo envuelven una y otra vez, escondiendo entre aquellos trapos el secreto del bebé milagroso que las salvará del dolor de la muerte. En algunos momentos del relato, ellas “dicen” que el niño en el vientre de Iris será su salvador, pero en otras ocasiones “dicen” que aquel muñeco envuelto, encarnado por Mudito, es el salvador que tanto habían esperado. De este modo, “el discurso de las viejas cubre y encierra, bajo la forma de trapos y sacos de arpillera, a Humberto Peñaloza” (Martín, 2013, p. 12).

La narración plantea confusión acerca de la identidad del bebé milagroso, quien es presentado como el hijo que se gesta en el vientre de Iris y, al mismo tiempo, las viejas afirman que se trata de Mudito. Esto último, incluso si el lector tiene consciencia de que el tiempo del relato no corresponde a un orden cronológico tradicional, altera la lógica de los hechos, pues Humberto/Mudito es un adulto, no un bebé que pueda ser cargado en brazos. La coherencia del relato se altera incluso más cuando Mudito, un hombre de carne y hueso que interactúa constantemente con las habitantes de la casa, indica que ya *tiene que nacer*:

Sin movimiento, sin hambre, sin voz, sin oído, sin vista casi... casi sin vista, pero todavía conservan su poder mis ojos y porque lo conservan es que este pequeño bulto que soy no tolera más el terror sin salida que lo comprime y me doy cuenta de que ha llegado el momento inaplazable. Tengo que nacer. (Donoso, 1970, p. 285)

Ante la confusa imagen de un adulto que está a punto de nacer, lo que carece de lógica, se debe recordar que “no hay orden lógico preformado de los devenires o de las multiplicidades, hay criterios, y lo importante es que estos criterios no son posteriores, se ejercen sobre la marcha, en el momento, bastan para guiarnos entre los peligros” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 329).

Mudito, en su forma de paquetito, va empequeñeciéndose, perdiendo voluntad y la capacidad de valerse por sí mismo: “se deja hacer cualquier cosa porque anda como atontado el pobre, medio dormido, si parece que no estuviera ni vivo ni muerto” (p. 210). Se trata de

un personaje que no se constituye como una guagua, pues corre por los pasillos, huyendo de las viejas que lo quieren amarrar y, al mismo tiempo, encarna a una guagua que se deja atrapar, rasurar, mudar y cuidar. En este caso, el devenir de Humberto coincide con un decrecimiento físico, tornándose cada vez más pequeño, pero la involución creadora que posibilita el devenir bebé de Mudito yace en la experiencia de la envoltura, de la pérdida de voluntad y de la incapacidad de hablar. Es en este sentido que se contagia con la experiencia de una guagua que crecerá imbunchada.

Una vez más cabe cuestionar ¿cómo es el rostro de Mudito-bebé? En medio de la búsqueda de los rasgos que podrían distinguir a un hombre que se contagia con la experiencia de un bebé, las viejas comienzan a coser todos sus orificios, privando al lector de la respuesta a esta interrogante. Una vez imbunchado, contradictoriamente, continúa la narración de sus pensamientos e historias, afirmando que aquel encierro le parece la única forma de vida posible: no fue, no es, ni será nada más que esto que está envuelto. En este presente que parece congelado, donde no existe nada más, Mudito sigue recordando aquel pasado que dice no conocer, por lo tanto, no es exclusivamente un imbunche tal como él sostiene, sino que se sitúa en una zona entre Mudito-bebé y paquetito, deviniendo imbunche. Es importante aclarar que Mudito no deviene imbunche solo porque físicamente haya sido envuelto y cosido como un paquetito, pues eso correspondería a una mera relación de semejanza. En medio de los interminables paquetitos que esconden secretos, Mudito, como sujeto de borde, posibilita una alianza con ellos a través de una involución creadora que le permite abandonar su voz (su propio nombre lo evidencia), su voluntad y su movilidad.

