

2018-05-22

Nombres En Desbandada. Deseo de alteridad en la narrativa corta de José Donoso (1924-1996)

Bedoya Ponte, Victor

Bedoya, V. (2018). Nombres En Desbandada. Deseo de alteridad en la narrativa corta de José Donoso (1924-1996) (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/31964

<http://hdl.handle.net/1880/106719>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Nombres En Desbandada.

Deseo de alteridad en la narrativa corta de José Donoso (1924-1996)

by

Víctor Bedoya Ponte

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH, ITALIAN, AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

MAY, 2018

© Víctor Bedoya Ponte 2018

Abstract

This thesis examines the short fiction published by Chilean writer José Donoso (1924-1996) in his late years. Through the idea of desire, as defined by Gilles Deleuze and Guattari in their *L' Anti-Œdipe*, I show how the characters in Donoso's short stories (*Tres novelitas burguesas*, *Cuatro para Delfina*, and *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*) experience the wish of being something else (since desire lacks unity and direction, they want different things: social mobility, artistry, sophistication). Their world also lacks a center and therefore the repetition and the difference (Deleuze), is the norm. I also question whether, since Donoso still uses the word 'identity', he can be considered a postmodern author; I compare this to the interpretation of Latin America as essentially hybrid (Néstor García Canclini); and I attempt an alternative reading (based on the "trans-modernity" of Enrique Dussel) to understand why Donoso keeps using notions that postmodernism has deemed obsolete.

Preface

This thesis is original, unpublished, independent work by the author,
Victor Bedoya Ponte.

Dedicatoria

A Juno y a Caroline, por supuesto

ÍNDICE DE CONTENIDO

Abstract	ii
Preface	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	ix
Introducción. Personajes y alteridad	10
1. Vida y obra de José Donoso.....	14
2. ¿Por qué la novela corta?.....	24
3. Revisión de la literatura crítica.....	31
4. Personaje y máscara.....	35
5. Problemas con el individuo.....	39
6. Puesta en escena.....	43
7. El peso de la máscara heredada.....	46
8. Latinoamericanos y transmodernidad.....	56
Capítulo II. Representación, deseo y repetición. La escritura de Donoso como ejercicio de diferencia	60
1. Variaciones y repeticiones.....	60

2. La representación rasgada.....	69
3. Dinámica del deseo.....	73
4. Cómo ser moderno.....	78
5. De la (pos)modernidad a la transmodernidad. Sobre la difícil clasificación de Donoso.....	83
6. La dudosa (pos)modernidad de Donoso.....	86
6.1 Insuficientemente moderno.....	86
6.2 El posmoderno Donoso.....	87
7. Errores del discurso eurocéntrico.....	90
7.1 Latinoamérica híbrida.....	94
7.2 Crítica general de la modernidad: errores conceptuales y binarismo centro-periferia.....	96
7.3 Crítica específica de la modernidad: colonización y negación del otro.....	99
8. Donoso en la transmodernidad.....	102
Capítulo III. Destino y evolución.....	III
1. ¿Unos textos fatalistas?.....	III
2. Circunstancias opresivas: pobreza y vulgaridad provinciana.....	114

3. Los hados.....	123
4. Víctimas inocentes: Morel y Olga.....	128
5. Reencarnaciones de Virgilio: don Damián y Basin de Guermantes.....	131
6. ¿Vuelta al principio?.....	137
7. Conclusión.....	146
Capítulo IV. Historia de un origen: Taratuta.....	149
1. “Taratuta” o la fragilidad del nombre.....	149
2. El nombre como origen.....	153
3. La policía del cambio: la Zonga.....	161
4. Liberación tras el nombre.....	165
Capítulo V. El mito horrible. Aventuras fuera de la unidad del ser humano. 171	
1. Posibilidad de la metamorfosis.....	171
2. Otros horizontes.....	172
3. El arte como preparación, o cómo librarse de la identidad.....	179
4. ¿Nuevas identidades o ninguna identidad?.....	186
5. El mito horrible.....	193
Conclusión.....	206

1. Represión de las identidades.....	208
2. ¿Pertinencia de la transmodernidad?.....	212
3. Relevancia de la novela corta.....	216
4. Tareas pendientes.....	218

Agradecimientos

He de agradecer el apoyo de mi director de tesis, don Luis Torres, a lo largo de estos cinco años de trabajo. Gracias a su supervisión paciente y a su atención al detalle, este trabajo ha sido acabado con muchos menos errores de los iniciales; el resultado final es, claro, responsabilidad mía. Doña Elizabeth Montes ha oficiado así mismo como sabia guía en mi periplo académico en la literatura latinoamericana. Ella ha sabido impulsarme para suplir mis deficiencias y ha propuesto numerosas sendas de investigación que han abierto mi trabajo a espacios estimulantes. Su apoyo, dentro y fuera de la clase, ha sido esencial para mantenerme involucrado en todo el proceso.

Mi mejor amiga, Raquel Lía Gorosito, fue la primera en animarme a venir a Canadá a proseguir mis estudios de literatura. Su amistad persistente me ha dado siempre un fundamento para mis viajes y mis exploraciones.

Caroline Hemstock ha sido, desde mi llegada a Calgary, mi compañera de batallas y mi sostén incansable. Gracias a ella, a su confianza constante y a su cariño, he logrado acabar este proyecto. Y Juno, a su manera, es la principal razón que me pedía terminarlo, y, al mismo tiempo, la que más me permitía disfrutar en el proceso.

Introducción. Personajes y alteridad

La creación de Donoso está ligada íntimamente a la cuestión de la identidad recibida —familia, sociedad, cultura— y a la posibilidad de encontrar fisuras en ella. Sostenemos que todos sus personajes experimentan una voluntad de ser algo diferente y que, gracias al arte, es posible encontrar un camino hacia esta alteridad deseada. Su narrativa corta de madurez, a menudo, gira en torno a la dificultad de ser alguien más, y por eso nos proponemos analizarla desde la perspectiva del deseo y la alteridad.

Franz Kafka ha ofrecido quizá la más poderosa descripción del individuo que se encuentra en la alteridad: “Gregorio, atemorizado, no se movió; era inútil continuar corriendo, pues el padre había resuelto bombardearlo” (*La metamorfosis* 92). El cuerpo de insecto de Gregorio Samsa se mueve asustado en la cocina; su padre, horrorizado por la imagen, le persigue y trata de detenerlo por todos los medios. Desarmado, sólo encuentra a su alcance un frutero con manzanas rojas, que arroja sin piedad a Gregorio. Una se le clava en el abdomen, causándole un inmenso dolor y, más tarde, la muerte. El carácter desesperado del castigo, el arma ambigua (la manzana fuente de salud —*One apple a day keeps the doctor away*— y de muerte), revelan el

rechazo visceral¹ que provoca esta metamorfosis. Sólo una de las hermanas parece capaz de ver en el escarabajo que es Gregorio a un miembro de su familia.

La escritura de Donoso se mueve en este espacio de apertura y censura del cambio. Se trata de una exploración de la identidad en vínculo directo con la alteridad, pero, a diferencia de Kafka, el extrañamiento es deseado. No ocurre como un accidente, como un resultado incomprensible de las combinaciones de la naturaleza, como un simple capricho; cada personaje alberga un deseo irredento de ser *otro*.

Nos gustaría comenzar nuestro ensayo reflexionando sobre el valor de la creación novelística, que vemos ejemplificado en José Donoso. Milan Kundera ha sostenido que el nacimiento de la modernidad debe tanto al desarrollo del conocimiento

1 Tan visceral como la reacción del padre ante la contravención del principio de no contradicción en que Franz Kafka incurría al hablar (Kafka, *Dearest Father*). La posibilidad de alterar el discurso monolítico, unívoco quedaba aquí invalidada por la presencia del padre. Osvaldo Bermúdez, protagonista de “Sueños de mala muerte”, novela corta incluida en *Cuatro para Delfina*, también experimenta esta opresión ligada a la vida correcta y respetable: “Ya había muerto su padre que le imponía una conducta y un mundo que no eran los suyos ... ¿Por qué iba a tener que ser siempre asible, usable, disponible, rentable, dócil? Él ni sabía qué quería. Que lo dejaran tranquilo para ser loco” (Donoso, «Sueños» 43).

científico como a la gestación de la novela. En su origen, la novela aspira a explorar el mundo humano que escapa a los cálculos de las ciencias exactas, a las estadísticas, a las proyecciones económicas; ese “mundo de la vida”, en términos del filósofo Edmund Husserl, se disuelve bajo la lente de las ciencias —guiadas por el principio de exactitud— y exige una aproximación totalmente distinta. Así pues, si el pensamiento moderno elige como patrón a René Descartes y a su creación de una ciencia nueva a partir de la evidencia del *Je pense, donc je suis*; Kundera anima a volver a Miguel de Cervantes, quien habría desarrollado una forma artística capaz de recoger la variedad de la experiencia humana (Kundera, *Art* 3-6). La función del novelista, pues, es la de *problematizar* las experiencias sobre el mundo y *cuestionar* la construcción de la existencia humana.

La escritura de Donoso afronta esta empresa arriesgada —hasta cierto punto, una tarea moral²— que es explorar nuevas dimensiones del ser humano por medio de la experimentación con la identidad. El chileno elabora sus historias, ya sea en la forma de novela o de novela corta, en torno a personajes que cambian de identidad

2 Kundera ha escrito, parafraseando a Hermann Broch, que la moralidad de la novela “is knowledge; a novel that fails to reveal some hitherto unknown bit of existence is immoral” (*Curtain* 61).

en un mundo resquebrajado. Este mundo, a pesar de su estado decrepito, continúa ejerciendo un control opresivo sobre las máscaras (o identidades) que es lícito llevar: el individuo debe contentarse con la circunstancia que le ha tocado vivir y no debe tratar de escapar. Así, a pesar de las diferencias formales, de la extensión de los textos, del grado de complejidad de la narración, se encuentra un nexo común que tiene que ver con la voluntad de alterar su identidad. En efecto, la peripecia central consiste más o menos en un personaje que se siente atraído por una alteridad (otra situación social, otra esfera cultural, otra opción sexual) y que se atreve a dar un salto hacia aquello que le tienta. Ésta era una de sus obsesiones, como sugirió en una entrevista con Carlos Cerda: “Parece que la llamada identidad no es más que una fantasía alterable mediante lo que te pones o dejas de ponerte, mediante el lenguaje que utilices” (cit. en Landa Rojas 22). De este modo, su narrativa plantea una de las preguntas esenciales de todo pensamiento filosófico: ¿cómo se define la persona? ¿Existe un núcleo inamovible sobre el que se base la identidad?

Las obras que queremos examinar, así pues, albergan una tensión entre fragmentar un personaje y mantener su unidad; en cierto modo, el creador imagina su arte como un territorio en que probar la maleabilidad del individuo para averiguar

sus límites. Pretendemos probar que Donoso no se limita a ofrecernos simple entretenimiento o placer estético, sino que ofrece una lección sobre la construcción de la personalidad.

1. Vida y obra de José Donoso³

Nacido en Santiago de Chile en 1924, Donoso pertenecía a una familia acomodada, de intelectuales y abogados, e hizo sus estudios de literatura inglesa en la universidad de Chile y en Princeton (con una pausa de un año para trabajar como pastor en Magallanes). Ganó un concurso literario con su colección de cuentos *Veraneo y otros cuentos*, y pronto comenzó a escribir su primera novela, *Coronación* (1958), que fue recibida con admiración. Después de trabajar como redactor en la revista *Erquilla*, enseñó escritura creativa en la University of Iowa y Princeton. A través de la lectura de *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, y de *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, Donoso consiguió adquirir un estilo personal en el que sus obsesiones artísticas entraban de lleno. Participó en la Conferencia Internacional de

³ En esta sección reseñaremos únicamente las novelas de Donoso, en la medida en que no constituyen el núcleo de nuestro corpus de trabajo. Dejaremos, pues, la presentación de los libros de novela corta para más tarde (pp. 22 y ss.).

Escritores de Concepción en 1962, evento en el que entró en contacto con los grandes autores latinoamericanos de la época (Pablo Neruda, José María Arguedas, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier y otros); allí también empezó a relacionarse con los otros miembros del llamado “boom” de la literatura latinoamericana (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, además del citado Fuentes). Poco después, sofocado por el pobre ambiente literario de Chile, e impulsado por su amigo Fuentes, dejó su país, al que regresaría 20 años más tarde.

Siguió publicando novelas, desde México y EE.UU. inicialmente, y luego desde España (se estableció en el pueblo de Calaceite, en la provincia de Teruel). *Este domingo* (1966) contiene la historia de una familia acomodada de Santiago, en la cual los dos miembros principales, la Chepa y Álvaro, llevan una vida fácil pero sin apenas intimidad ni afectos. Álvaro está secretamente enamorado de su criada, Violeta, pero no se pudo casar con ella por motivos de conveniencia social; la Chepa, a su vez, tiene un idilio con el novio de Violeta, Maya, y dedica su tiempo a obras de caridad. Ella llega incluso a seguir a Maya hasta los barrios bajos de Santiago, donde se pierde y es atacada por unos niños que quieren despojarla de sus joyas y ropas. La última es-

cena, sobrecogedora, es la de la casa familiar abandonada y en ruinas, atravesada por niños que juegan con los restos.

El lugar sin límites (1967), acabada en la casa de Carlos Fuentes, se desarrolla en un burdel regentado por la Japonesa y un bailarín homosexual, la Manuela. En este espacio cerrado proliferan las relaciones abusivas, y la violencia reina como en los límites de la vida respetable que los clientes llevan fuera del burdel; la Manuela, a su vez, se debate entre el amor y la sumisión a un camionero violento, Pancho, al que permite toda forma de humillación. Su figura, en fin, pone en tela de juicio los roles de género en la ambigua situación de individuo dominado y dueño del burdel.

Entre España y Chile se entregó a la redacción de su novela más ambiciosa, *El obsceno pájaro de la noche* (1970), que debió haber recibido el premio Biblioteca Breve de no ser por un error burocrático. El narrador, el Mudito, es el protegido de un señor, Jerónimo de Azcoitia, y es utilizado por él para engendrar un hijo. Éste, llamado Boy, nace con malformaciones congénitas y pasa su infancia en un convento/mansión vigilado por el Mudito —que lo puebla con otros seres deformes para que Boy no crezca con miedo a ser un monstruo. La técnica de la novela incluye manipulaciones y alteraciones del tiempo/espacio y de la voz narrativa, de manera

que el lector pierde a menudo la pista de lo que hace cada personaje, y se pone en cuestión la identidad y la memoria.

La novela *Casa de campo* (1978) puede ser ser leída como una reflexión sobre los peligros del golpe de Estado de Augusto Pinochet: con la campaña chilena de fondo, la novela explora la vida de una familia adinerada, los Ventura, que se marchan de vacaciones. Cuatro grupos de personajes son descritos: el mundo de los adultos, preocupados por hacer respetar las normas y tradiciones de la familia, y el mundo de los niños, caótico e imprevisible; entre ellos se mantienen los sirvientes, que se aseguran de combatir el desorden y pueden castigar a los niños Ventura; en el exterior, más allá de los límites de la casa, los indígenas que parecen amenazar el orden de la casa. Donoso juega con la distorsión temporal, en la medida en que las vacaciones duran un día o un año, según la perspectiva del niño o del adulto; en ese tiempo, los niños, dirigidos por Adriano, un apestado de la familia, tratan de invertir el orden establecido y se alían con los indígenas. Pero los sirvientes regresan a tiempo y consiguen reprimir la rebelión: el texto puede entonces ser leído como una parábola sobre el régimen militar y la futilidad de todo ejercicio de rebelión.