El individuo que en algún pasado fue abierto y despedazado por el doctor Azula ahora es imbunchado por las viejas, sellando este paquetito con todos los secretos y desperdicios que este posee. Pero Humberto ya ha cerrado sus labios, sus ojos y sus oídos hace mucho tiempo atrás: no quiere ninguna conexión con el mundo exterior, ni siquiera con lo que suceda en la Chimba. Solo quiere encerrarse y abandonarlo todo, dejar todo atrás. Cuando la casa no es suficiente para anular lo que está fuera de aquellas paredes, opta por encerrarse dentro de su propio cuerpo. El imbunche, originalmente utilizado para acallar y controlar, es anhelado por Humberto como una forma de protección:

Deja que las viejas bondadosas me fajen, quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar si es que encuentro en mí alguna cosa que recordar. (Donoso, 1970, p. 275)

Completamente cosido, el sujeto comienza a desvanecerse, por lo que se percibe solo como un paquete o una voz ante la mirada del lector. ¿Qué rostro podría tener un paquetito o cómo determinar sus rasgos distintivos? Humberto, ya sea en busca de su identidad o escapando de la vergüenza de no ser “alguien” o, incluso, huyendo de seres como Jerónimo o Peta, se posiciona en un constante devenir, como un flujo que corre y no es posible alcanzar. El monstruo de monstruos se resiste al examen que pueda codificarlo y responder la pregunta planteada, ya que, siguiendo la propuesta de Carreño (2018) sobre Deleuze y Guattari, “allí donde hay fuerzas en movimiento existe la posibilidad de sostener una resistencia, una resistencia del devenir frente a lo estático, de lo múltiple frente a lo uno, del animal frente al hombre” (p. 37).

El paquetito es olvidado por las ancianas en el momento de su partida y durante varias páginas también lo es por la propia novela, pero luego es recogido por una vieja, seguida de una perra enclenque que recuerdan al lector la presencia de Peta Ponce y la perra amarilla. Surge otra interrogante: ¿son ellas y han vuelto por Humberto? Este último intenta romper su propio envoltorio para saber de quién se trata, sin embargo, como ha sucedido con otras interrogantes, esta no es contestada por la novela:

Se trizan mis dientes, pero tengo que seguir royendo porque hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre y quiero oírlo y masco y muerdo y rajo: masco, muerdo, rajo la última corteza de saco para nacer o morir, pero no alcanzo a nacer ni a morir porque hay manos que agarran la sección rajada y con una aguja grande para coser sacos cosen el agujero por donde yo iba a mirar y respirar. (Donoso, 1970, p. 346)

Dicho paquete es lanzado al fuego, mientras todo es narrado por la voz que, de acuerdo con el relato, pertenece a Humberto/Mudito, por lo que está y no está presente en el desenlace. Sobre este punto, Santiesteban (2000) sostiene que “el monstruo puede ir acompañado de sombra, misterio y marginalidad [...] es la presencia que solamente se deduce” (p. 124). Del mismo modo, la presencia de Humberto no desaparece completamente,

pues continúa la narración, pero se sitúa en una zona donde no está ni vivo ni muerto, sino inacabado: deviene imperceptible.

La narración concluye dejando tantas interrogantes pendientes, quizás porque no debían ser respondidas o, quizás, porque no había una única forma de responderlas y su codificación solo limitaría la multiplicidad de lecturas del relato. Como un imbunche, la novela de Donoso se cierra en sí misma, dejando al lector lleno de preguntas sin responder. El destino de Humberto es absolutamente impreciso, tal como esa mancha de humedad que afirmó tantas veces que quería llegar a ser. Marcela Rosas (2002) también afirma que el final es “borradura de identidad, autodestrucción, monstruosidad [...] La imposibilidad del sujeto de instalarse en algún lugar, quedando sólo como la mancha negra que el fuego dejó en las piedras” (párr. 25). Humberto –también llamado Mudito, vieja, guagua, imbunche– se desvanece ante la mirada atenta de un lector que sabe que quedan pocos renglones de novela, sin dejar rastro de su paradero, de su posición o, incluso, de la forma de su rostro; aquel rostro cuyas facciones borraron y “que nadie se ha preocupado por repintar” (Donoso, 1970, p. 209).