Tras *Casa de campo* regresó Donoso a la narrativa corta, *Tres novelitas burguesas* (1977); en 1981 apareció otra obra fundamental, *El jardín de al lado*, cuyo narrador parece ser un escritor incapaz de acabar la novela que lo consagrará como autor respetado. Mientras cuida de un apartamento con su mujer, observa a través de la ventana el maravilloso jardín de una familia poderosa en Madrid, se ve progresivamente incapacitado para escribir. Dicho jardín funciona, así, como una imagen del exilio en varios niveles: es el Paraíso perdido de su familia chilena; es el Parnaso de los escritores gloriosos; es la casa natal desde la que llama el padre enfermo muerto hace tanto tiempo y que no pudo visitar. La novela también juega con el deseo homosexual y sus disfraces, puesto que el escritor conoce a un hombre joven que representa la vida rebelde que él nunca tuvo, y al que sigue los pasos en Marrakech. Sin embargo, la novela contiene un último giro: toda la novela, *El jardín de al lado*, habría sido escrito por la mujer del escritor. Esto añade otra capa de diferencia y de exilio a las aspiraciones creativas del protagonista.

Poco después publicó otro libro de novela corta, *Cuatro para Delfina* (1982), escrito ya en Chile. El regreso a su tierra natal es el eje central de la novela *La desesperanza* (1986), donde Donoso escribe sobre el retorno de un cantautor chileno a su

país. Mañungo Vera regresa para el entierro de la viuda de Pablo Neruda y comienza a dudar de su propio talento, pensando que se lo debe todo a favor del gran poeta chileno. Pero los antiguos amigos y una amante le exigen que se quede con ellos y refuerce la poca resistencia al régimen opresivo de Augusto Pinochet; ante estas dudas, resuelve permanecer en su país y acompañar a los que ven en él el artista del cambio.

En 1990 apareció *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, su último libro de novela corta. La última novela publicada por Donoso, *Donde van a morir los elefantes* (1995), es una parodia del mundo de la academia norteamericana. El narrador es Gustavo Zuleta, profesor chileno invitado a la Universidad de San José en calidad de experto en literatura latinoamericana y en particular del “boom”. Casado y con una hija de camino, conoce a una estudiante, Ruby, que contagia su humor y su valentía a Gustavo. La novela, además, supone un juego con los estereotipos sobre EE.UU. existentes en Latinoamérica: consumo excesivo, comida rápida y juventud frívola. A través de esta parodia, Donoso pone las bases de una reacción liberadora a la narrativa estadounidense que retrata de forma simplista a personajes latinoamericanos en revoluciones políticas, sexo y dictaduras.

En 1996, en fin, se publicó una suerte de libro de memorias o novela, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, que habría sido uno de los más difíciles de escribir para él.

Puede observarse, entonces, que la novela corta, sin ser su género predilecto (9 novelas y 3 libros de novelas cortas), permanece a lo largo de su trayectoria como un recurso frecuente. En el caso de *Tres novelitas burguesas* y *Cuatro para Delfina*, ambas siguen a la publicación de una obra compleja, *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo* o incluso *El jardín de al lado* (que, pese a la corta extensión, es un texto que juega con varias voces narrativas y niveles). Cabe aventurar la hipótesis que, tras los esfuerzos exigidos para pergeñar dichas novelas, Donoso eligiera proyectos más reducidos en extensión. Como explicamos más abajo (Capítulo I. 2, p. 24 y ss.), la novela corta le permite concentrarse en un conflicto dramático (que nosotros identificamos como el deseo de cambio y las dificultades que encuentran los personajes para ser aceptados) y elevar la tensión poética de la escritura, dejando al margen otras líneas narrativas o preocupaciones en cuanto a la descripción minuciosa, por ejemplo, de la ciudad en que se desarrollan el texto. Puede comprenderse que, tras el trabajo exigido para ambientar la lucha entre los adultos Ventura y los sirvientes en *Casa de campo*,

Donoso resolviera centrarse en tramas más reducidas como la aventura de los ricos en el edificio de los mendigos (“Los habitantes de una ruina inconclusa”, incluido en *Cuatro para Delfina*).

La extensión de esta investigación está determinada por la abundancia de estudios críticos disponibles sobre Donoso. Como miembro del “boom” de la narrativa latinoamericana —si bien de segunda fila, según sus propios términos (*Historia*)—, su obra ha sido objeto de abundantes investigaciones y múltiples interpretaciones. Muchas de estas monografías eligen toda la obra de Donoso como objeto; otras se ocupan de las novelas; y aun algunas, exclusivamente de ciertas novelas.

En nuestra opinión, un estudio sobre la narrativa corta de madurez (novelas cortas y cuentos) es una buena contribución a la investigación en curso sobre este autor. Para evitar pronunciarnos sobre un material tan trabajado como es su obra considerada mayor, enfocaremos nuestros esfuerzos en estos otros libros, menos conocidos pero a menudo tan prometedores como muchas de sus novelas.

Donoso comenzó, como apuntamos antes, escribiendo y publicando cuentos: *Veraneo y otros cuentos* (1955) y *El charleston* (1960). No obstante, no nos detendremos en ellos aquí. Son, más que nada, primeros tanteos literarios, ejercicios,

si se quiere, en los que, a veces, apuntan algunas de las obsesiones de lo que será el universo donosiano. Pero no han cuajado en ellos aún las preocupaciones esenciales que dan tensión y forma a su escritura. Y, dada la naturaleza de toda investigación, estamos poniendo a prueba en este trabajo una hipótesis que puede muy bien resultar errónea. En lugar de abrazar una serie de textos más larga que podría plantearnos dificultades o enfrentarnos al riesgo de la dispersión, hemos preferido centrar nuestra atención sobre los escritos más maduros, más enteros, aquellos en los que es factible encontrar un patrón más claro. Claro está, un posible proyecto futuro, corolario de éste, debería consistir en integrar una relectura de esos textos de juventud, una vez que nuestra hipótesis de lectura haya sido suficientemente probada y enmendada, para obtener una visión de conjunto más cabal.

Como decimos, nos centraremos en los libros de novelas cortas publicadas de los años 70 en adelante. *Tres novelitas burguesas* (1973) es uno de los más importantes en su producción, y pertenece al mismo ciclo de *El obscuro pájaro de la noche*. En las tres historias, que se desarrollan en España, se especula con la definición de persona y sus límites: en “Gaspard de la nuit,” un chico aspira a transmutarse con otro chico idéntico; en “Chatanooga Choochoo”, el protagonista descubre paulatinamente que

su amante, su mujer e incluso él mismo (es decir, todo ser humano) pueden ser desmontados y rearmados como un robot y guardados en un armario para uso y disfrute posterior. La tercera pieza, “Átomo verde número cinco,” se mueve en terrenos más similares a *Este domingo* y *Coronación*, por cuanto la pareja protagonista, de clase acomodada, enloquece por una obra de arte que acaba absorbiendo todas las pertenencias de su apartamento y se pierden en un suburbio de Barcelona. La escena final, de una brutalidad desgarradora, muestra la pelea entre ambos y su ulterior desaparición en las sombras del suburbio.

Cuatro para Delfina (1981) recoge muchas de las perplejidades de madurez del chileno. Se encuentran aquí recogidas piezas tan soberbias como “Los habitantes de una ruina inconclusa,” en la que una familia de la alta burguesía visita un edificio ocupado por indigentes y acaba integrándose en sus filas y aceptando la subversión última del orden⁴. “Sueños de mala muerte” ofrece una base imprescindible para comprender qué queremos decir con la obsesión del cambio de nombre, en la medida en que Olga Pérez trata desesperadamente de consumir la unión con una familia digna y sofisticada regateando un matrimonio con Osvaldo Robles, un pobre trabajador que descubre una remota filiación con la familia Robles. “Jolie Madame” presenta a

4 Se trata de una obsesión ya desarrollada en la obra de teatro *Los invasores* (Wolff).

una mujer de clase alta que intenta volver a una vida más excitante con un devaneo con un sobrino; y “El tiempo recobrado” es el testimonio de un joven aspirante a escritor que sueña con salir del ambiente cerrado de Chile en los caserones soñados de París por Proust.

Por último, la dupla compuesta por *Taratuta*. *Naturaleza muerta con cachimba* (publicadas en 1990) cierran el conjunto de obras que deseamos examinar. En la segunda, se revisita un tema, frecuente en Donoso, el de la importancia del arte, y de nuevo con una específica capacidad para atraer la atención del individuo. Gracias a esa obra de arte, el protagonista consigue entrar en un mundo exquisito que contrasta con su realidad de pequeño abogado. En “Taratuta,” el problema del nombre se plantea en toda su complejidad: un joven lleva el mismo nombre que un miembro del partido bolchevique, pero ignora todo sobre éste; el narrador, novelista de profesión, se esfuerza por otorgarle un origen, una familia que pueda recibirlo como miembro.

2. ¿Por qué la novela corta?

Existen dos respuestas a esta pregunta. La primera es que no existen estudios de conjunto sobre la narrativa corta de José Donoso; la crítica se ha centrado más a menudo sobre obras específicas (ya sean novelas o novelas cortas), o sobre la pro-

ducción literaria global. El problema de esta actitud es que impide apreciar la calidad de una novela corta en relación con las otras novelas cortas, y sus parecidos y particularidades. Por otro lado, sostenemos que la elección de la novela corta como género permite a Donoso crear una serie de efectos y proporcionar una experiencia diferente que las novelas. Nuestra intención en esta sección es resaltar su valor propio.

Susan Sontag, en *Against interpretation* (publicado en 1961) escribió un excelente artículo en el que deplora la tendencia nociva en la crítica literaria del momento de analizar la obra de arte exclusivamente en términos de contenido. Según ella, el arte originalmente era concebido como una experiencia, como un rito de paso o como un acto que estimulaba los sentidos más allá del contenido. Pero el desarrollo en el pensamiento griego de teorías del arte como mimesis, como representación, hizo que la pregunta en relación al arte fuera, no cuál es la experiencia, sino qué quiere decir, cuál es su contenido. Incluso hoy día, aunque numerosos críticos coinciden en que el arte no es imitación de la realidad, “it is still assumed that a work of art is its content. Or, as it’s usually put today, that a work of art by definition *says something*” (Sontag 4; cursivas en el original). Esta actitud se traduce en una voluntad empeñada de *interpretar*, y es peligrosa porque a menudo la interpretación presupone que la

obra de arte como tal carece de valor hasta que su contenido no sea iluminado: “The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs ‘behind’ the text, to find a sub-text which is the true one” (6). O, si no se elimina totalmente la obra en su complejidad, al menos se la reduce y doma.

Como solución, Sontag propone prestar mucha más atención a la forma de la obra. Habría que aceptar la complejidad del texto, sus elecciones estilísticas, su ritmo, y, ante todo, su ambigüedad para mantener la posibilidad de la experiencia (perturbadora, inquietante). Sontag nos invita, así, a la transparencia: “*Transparence is the highest, most liberating value in art—and in criticism—today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing itself, of things being what they are*” (Sontag 13). En este sentido, uno de los objetivos del presente trabajo será arrojar cuanta transparencia sea posible sobre los textos narrativos de corta extensión de Donoso, e interrogarse sobre las razones de este género.

Esta tarea, en otras palabras, equivale a construir una *poética de la novela corta* en el universo narrativo de José Donoso. Querriamos exponer ahora algunos rudimentos de esta poética que contrastaremos, en los capítulos de análisis, con los textos en cuestión.

La novela corta permite, ante todo, una mayor concentración. Como las tramas están acortadas, Donoso puede enfocar una línea narrativa específica que pone de relieve el misterio que le interesa. Pensemos en la trama de la familia adinerada que entra en contacto con un miembro de la clase baja; es un ejemplo frecuente, y Donoso lo ha tratado tanto en forma de novela como en novela corta. Comparemos, pues, *Este domingo* con “Los habitantes de una ruina inconclusa”. Ambos textos versan sobre el contacto de la clase alta con la baja, pero la novela se detiene en muchos aspectos que están ausentes en la novela corta. Uno de ellos es Violeta, la nana, que representaba para Donoso el contacto con el pueblo en su propia casa, en la forma de cotilleos, leyendas y canciones populares; otro de ellos sería la historia de la familia, las pequeñas intrigas o la presencia del abuelo como figura de la demencia y del artificio: “Pequeño y seco, con el traje ridículamente entallado, era un personaje de farsa que en nuestros juegos llamábamos ‘la Muñeca’ porque era muy blanco, muy blanco, como de porcelana envejecida, y teníamos la teoría de que se echaba polvos” (Donoso, *Domingo* 180). Es fácil ver que este tipo de texto se abre a una multiplicidad de líneas narrativas.

En cambio, “Los habitantes de una ruina inconclusa” se centra rápidamente en el contacto de Blanca y Francisco con el vagabundo: Donoso decide explorar con valentía ese contacto emocionante y terrorífico para denunciar, crudamente, la hipocresía de la clase alta. A esta limitación del conflicto narrativo se corresponde, en general, una reducción del tiempo y el espacio. Todo transcurre en cuestión de días, y la acción se desarrolla en unas pocas cuerdas, en la mansión de los Castillo y el edificio colindante.

Además, la novela corta pierde en profundidad psicológica —los personajes están más bien bosquejados, y en ellos predomina una única motivación— lo que gana en intensidad poética. La escritura, pongamos por caso, rica y sutil de “Átomo verde número cinco”, repleta de reflexiones artísticas pero también sociales, contribuye al proceso de extrañamiento que sufre el lector y que desemboca en la escena final en que la pareja se rompe en las fauces de la locura. Al estar insertados en una trama reducida, la prosa poética de Donoso adquiere mayor brillo.

Estos momentos de prosa poética, qué duda cabe, existen también en las novelas de Donoso, pero en ellas quedan subyugados a otras exigencias de trama o de retrato psicológico (con la salvedad acaso del *Obsceno pájaro de la noche*). Daré un solo

ejemplo. En *Donde van a morir los elefantes*, Gustavo Zuleta, profesor especialista en literatura latinoamericana e invitado a la universidad estadounidense de San José, sigue a Ruby, una estudiante que desafía los cánones de belleza actuales y que actúa como su cicerone, a una feria de atracciones. Ruby se interesa por la realidad virtual, por las recreaciones e imitaciones de la realidad, y le invita a entrar en una sala de espejos convexos y cóncavos. Allí, Gustavo reflexiona sobre el vacío de su vida de padre en ciernes y sus miedos:

Las cosas tienen más de una vida, siempre un doble fondo más allá de su destino inicial: vivir era ir descubriendo otras formas, de acuerdo con una sintaxis distinta, con otro vocabulario y gramática. Todo traducible y transformable, sin contorno definitivo, porque un vocablo se puede intercalar entre otros para que signifique cosas distintas. Bufanda gastada, sombrero despreciado por la moda, chaqueta cuya hechura y no conviene, flecos, pañuelos, plumas, todas cosas que se usan a modo de máscara. La imaginación acumula vocabularios tan tremendos que pueden anular al ojo que estuvo contemplándolas, cuando todavía eran parte de un sistema que se desintegró. (Donoso, *Elefantes* 73)

La potencia de esta descripción, que plantea las preguntas sobre la falta de sentido de la existencia, sobre las posibilidades de otros referentes, de otras identidades, y que toca, en lo esencial, al misterio del individuo donosiano, queda, no obstante, disimulada. Tras esta escena, que está al final del capítulo 6, el escritor pasa a escribir sobre la continuación de la jornada: Ruby y Gustavo siguen paseando por la ciudad y se encuentran con los chinos que trabajan para el Dr. Butler. El capítulo 7, así, se abre con un párrafo que describe la estructura de San José: “En su zona de mayor concentración urbana, el pueblo no era más que una vaina de tres o cuatro manzanas, con tiendas y oficinas alrededor de la Plaza del Capitolio, el cual, digno y seminal en su blancura, se alzaba en medio de patrióticas estrellas y franjas de cianotus y begonias” (Donoso, *Elefantes* 75). El cambio de tono es radical. Donoso se detiene en el detalle del espacio de San José porque forma parte de la arquitectura de la novela; su voluntad es la de crear un universo completo con múltiples elementos. Sin embargo, también menoscaba, en nuestra opinión, la fuerza expresiva del fragmento de los espejos, que, situado en una novela corta, conservaría toda su desafiante potencia.