Deleuze y Guattari (1980) plantean que el rostro se constituye a partir de una organización muy sólida, que encierra un conjunto de rasgos de rostridad y, cada vez que uno de dichos rasgos intenta escapar, el rostro bloquea su línea de fuga, reimponiendo su organización. Alterar este orden hasta el punto de deshacerlo, como sucede en el caso de Humberto Peñaloza y también de Peta Ponce, constituye una decisión política:

Deshacer el rostro no es nada sencillo [...] si deshacer el rostro es algo muy importante se debe, precisamente, a que no es una simple historia de tics ni una aventura de diletante o de esteta. Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. (p. 244)

Existe una resistencia en el acto de impedir la determinación, rasgo que une a estos personajes, los que curiosamente experimentan relaciones de contagio similares: vieja-bruja, perra amarilla, imperceptible. Santiesteban (2000) sostiene que el conocimiento del ser humano “puede resultar enriquecido con la integración del monstruo en la reflexión sobre sí mismo” (p. 126), por lo que resulta relevante examinar los encuentros entre estos dos sujetos

anomales, monstruos por excelencia, a fin de continuar con el acercamiento hacia el rostro de quienes cargan con la marca de la monstruosidad.

10.3. Peta Ponce y Humberto Peñaloza: monstruos de rostros *incodificables*

Cada elemento revisado a lo largo de la presente investigación guía hacia este examen: los rostros del monstruo en *El obsceno pájaro de la noche*. A través del recorrido por las principales casas de la novela, entre sus pasillos y manchas de humedad, surge uno de los primeros destellos de la ambigüedad e imprecisión que caracterizan la novela. Luego, al examinar a sus habitantes, se advierte la presencia de un ser excepcional entre ellos, quien se mantiene en un constante nomadismo, dificultando su caracterización: Peta Ponce y Humberto Peñaloza. Al profundizar la investigación en la anomalía hallada en estos personajes surgen varias interrogantes, entre las cuales, una permea todo el análisis: ¿qué rasgos caracterizan y, por tanto, permiten identificar el rostro de un monstruo como Peta o Humberto?

A partir de la revisión de las alianzas que establece cada uno de estos individuos, se evidencian múltiples devenires hasta que sus rostros se deshacen, sin poder ser capturados por la mirada del lector. Sus rostros se funden en cada contagio sin que pueda ser determinado el inicio ni el término de cada uno de ellos, escapando entre los demás participantes de la escena, sin que se note su partida. En consecuencia, surge la necesidad de examinar qué sucede en aquellos momentos en que dos anormales, catalogados como monstruosos y en constante movimiento, se encuentran en una misma escena: ¿qué sucede con sus rostros y con los de los demás personajes presentes?, ¿emergerá, en medio de estos rostros, aquel rasgo distintivo que permita identificar el rostro de la monstruosidad? Para llevar a cabo dicho examen, es clave abordar dos momentos de la novela que destacan por la cantidad de rostros que fluyen en estas instancias: por un lado, el encuentro sexual entre Iris Mateluna y Jerónimo Azcoitia y, por otro, la procreación de Boy.

La primera escena se compone, originalmente, de dos individuos, Iris y Jerónimo, sin embargo, este último utiliza una máscara de cartón piedra, por lo que no se advierte su rostro. Ingresa a la escena un tercer participante: un perro que envía al devenir animal de Humberto

y, por consiguiente, su alianza con la perra amarilla, quien, a su vez, remite a Peta Ponce e, incluso, a Inés. En el rostro de ese animal emergen los ojos de Peñaloza, junto a Peta y a la perra amarilla, cuyos ojos amarillos, en ocasiones, también emergen en el rostro de Inés de Azcoitía. A través del contagio con lo animal, el ser humano encuentra una posibilidad de fuga y, también, de resistencia a la estratificación. La presencia de la perra amarilla, “cuya sombra oscilante condena los rostros de algunas viejas y rescata momentáneamente a otros” (Donoso, 1970, p. 293), descrita como un garabato en la novela, aparece y tuerce el lenguaje en una imagen que no se abre ante su lector.

Sumado a lo anterior, Iris encuentra al Gigante en el rostro de cartón piedra, ignorando la presencia de Jerónimo, quien, además, requiere de la mirada de Humberto para concretar el acto sexual. En el espacio de un auto deteriorado, las miradas corren y se desbordan en lo que parece ser un instante. La escena es caótica de inicio a fin –si es que existe tal cronología– por ende, monstruosa en la medida en que diversos rostros emergen, fluyen y se mezclan sin que sea posible determinar cuál es cuál.