3. Revisión de la literatura crítica

Los estudios sobre la obra de Donoso han obedecido a enfoques muy diferentes. Algunos textos ofrecen un acercamiento a los enigmas de sus novelas basados, principalmente, en el carnaval, entendido en la definición de Mikhail Bajtín (Gutiérrez Mouat; García-Corales). Otros estudios se centran en el aspecto social, en la trama de clases que constituye la escritura de Donoso, o bien en su posible “compromiso social” (Bacarisse, «Donoso and Social Commitment»; Vidal). Otros autores han optado por estudiar las relaciones entre los personajes y el autor desde el psicoanálisis (Friedman).

En nuestro estudio, nos gustaría adoptar un enfoque más literario-filosófico. Los aportes filosóficos de más enjundia a la bibliografía de Donoso se deben a Sharon Magnarelli, quien ha trabajado su obra a partir de la deconstrucción de Jacques Derrida (Magnarelli, «Amidst the Illusory»), así como desde la semiótica («Development»). Este enfoque estructural se ha revelado particularmente importante en la lectura de *El obsceno pájaro de la noche*, pero, por su misma naturaleza, disuelve el peso y la función del personaje. Preferimos optar por una aproximación que le restituya su

valor específico porque creemos que los textos de novela corta no utilizan el personaje en el mismo modo que *El obsceno pájaro de la noche*.

La idea de la búsqueda de identidad es abordada por Kostopoulos-Coopermann, quien encuentra, en *El obsceno pájaro de la noche*, el drama de un individuo que necesita ser reconocido por otros a quienes desprecia (7-8). El Mudito, sin duda, es una de las grandes creaciones de Donoso, pero nosotros nos guardaremos de analizar todo el dilema de la identidad a través de este único personaje; al fin y al cabo, muchos de los otros personajes se debaten con el mismo problema. Este asunto del nombre también remite al problema de la *paternidad*: si es el padre el que da el apellido, un individuo que aspira a afirmar su identidad debe obtener el reconocimiento del progenitor (López).

Las *Tres novelitas burguesas* han sido sagazmente examinadas como una experimentación con los juegos literarios del surrealismo (Morell, *José Donoso y el surrealismo*). Esta monografía ilumina la motivación profunda de Donoso, cuya definición de *persona*, no sólo en ese libro sino en todos los que constituyen el corpus de mi investigación, se funda en elementos subversivos: sería, así pues, bajo la égida del surrealismo y de la alteración de las expectativas —coqueteando con el sinsentido—

que Donoso explora las complejidades de la mente humana. Sin embargo, además de tratarse de un estudio limitado a las *Tres novelitas burguesas*, nos parece que el desafío lanzado a la definición de persona es algo más que pura experimentación vacía: sus consecuencias se extienden a la construcción misma del ser humano.

Un trabajo particularmente importante para mi investigación es el de Mary Lusky Friedman. Esta autora se sirve de las teorías de la psicoanalista Melanie Klein para explorar el método donosiano de creación de personajes. Éstos se organizan, según ella, en duplas que representan padres postizos, de suerte que los protagonistas se relacionan constantemente con figuras paternas: un grupo de personajes suele ser benigno, y otro perjudicial (Friedman 37-67). No nos atrevemos a aplicar este enfoque por varias razones. En primer lugar, bien mirado, depende de una estimación algo aventurada por parte de Friedman: supone que Donoso estaba al corriente de dichas teorías psicoanalíticas al haber sido objeto de un tratamiento guiado bajo los principios de Klein (22-23), y por lo demás se asume que “Klein’s formulations formed part of the cultural heritage of a Chilean intellectual of his generation” (36). De todas maneras, y además de la debilidad del argumento que presupone este conocimiento, creemos que la doctrina de Klein, en la medida en que mantenía la concepción del

deseo dirigido esencialmente contra el padre, no permite bien comprender la complejidad del deseo que se encuentra en Donoso. No todos ellos se resumen en esta voluntad de acabar con el progenitor, y por eso nos parece esencial recurrir a otras definiciones del deseo que nos ofrezcan más flexibilidad.

Lo que retenemos, de todas formas, es la descripción del escritor chileno como un ser esencialmente *desclasado*, a medio camino entre la gloria y la humildad. En tanto que miembro de una burguesía intelectual, lamentaba no disponer de los medios de otras familias más pudientes; como chileno, se sentía encerrado en la opresiva atmósfera intelectual de Santiago y soñaba con la cultura europea y norteamericana. Estos elementos permitirían comprender el origen del deseo de cambio de nombre: a través de sus personajes Donoso vehicula la necesidad de escribirse un nuevo origen, una nueva historia de sí mismo, eternamente insatisfecho por las condiciones en que nació. Por lo demás, sólo cabe tomar esta descripción como una brújula, no como una hipótesis a confirmar, puesto que lo que Donoso cuenta de sí mismo en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* es también una novelización: ¿cómo atribuir una manifestación creativa a una característica biográfica sin más? Que el autor pudiera sentirse un desclasado, un siútico⁵, en sus propios términos, no se podría

5 Los siúticos serían “seres socialmente ambiguos o desclasados, víctimas del quiero-pero-no-

explicar en el texto que produce. Por esta razón evitaremos pronunciarnos sobre el origen biográfico de sus estrategias narrativas.

4. Personaje y máscara

Para clarificar nuestra tesis, es preciso definir los conceptos que están en juego. Entendemos *personaje* desde una perspectiva formal, es decir, como una instancia literaria que permite al lector entrar en el universo narrativo a través de una “persona” (Frow ix). Por lo general, estas instancias portan *nombres*, si bien pueden funcionar también con pronombres personales (él, yo, etc.). Además, si escribimos *persona*, estamos empleando el término en su sentido etimológico, como una máscara que se colocan los actores en el teatro romano y que produce determinados sonidos: por consiguiente, *persona* y *máscara* son sinónimos en nuestro texto. Para referirnos al ser personal, a la persona que alguien es, diremos *individuo*.

puedo que suele transformarlos en caricaturas” (Donoso, *Conjeturas* 18). Este rasgo sería responsable, según el chileno, de muchas obras literarias, en la medida en que su confección debía traer posibilidades de promoción social a los escritores desclasados; Donoso se situaba así en la misma línea que dichos escritores.

De este modo resultará comprensible la siguiente afirmación, que constituye nuestra tesis: *Los personajes de Donoso se caracterizan por una voluntad de alterar sus personas y ponen de manifiesto la fragilidad de la noción del individuo (del lector)*. Lo que queremos decir es que los personajes, en las tramas en que se insertan, experimentan una curiosidad por otras posibles máscaras; la narración muestra cómo se produce ese cambio y luego continúa, con otras personas, pero con el mismo personaje. Tomemos el ejemplo de Francisco y Blanca, los protagonistas de “Los habitantes de una ruina inconclusa”: su historia es la de una pareja acaudalada que se transforman en mendigos y se integran en un submundo gobernado por aquellos a quienes no se dignaban mirar en su barrio elegante de Santiago⁶. Lo que resulta más interesante es el desajuste, la incomodidad que Blanca y Francisco sienten con respecto a sus posiciones (o, en sentido más amplio, en sus personas). Esta curiosidad les lleva a abandonar su hogar, y, como ellos, los personajes donosianos se definen por la envidia de lo otro y salen de sus espacios.

Esta preponderancia que posee el rostro del otro guarda cierto parentesco con el pensamiento de Emmanuel Lévinas. Este filósofo franco-lituano, en su esfuer-

6 Hasta que los demás mendigos los identifican y los castigan. Nos ocuparemos más tarde de aquellos cambios que *funcionan* y de los que son *censurados*.

zo de repensar la posibilidad de buscar el bien, y por tanto de refundar la ética, después de los horrores del nazismo, desarrolló una doctrina, en *Totalité et infini*, a partir de la ontología del rostro del Otro: “Aucun visage ne saurait être abordé les mains vides et la maison fermée” (187). Es decir, el individuo está necesariamente expuesto a la presencia del otro, cuyo rostro se impone naturalmente durante el desarrollo de la moral como referencia que suscita sentimientos de reverencia y que desafía el interés egoísta: “L'étrangeté d'autrui, son irréductibilité à moi, à mes pensées et à mes possessions, s'accomplit précisément comme une mise en question de ma spontanéité, comme éthique” (33). Y, por consiguiente, la ética se basa, para Lévinas, en un acto de desprendimiento del interés propio que permite al individuo no acudir al Otro sin nada que ofrecer: “Mon orientation vers autrui ne peut perdre l'avidité du regard qu'en se muant en générosité, incapable d'aborder l'autre les mains vides” (42).