De acuerdo con los planteamientos de Deleuze y Guattari (1980), el rostro no está incluido en la cabeza ni en el cuerpo, sino que “es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa” (p. 224). Este mapa es portavoz de una máquina abstracta, *máquina abstracta de rostridad*, la cual produce rostros que trazan todo tipo de arborescencias, por lo tanto, el rostro no es individual, sino que se encuentra en relación con una multiplicidad. En este contexto, en la escena del Ford no necesariamente se expone una mezcla de cabezas y cuerpos, sino de rostros que fluyen en aquel espacio: Iris, Jerónimo, Gigante, Humberto, Mudio-perro, Peta Ponce, perra amarilla, Inés de Azcoitía. En consecuencia, no es posible distinguir sus rostros, ni sus rasgos, ni siquiera imaginar un rostro que agrupe todos las rostrificaciones que fluyen dentro de ese pequeño auto.

La segunda escena, la procreación de Boy, es presentada en el capítulo décimo tercero de la novela, sin embargo, su contenido se refleja a lo largo de toda la narración, reiterando la confusión causada por el encuentro sexual entre dos parejas de manera simultánea, a través del cual fluctúan los rostros de cuatro personas: Jerónimo, Inés, Humberto y Peta Ponce. Ante la ausencia de un vástago, la vieja bruja promete que habrá descendencia si el joven matrimonio tiene sexo en su pequeña y sucia casa, sin embargo, quien asiste a este lugar es

Humberto, quien ha robado la identidad de Jerónimo a través de la herida que comparten, complejizando la escena¹³:

Durante la noche en la Rinconada, aquel momento siniestro identificado con el engendramiento de Boy, el hijo monstruo de los Azcoitia, las parejas Inés-Jerónimo y Peta-Humberto darán lugar a intercambios y confusiones, posibilitando nuevas parejas sexuales (Peta-Jerónimo, Inés-Humberto) y aumentando las incertidumbres acerca del origen del niño monstruoso. (Schoennenbeck, 2009, p. 172)

Peñaloza afirma encontrar a Inés en la casa de Peta, ya que así lo había pedido la vieja, pero también duda constantemente de la identidad de la mujer que tiene entre sus brazos: “¿cómo saber con certeza que fue la Peta Ponce la que dispuso los acontecimientos de esa noche, y cómo, y qué dispuso? Quizá no haya muerto la perra amarilla. Quizá ni un trozo de mi carne haya tocado la carne de Inés, pero...” (Donoso, 1970, p. 140). La respuesta, por ahora, es desconocida.

En este acto, independientemente de los cuerpos que se encuentren en esa habitación, Humberto está presente, encarnando a Jerónimo a través de la herida que comparten, y también está presente Inés, quien espera quedar embarazada. Mudito se cuestiona si la mujer en sus brazos es Peta, olvidando lo que él mismo ha dicho: Peta e Inés son una sola. El acto se desarrolla en un extremo de la Rinconada, en una orilla habitada por Peta Ponce, abriendo el espacio de contagio entre ella y Humberto, pero también entre los cuatro, creando un monstruo con un rostro imposible de reconstruir. Mientras todo esto sucede, el aullido de la perra amarilla se hace presente para participar también en esta escena caótica, donde múltiples personajes emergen durante la procreación de Boy. Este acto incomprensible, donde fluyen los rostros de la monstruosidad, contagiándose mutuamente, se consagra con la procreación de un niño que será catalogado como monstruoso: Boy.