Sin embargo, el rostro del Otro no aparece, en el universo donosiano, como un imperativo moral, sino, todo lo más, como un espacio de libertad de la máscara propia. Este desajuste se concreta, en algunos casos, en una dinámica del *nombre*. El personaje puede experimentar una desafección hacia su propio nombre o apellido, en la medida en que señala o designa una extracción social, un linaje familiar o un des-

tino profesional (en el caso de oficios de carácter más o menos hereditario, como, por ejemplo, la abogacía o la medicina). Ésa es la pulsión que lleva a Olga Riquelme a comprometerse con Osvaldo, cuando se entera de que éste pertenece a una familia noble que le acogería, tras su muerte, en un lujoso mausoleo (Donoso, «Sueños»).

La dinámica del nombre exige, no obstante, una aclaración. Thomas Docherty distingue entre creación *esencialista* y creación *existencialista* del nombre. En el primer caso, “the proper name is seen in some way to ‘sum up’ or contain the entire significance and existence of the character” (Docherty 49), mientras que el segundo define un tratamiento más abierto del nombre: en ella el personaje va actualizando, progresivamente, distintas determinaciones, y permanece, en última instancia, *más allá* de lo que el nombre delimita. En correspondencia con el uso esencialista, Docherty sostiene que la imposición del nombre sería aquí de naturaleza *ceremonial*: la función del personaje está absolutamente comprendida, disuelta en el nombre recibido, y dicho personaje sería únicamente un elemento de la trama, una pieza (50-51). La novela más contemporánea, en contraste, jugaría con una atribución *histórica*, en la que el nombre sería concedido tras un drama o evolución; el personaje, pues, carece

de funciones cerradas. Las obras compuestas en esta clave están pensadas para develar lo que hay detrás del nombre, para averiguar quién es el personaje.

En nuestra opinión, la narrativa de Donoso se inserta en esta dinámica y señala una transición entre dos tipos de régimen del nombre. La novela que él construye es ante todo una exploración de personajes, de situaciones que definen la acción del individuo. Pero no se trata únicamente de la resolución de un interrogante en la trama: en efecto, “The question clearly becomes one of acceptance of a pre-set authority, or assumption of the authority to exist subjectively and make history” (Docherty 51). Donoso, a nuestro juicio, está indagando justamente en aquella fuente que legitima la precisión (y la autoridad) del nombre recibido. ¿Cómo se construye el individuo? ¿Puede un nombre o una máscara fijar la identidad? ¿Cuántas personas puede haber en un individuo?

5. Problemas con el individuo

Bien mirado, las preguntas que se están abriendo aquí van en una misma dirección: la destrucción de una noción de identidad individual autónoma, separada de los otros. Apuntaremos aquí una referencia filosófica clave —que desarrollaremos

más tarde (Capítulo II. 3, pp. 73)— que puede ayudarnos a situar el problema: se trata de la crítica al psicoanálisis desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Dicha crítica se plantea como un ataque frontal al deseo estructurado según el mito de Edipo: como es conocido, Freud había reducido, en sus investigaciones sobre el delirio, todas las ramificaciones del deseo a uno originario, que se manifestaría en la voluntad de acabar con el padre y de copular con la madre; para los autores del *L'Anti-Edipe*, el deseo no se puede reducir a suplantar al padre; también es deseo de no hablar más del padre, que el padre no defina al individuo ni por acción ni por omisión. El individuo no sería más que un lugar donde se entrecruzan diferentes deseos (cuya naturaleza es líquida), y no posee deseos: es atravesado por ellos (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 43-44).

Por eso mismo no hay lugar para hablar del individuo como unidad atómica, esto es, indivisible, sino más bien de una frecuencia de deseo modulada de varias maneras. En este sentido, nos separamos de la lectura *psicoanalítica* de Donoso, porque, si bien arroja luz sobre los complejos del individuo José Donoso —miembro de una burguesía menos rica de lo que le gustaría, menos cultivado que los escritores europeos que admiraba (Friedman 17)—, no da cuenta de la complejidad de la aventura de

los personajes. Esto no impide que, en algunos casos, pueda detectarse un ajuste de cuentas de Donoso con su padre, a quien reprochaba su incapacidad para implicarse políticamente en las causas que decía defender: Mañungo Vera, sin ir más lejos, rechaza volver a Francia, donde vive desde hace 20 años, y permanece en Chile para ofrecer apoyo a sus compañeros en la lucha contra la dictadura (Donoso, *La desesperanza*; González, «Political and Personal Transformation»). No obstante, este caso no puede extenderse a todas las peripecias que siguen los personajes en cuestión.

Tampoco bastaría con adoptar un enfoque *sociológico*, en el cual los personajes estarían sedientos de movilidad social, como ha sido frecuente en la literatura crítica sobre Donoso (Cornejo Polar; Bacarisse, «Donoso and Social Commitment»; Vidal). Es innegable que la potencia de la descripción de clases es deslumbrante; Pablo Neruda vio en él al mejor escritor social de Chile. A pesar de esto, otros muchos personajes no funcionan en estos términos: ¿qué motiva, sin ir más lejos, a Mauricio a intercambiar su vida con la de un muchacho que encuentra en el monte (Donoso, «Gaspard»)? El individuo de Donoso no anhela, en efecto, ser simplemente más rico, o más pobre; no quiere sólo conocer la cultura y los fastos del París de Proust

(«Tiempo»), o ser enterrado en un mausoleo de la aristocracia («Sueños»). Está atravesado por todo este deseo que le produce y le define y que va en todas direcciones⁷.

Sin embargo, dudamos que, a través de esta apuesta por problematizar la persona, Donoso esté así mismo aventurándose en la naturaleza *abierta* del personaje. De acuerdo con Docherty, la novela de la escuela realista crea personajes cuyo significado se define en relación con la perspectiva del autor; existiría una verdad del texto que se desprendería de la voluntad del autor. El *nouveau roman*, por el contrario, se caracteriza por la idea que “truth is something which is created, and re-created perhaps differently, at every moment by every reading subject; and character must be approached in the same way” (Docherty 267). Si bien éste podría ser un ángulo adecuado para leer *El obsceno pájaro de la noche*, por la ambigüedad y apertura de un personaje como el Mudito, opinamos que las novelas cortas de Donoso que nos interesan aquí no desafían necesariamente esta noción de la autoridad. Los personajes emprenden un viaje en que quedan de manifiesto las sucesivas personas que adoptan; se pone en cuestión, por consiguiente, la idea de una “naturaleza” humana. Pero no creemos que, en tanto que creación literaria, los personajes de *Tres novelitas bur-*

⁷ Friedman, más allá de su enfoque psicoanalítico, reconoce en la estética de Donoso el principio según la cual la belleza reside en lo otro de uno mismo (17).

guesas o de *Cuatro para Delfina* estén minando la noción de autoridad textual que se puede encontrar en otras obras de la época (pensamos, por ejemplo, en *Vaca sagrada*, de Diamela Eltit). Su apuesta no es la de implicar al lector, que, según Docherty, “has to make piecemeal of these ‘subjects’ in a disjointed and sometimes self-contradictory way” (xv) en la literatura más reciente. Más aún, sostengo que existe una voluntad clara detrás de dichos textos, que es la de mostrarnos una dinámica de la identidad.