Llama la atención que ambas escenas se desarrollan lejos o en los extremos de las principales casas representadas en la novela. Si bien estos lugares se configuran como espacios heterotópicos, posibilitando la alteración de las normas legales, sociales e, incluso,

¹³ A partir del análisis de esta escena, la crítica precedente ha profundizado ampliamente en el rol que cumplen los empleados, representados por Peta y Humberto, en la vida de sus empleadores “la sexualidad del matrimonio Azcoitia está fuertemente mediada por sus servidores, en especial por la Peta Ponce, la Perra Amarilla y Humberto Peñaloza” (Ugarte, 2012, p. 153). En relación con estos antecedentes y con el objetivo de profundizar más el examen que permita un acercamiento a los rasgos distintivos del rostro del monstruo, la escena de procreación de Boy da cuenta de un caos que no solo posibilita, sino que también demanda una mayor revisión.

temporales, son habitados por individuos catalogados como *anormales* o *monstruos* porque así lo determinó el poder hegemónico. En cambio, Peta y Humberto, a causa de sus flujos entre los umbrales de ambas casas, se sitúan en zonas de borde y en constante nomadismo. Por lo tanto, es preciso que estos encuentros se desarrollen en los extremos, ya sea en un auto o en la casa de Peta, a fin de deshacer los rostros de los participantes, dando paso a un devenir clandestino.

Navarro (2016) sostiene que “Humberto es y no es Jerónimo, Inés Azcoitia es y no es Peta Ponce” (p. 76). Este nomadismo anula el rostro de los que parecen ser solo dos participantes, para abrir paso a otros dos más y, también, a la presencia del mundo animal, a través de la perra amarilla: “el rostro tiene un gran futuro, a condición de que sea destruido, deshecho” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 225). En el momento en que los rostros se deshacen, mediante la alianza con sujetos de rostros deshechos se abre paso a devenires excepcionales, fundiendo los límites de los umbrales. De esta manera, las escenas quedan completamente veladas para su lector. ¿Qué ocurrió en estas escenas y quiénes eran los personajes, efectivamente, presentes? Como se había mencionado anteriormente, “lo importante son las distintas versiones, no lo que ocurrió realmente” (Amaro, 1997, p. 335), evitando creer que estos procesos de rostrificación, donde los rostros se funden hasta su destrucción, siguen un orden lógico.

Si la literatura interviene en el recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de acuerdo con Rancière (2011), esta vez José Donoso altera el reparto de lo sensible no solo dando espacio y voz a aquellos que no eran oídos, sino que, además, invisibiliza la versión original (si es que existe una), dando lugar a todas las voces y versiones posibles. De este modo, el autor otorga al monstruo la libertad suficiente para escabullirse de la mirada de quien desee categorizarlo bajo una lista de rasgos:

El proyecto estético y político de José Donoso puede pensarse como la iluminación de aquello que hasta entonces permanecía oculto [...] Pero el ejercicio donosiano no se limita al juego de la disposición de una nueva visión social, sino también a una búsqueda del sujeto en ámbitos hasta entonces inexplorados, desconocidos y sombríos: allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente, se encuentra el sujeto. (Schoennenbeck, 2009, p. 174)

Precisamente en ese lugar indeterminado, entre los umbrales de los pasillos de las casas representadas en la novela, se abre un espacio para personajes como Peta Ponce y

Humberto Peñaloza, quienes avanzan por desterritorialización continua, a través de líneas de fugas que los llevan cada vez más allá de los bordes, hasta lo imperceptible.

A partir de los resultados obtenidos en la presente investigación, cuando se interroga acerca de los rasgos distintivos que permitan identificar al monstruo, con énfasis en su rostro, se evidencia que: se trata de personajes nómades, con el poder de escabullirse hasta desaparecer ante la mirada del lector; portadores de características en constante cambio; y cuyos rasgos de rostridad se fugan del borde llamado rostro, por lo que se tornan imposibles de visualizar, es decir, son *indibujables*:

Como el mundo del monstruo y, más aún el mundo de lo imaginario, son demasiado amplios y complejos como para poder reducirlos con la ayuda de cualquier sistema; la opción no es reducirlo, sino ampliar ese mundo, intentar darle, si no una forma, al menos una inteligibilidad. (Santiesteban, 2000, p. 96)

Pese a la imposibilidad de responder con una lista de rasgos distintivos, cada vez que el *outsider* interviene en el curso de los hechos, se advierten todos estos signos mencionados. Por ende, los elementos constitutivos del rostro del monstruo van más allá del tamaño de una nariz o la forma de los ojos, pues se trata de formas ambiguas y, a su vez, nómades, que se tornan incapturables para quien busque codificarlas: ese es su gran rasgo distintivo, la resistencia a cualquier forma de estratificación. En este sentido, “el monstruo altera e impone un nuevo ritmo a la obra” (Santiesteban, 2000, p. 122).

Estas alianzas abren una zona de reflexión que llevan al lector a un sinfín de interrogantes que no tienen una respuesta única o que se responden a partir de un pensamiento rizomático, cuyas raíces son igualmente relevantes, sin jerarquías de unas versiones sobre otras: “se abre así un posible rizomático, que efectúa una potencialización de lo posible, frente a lo posible arborescente que señalaba un cierre, una impotencia” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 247). En síntesis, se postula la indeterminación del rostro del monstruo como su gran rasgo distintivo, cuyas facciones, a causa de sus constantes devenires, se resisten al encierro de la codificación, no como un resultado incompleto ni frustrado, sino como uno que abre camino a una multiplicidad de posibilidades.

11. Conclusiones

La presente investigación comienza abordando la configuración de las principales casas en que habitan sujetos catalogados como *anormales* o *monstruos*, cuyo destino es el encierro como forma de censura a la diferencia que representan para el resto de la sociedad. A partir de este examen se evidencian diferentes percepciones de los rasgos distintivos de estos individuos, según la óptica de los poderes textualizados en la novela, dando cuenta de la subjetividad que yace en la percepción de lo que se determina como normal o no. Una vez dentro de estas casas, cuyas puertas quedan cerradas, estos sitios se configuran como especies de utopías efectivamente localizadas, ya sea de la locura provocada por la senectud en la casa de la Chimba o de la monstruosidad en la Rinconada, donde las normas son susceptibles de ser anuladas.

Durante el examen de los habitantes de estas casas y de sus modos de relación como una manada que se torna indivisible, en cada sitio se advierte la presencia de un ser excepcional dentro del grupo: un *outsider*. En la manada de viejas en la casa de la Chimba y en la de monstruos como representación de la norma en la Rinconada emerge un sujeto que es parte del grupo y, al mismo tiempo, es diferente de los demás, ubicado en las zonas más extremas de estos espacios. Se trata de Peta Ponce y de Humberto Peñaloza, respectivamente, representantes de la anomalía por excelencia, seres nómades que fluctúan entre los umbrales de diferentes sitios y cuya posición se torna indeterminable para la mirada del lector. En consecuencia, la investigación se dirigió hacia la configuración de estos dos personajes, sus alianzas y sus devenires, en busca de los rasgos constitutivos que permitan reconocer el rostro de la monstruosidad encarnada por Peta o Humberto.

Este examen no concluye con una lista de características físicas, sino con la incodificación de sus rostros, los que se deshacen hasta tornarse imperceptibles a lo largo de la narración. José Donoso invisibiliza la versión original (si es que existe una), dando espacio a todas las versiones posibles y otorgando a estos personajes la libertad de escabullirse ante la mirada de un lector que busque su estratificación. La novela misma deviene imbunche, cerrándose ante la idea de una versión original u oficial, de tal modo que se torna secreta, aún cuando no hay nada que ocultar. Si es necesario hacer tartamudear la lengua para posibilitar la emergencia de sujetos en relación con lo minoritario, como plantean Deleuze y Guattari

(1980), esto es precisamente lo que hace José Donoso. A través de una narración que aparenta ser incoherente, sin puntuaciones ni pausas, todo el relato tartamudea mediante diferentes voces, versiones y líneas temporales, pero no como una falla de redacción, sino para afectar la política dominante. Por ende, que no haya una versión original de los hechos no corresponde a una falencia sino a un medio para afectar las formas de pensamiento dominantes: binario, lógico, causal, cronológico, etc. Se trata de “poner en variación continua elementos cualesquiera en una operación que quizá hará surgir nuevas distinciones, pero que no conserva ninguna como definitiva, como tampoco se da ninguna de antemano” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 127).

De esta manera, se postula la indeterminación del rostro del monstruo como su gran rasgo distintivo, cuyas facciones, a causa de sus constantes devenires, se resisten al encierro de la codificación, no como un resultado incompleto ni frustrado, sino como uno que abre camino a una multiplicidad de posibilidades. Tal como Donoso (1972) afirma: “en lo personal, se me planteaba el derrumbe de las reglas, y con ese derrumbe, la apertura de las posibilidades” (p. 84).