6. Puesta en escena

Desde un punto de vista externo a la narración, el texto de Donoso tiende a presentar una serie de eventos que se inscriben en un régimen controlado. El control es ejercido, muy a menudo, por la costumbre: un hombre maduro, que lleva una vida muelle, abre el periódico en el jardín de la casa de su tía y se adormece; es el principio de la descripción de Andrés de Ábalos (*Coronación*). Una pareja se dispone a sacar a pasear a una perrita por su barrio («Ruina»); se abre entonces una panoplia de restricciones que tienen que ver no con la costumbre, sino con la exigencia de caminar por las zonas verdes del Alto Santiago y admirar las casas y los jardines de flores. Osvaldo entabla contacto con su abogado para saber qué puede hacer con la herencia de una pequeña tienda en que su padre pasó toda su vida; después regresa a su pensión, un

lugar de seres hacinados y limitados por su situación económica y gobernados por la señora Panchita («Sueños»).

Este régimen suele corresponderse, como es notorio, con una construcción humana —una casa de campo, un convento (*Obsceno*), la casa de los abuelos (*Este domingo*), un apartamento de lujo («Átomo») e incluso ciudades como el pueblo de San José (*Elefantes*)— que muestra signos de decrepitud (*Bebia*). Estos espacios, regidos por una potencia enigmática y a menudo cruel, no proporcionan, en modo alguno, una protección contra las adversidades; antes bien, como nota Salgado, las casas de Donoso devienen el lugar donde se desarrollan las tormentas (81). Es aquí donde el trabajo de Donoso se alinea con la matriz artística de Cervantes: “To take... the world as ambiguity, to be obliged to face not a single absolute truth but a welter of contradictory truths..., to have as one’s only certainty the wisdom of uncertainty” (Kundera, *Art 6-7*). Se trata de un mundo que no ofrece las garantías del de antes.

¿Cabe hablar de una voluntad del escritor por crear una obra que escape al criterio de representación de la realidad? Es indudable que algunos casos así lo sugieren. Por ejemplo, el que Mauricio suplante al chico de Vallvidrera (*Donoso*, «Gaspard»), o la idea de la mujer y el hombre desmontables en “Chatanooga Choo-

choo” escapan por completo a las normas de la verosimilitud. El mayor desafío a estas reglas se encuentra, sin lugar a dudas, en *El obsceno pájaro de la noche*, en la que el Mudo abre, con su lenguaje incompleto, con sus referencias a la incapacidad de hablar o producir, diferentes instancias en que el caos penetra en la narración (Madrid 19). Sin embargo, por más relevancia que se atribuya al desafío de la verosimilitud, no creemos que constituya una prioridad en todos los textos que nos interesa analizar. Sólo lo es, acaso, en *Tres novelitas burguesas*, donde puede hallarse claramente la huella de la literatura surrealista (Morell, *José Donoso y el surrealismo*). En cambio, *Cuatro para Delfina* funciona muy bien sin necesidad de ver en él una apuesta por una literatura liberada del compromiso de la verosimilitud; sencillamente, en nuestra opinión, Donoso no estaba interesado en atacar el prejuicio de una ficción *probable* como lo estuvo durante la composición de libros anteriores.

Como hemos dicho, los personajes que nos ocupan se aventuran hacia otra forma de existencia: logran cambiar su persona. Una parte de ellos se mantienen en esta nueva máscara y continúan viviendo como si tal cosa; la mayor parte, sin embargo, sufren algún tipo de castigo o represión que les hace volver a sus personas anteriores. Seguiré un orden inverso: empezaré estudiando las situaciones de un cam-

bio frustrado, mucho más frecuentes en los libros de madurez de Donoso (cfr. sobre todo Capítulo III. Destino y evolución, p. 111); y luego nos dedicaremos a los escasos ejemplos de un cambio feliz (Capítulo IV. Historia de un origen: Taratuta, p. 149; y Capítulo V. El mito horrible. Aventuras fuera de la unidad del ser humano, p. 171). Elegimos este orden porque, al hablar del cambio positivo en último lugar, queda más claro que dicho cambio es posible, y que, si en algunos casos la presión social logra censurar los cambios de máscara, en otros pueden consumarse. Es ésta la posibilidad siniestra, la inquietante, la que creemos que puede desestabilizar más la canalización del deseo: que el cambio de máscara sea realizable y que ninguna sanción lo impida.

7. El peso de la máscara heredada

Es característico en Donoso el ambiente cerrado de la narración. Además de desarrollarse en espacios cerrados, cabe distinguir en su estética una especie de *fatum* opresivo que cae sobre los personajes después de un cambio de máscara. Humberto Peñaloza añoraba ser Jerónimo de Azcoitia y, tras esconderse en su disfraz protector de Mudito, deja embarazada a Inés; pero los tejemanejes de Jerónimo le hacen volver a su estado indefenso y acaba reducido a un montón de papeles que se lleva el viento

(Donoso, *Obsceno*). La Chepa se interna⁸ en los barrios de pobres de Santiago y es perseguida y asaltada: “Y desaparece, tragada por la multitud de chiquillos que avanza para tocar las martas, defendiéndose de esos niños sin cara que no dicen nada, que quieren tocar esos animalitos. Unas narices chorreando, un cogote flácido, y luego, cuando la comienzan a empujar, a tocar, los alientos fétidos, las manos pegajosas de mugre” (Domingo 180). Son muchos los casos en que el deseo de cambio —traducido a menudo en términos sociales— es castigado.

En el capítulo III, veremos cómo Osvaldo y Héctor se enfrentan a sus anhelos de nueva identidad. Osvaldo descubre que puede probar su parentesco con una familia adinerada y así obtener un mausoleo lujoso donde ser enterrado (Donoso, «Sueños»); Olga, su novia, acepta casarse con él, pero, justo después de consumar la unión —que garantizaría a ambos el mausoleo—, Olga muere y además Osvaldo pierde uno de los nichos en favor de su tío. Las aspiraciones son aquí aplastadas sin piedad.

8 McMurray lee esta peripecia como un descenso al inconsciente, o bien a los infiernos (79).

Ambas hipótesis impiden examinar de manera unitaria los cambios perseguidos por los demás personajes de Donoso. Sólo con una evaluación que parta de un deseo multidireccional se puede lograr esta lectura.

En cuanto a Héctor, tiene un grupo de amigos, los proustianos, que tratan de evadirse de la vida provinciana de Santiago de Chile soñando con la Francia del autor de *À la recherche du temps perdu*. El protagonista se marcha a París, con una beca de estudios, donde pasará tres años, pero la ciudad no se parece a nada de lo que había soñado. Y regresa a su país comprendiendo que no es necesariamente menos provinciana que Santiago («Tiempo»).

Después de estos cambios fracasados, llega el momento de abordar las situaciones de éxito. En el Capítulo IV. estudiamos una novela corta en la que el cambio deseado no se produce como tal, pero la búsqueda acaba proporcionando, a pesar de todo, una cierta transformación. Si Héctor adquiriera la lucidez de saber que París es tan provinciana como Santiago, Horacio Carlos es capaz de encontrar una pista, por pequeña que sea, hacia su familia. El dudoso vínculo con un personaje ligado a la revolución bolchevique es suficiente para que el joven escape de la prisión impuesta por su amante, la Zonga; y si bien vuelven a estar juntos, hay motivos para pensar que su relación ha cambiado y que Taratuta ha alcanzado una cierta liberación (Donoso, «Taratuta»). Es, si se quiere, un cambio más positivo que los anteriores.

Aunque inferior en número, los personajes que consiguen cambiarse realmente de máscara no son menos relevantes. Representan, desde nuestro punto de vista, el triunfo del personaje sobre la máscara, la capacidad para librarse de las determinaciones de una sociedad, de una familia o de una institución que establecen condiciones opresivas para el ser auténtico. Dichas circunstancias se muestran incluso necesarias para que el individuo se encuentre a sí mismo. En este sentido, el filósofo canadiense Charles Taylor ha llevado a cabo una investigación sobre el origen de la identidad recuperando una noción banalizada en el discurso popular de nuestros días: la autenticidad. En efecto, a raíz del desarrollo de la burguesía y de la adopción del modelo de libre mercado como motor de la economía, la sociedad ha elevado el cultivo del individuo a fin moral absoluto. Cada hombre tiene el deber de desarrollar su propio yo, su verdadera identidad, y ser fiel a sí mismo. Este planteamiento, como se sabe, atraviesa múltiples áreas de la cultura y fabrica sus propios mitos, como el ideal del “hombre hecho a sí mismo”. Sin embargo, advierte Taylor, a menudo este ideal de auto-realización opera desactivando cualquier contribución de las demás esferas (religiosa, política, social) para la identidad personal, so pretexto de que ponen en peligro la libre elección. El individuo resultante es incapaz de elegir

nada relevante, esto es, algo válido por sí mismo independientemente del hecho de elegirlo (Taylor 37).