En síntesis, el examen de *El obsceno pájaro de la noche* permite vislumbrar la multiplicidad de percepciones sobre aquello que, incluso en el plano extratextual, se ha catalogado como *anormal*, por lo que su estudio es fundamental para comprender cómo la literatura da cuenta de las representaciones sociales de la alteridad. Además, la configuración de los rostros *indibujables* que adquiere la monstruosidad representada en el relato evidencia una percepción rizomática de la realidad, donde no hay una respuesta única e incuestionable: es una invitación a repensar no solo el estudio de la novela chilena sino también nuestra percepción de la realidad extratextual, desafiando las estratificaciones del pensamiento binario como única posibilidad de aprehensión de mundo. Se trata de cuestiones que desbordan la novela y, a su vez, permiten advertir los vínculos que existen entre la literatura y los elementos constitutivos de la vida extratextual. En ese sentido, “las novelas de Donoso son un comentario sobre el pasado, pero también sobre el presente y el futuro de nuestras sociedades” (Gutiérrez, 2010, p. 10).

Referencias bibliográficas

- Amaro, L. (1997). Mito, silencio y poder en “El obsceno pájaro de la noche”. *Biblioteca Nacional de Chile*. Anuario de Postgrado no. 2, pp. 331-341.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1968). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Bocaz, M. (2005). El des-dibujamiento de la Peta Ponce: otra clave inédita de un delirio. *Taller de letras (37)*, pp. 127-141.
- Borinsky, A. (1973). Repeticiones y máscaras en “El obsceno pájaro de la noche”. *MLN (88)*, pp. 281-294.
- Brito, E. (2005). Mitos y monstruos en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso. *Revista de Teoría del Arte (13)*, pp. 63-82.
- Carreño, P. (2018). Animalidad y resistencia: el poder imperceptible de la manada. *Revista Bricolaje (4)*, pp. 29-37.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Domínguez, C. (2017). *Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965*. Ediciones de la Universidad Diego Portales.
- Donoso, J. (1970). *El obsceno pájaro de la noche*. Alfaguara.
- _____ (1972). *Historia personal del Boom*. Debolsillo.
- Eltit, D. (2016). Prólogo. *La coronación de José Donoso*. En Donoso, J. Coronación. (pp. 9-11). Alfaguara.
- Foucault, M. (1967). *De los Espacios Otros*. Revista Architecture, (No. 5), pp.46-49.
- _____ (1975). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1975). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- _____ (1996). *La vida de los hombres infames*. Altamira.
- Gutiérrez, A. (2010). La relación casa-poder en dos novelas de José Donoso. *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios (8)*, pp. 1-11.
- López, A. (1995). Búsqueda del padre, lugar del reconocimiento en El obsceno pájaro de la noche, de José Donoso. *Revista Chilena de Literatura (46)*, pp. 221-232.
- Martin, C. (2013). Monstruos y poder en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso. *Revista de crítica literaria latinoamericana (1)*.
<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/35>

- Navarro, S. (2016). Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de El obsceno pájaro de la noche. *Acta poét*, 37 (2), pp. 74-86.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rodríguez, J. y Salazar, O. (2011). ¿El vuelo sin órganos? (El yo, lo oral y lo escrito en El obsceno pájaro de la noche). *Acta literaria* (42), pp. 61-78.
- Rosas, M. (2002). Historia y escritura en El obsceno pájaro de la noche. *Cyber Humanitatis* (23). <https://rhd.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5608/5476>
- Santiesteban, H. (2000). El monstruo y su ser. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* (81), pp. 93-126. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708105>
- Schoennenbeck, S. (2009). La bruja y la ruptura de un orden en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso. *Anales de la Literatura Chilena* (11), pp. 161-175.
- Ugarte, M. (2012). Poderosos y malignos: el mundo del servicio en El obsceno pájaro de la noche. *Revista chilena de literatura* (81), pp. 145-159
- Velarde, L. (2015). La contradicción cronotópica en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (3), pp. 199-228.
- Zombory, G. (Septiembre de 2014). Orden y caos espaciotemporal en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso. Un camino hacia la destrucción. *IX Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos*. Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest (Hungría).