Por el contrario, Taylor defiende la pertinencia del *ideal de autenticidad*: es legítimo aspirar a ser lo que uno mismo es siempre y cuando no se olvide la contribución de los demás en esta creación.

Briefly, we can say that authenticity (A) involves (i) creation and construction as well as discovery, (ii) originality, and frequently (iii) opposition to the rules of society and even potentially to what we recognize as morality. But it is also true, as we saw, that (B) it requires (i) openness to horizons of significance (for otherwise the creation loses the background that can save it from insignificance) and (iii) a self-definition in dialogue. (66)

Para acceder a esta forma auténtica, es esencial la oposición al juicio de los demás: el individuo se construye en contraste con ellos; pero también gracias a un horizonte compartido. El personaje donosiano se sitúa entonces en la misma línea, en la medida en que intenta encontrar una persona, una máscara que le satisfaga más o que esté más de acuerdo consigo mismo, y que lo hace en medio de una serie de circunstancias adversas que, lo quiera o no, condicionan su búsqueda. Es aquí donde se

desarrolla esta *envidia* que he mencionado anteriormente y que significa, ante todo, que el otro es *deseable* y *relevante*.

Si echamos una ojeada al catálogo de personajes de los textos donosianos, todos deben luchar contra las etiquetas y las expectativas (el horizonte o *background* que menciona Taylor) que los otros les imponen. Tanto los que consiguen fusionarse y reconstruirse en otros individuos *sin perjuicio* alguno para su ser, como los que fracasan actúan siempre en oposición a los protagonistas. Olga ejemplifica el fracaso por su lucha contra las circunstancias sociales (Donoso, «Sueños»): frente a su deseo de ascender en la escala social —que consiste en ser propietaria—, se erigen innombrables barreras burocráticas. A su vez, Sylvia, la modelo que carece de rostro y que es desmontada por su marido en “Chatanooga Choochoo” (analizado en el Capítulo V. , pp. 171 y ss.), es ejemplo del primer grupo, el que tiene éxito. Anselmo, el protagonista, la encuentra una noche sin facciones y sin brazos («Chatanooga» 39), y la construye, ejerciendo un control sobre ella.

Aprovechamos aquí para llamar la atención sobre la importancia del arte como práctica que muestra el proceso de generación de realidades (ver también abajo, Capítulo V. 3, pp. 179 ss.). Es gracias a la obra de arte que se vuelven posibles las lla-

madras *líneas de fuga*, que Deleuze y Guattari utilizan para identificar las acciones o dinámicas que cuestionan las relaciones de poder (*Mille plateaux*). Dichas líneas se distinguirían de las *líneas duras*, que son la estructura misma del poder; pero también de las *líneas blandas*, aquellas estrategias que, sin ser una réplica exacta del poder, no lo desestabilizan, sino que más bien lo acompañan (por ejemplo, un sueño de escapar a un lugar paradisíaco en medio de la jornada laboral). Como decimos, el arte es a menudo uno de los factores que permite abrir estas líneas de fuga, estas trayectorias de escape que suponen una ruptura con las relaciones de poder.

No en vano es en el carnaval, en las fiestas de disfraces, donde la elección de máscaras que ocultan o desfiguran el rostro es tolerada e incluso incentivada en la sociedad. Charles Taylor, de hecho, asimila la *poiesis* (o creación artística) a la búsqueda del propio yo: “Artistic creation becomes the paradigm mode in which people can come to self-definition. The artist becomes in some way the paradigm case of the human being, as agent of original self-definition” (62). Donoso, análogamente, hace surgir el nuevo rostro de Sylvia después de un trabajo estético, el del maquillaje. Mauricio, a su vez, silba sin parar “Gaspard de la nuit”, un tríptico para piano inspirados en poemas de Aloysius Bertrand, obra de Maurice Ravel. Esta melodía constante

en el cuento parece abrir una dimensión que le hace entrar en contacto con —o estar abierto a— otro muchacho, idéntico a él, que vive en los montes de Barcelona. La misma función cumple la canción “Chatanooga Choochoo”, compuesta en 1941 por Harry Warren y Mack Gordon, y grabada por Glenn Miller: la música indica un camino de conexión entre dos individuos aparentemente distintos. Cuando la escuchan, primero Sylvia y Magdalena y más tarde sus maridos, Anselmo y Ramón, ejecutan una danza perfectamente sincronizada que nunca antes han ensayado (Donoso, «Chatanooga» 20-23, 99-100). No es casual, además, que la pieza escogida por Donoso haya sido compuesta por Glenn Miller: el tema de jazz se caracteriza por un instrumento que lidera en una serie de improvisaciones y que, paulatinamente, puede convertirse en una melodía distinta. La improvisación, clave en el arte de Glenn Miller, se presta aquí al juego que concibe Donoso entre las caras que unos pintan, los miembros que otros quitan y ponen, las identidades que se hacen de partes distintas. Parece claro que el arte, en cualquiera de sus formas, posee esta virtud transformadora.

En todo caso, “Chatanooga Choochoo” abunda en la faceta más oscura del poder, por cuanto el que dibuja el rostro a Sylvia es capaz de ejercer sobre ella un control severo: puede elegir cómo aparecerá ella en sociedad: “Puedo tener mis caras

y darle a mi hombre, como le doy a Ramón y ahora a ti, la sensación de que son capaces de enamorar a muchas mujeres, a todas las mujeres, que es lo que los hombres quieren” (Donoso, «Chatanooga» 51). Inversamente, Sylvia despoja a Anselmo de su sexo, eliminando así de manera ritual su fuente de poder. Aquí se pone de manifiesto que la persona puede ser montada y desmontada y que no afecta a su funcionamiento.

Mauricio, por otro lado, representa un cambio que no requiere a ningún otro. Él sólo continúa esa línea desvelada por la melodía de Ravel —que planea, en realidad, sobre todo el libro de *Tres novelitas burguesas* (Callan 146). En sus paseos se dedica a seguir a otros transeúntes, preguntándose quién será el que está buscando, silbando la melodía sin parar, hasta que un día no logra silbar: El otro muchacho, sin más, adopta sus características, y Mauricio comienza a ver el mundo a través de sus ojos. Esta nueva máscara supone una apertura total de su horizonte, la liberación de las miradas de los seres queridos⁹. Que justamente no exista un castigo para Mauri-

9 “Ahora, no podía limitarse: era preferible salir de Vallvidrera, donde, si permanecía, poco a poco iba a tener que ir adquiriendo una identidad en las miradas de los que frecuentaban esos bosques. Bajaría, en cambio, hacia el otro lado, hacia el Vallés, que él no conocía y donde no lo conocían a él y seguiría caminando más allá, hacia otras cosas” («Gaspard» 274).

cio, que el mundo a su alrededor gire exactamente igual, que su madre no reconozca el cambio de persona, contribuyen a generar la inquietud que anuncia la revelación de una verdad siniestra. Si el nuevo individuo que lleva la máscara de Mauricio puede instalarse sin problema en la vida de éste, quiere decir que otras personas, como su madre, tampoco son capaces de retener, en última instancia, esa identidad fugitiva.

Bien mirado, es el criterio de los otros el que decide si la nueva máscara es aceptada o no. Para Mauricio, los otros la aceptan; Olga, tras conseguir el acceso al mausoleo de la familia Robles, es atropellada por un tranvía, que es un transporte de las masas populares: el acto simboliza la condena de estas clases hacia aquellos que tratan de escapar de ellas. Para el escritor proustiano, nadie en París le anima a “proustear”, es decir, a vivir en la leyenda de la ficción de *À la recherche*: por eso acaba volviéndose frustrado a Chile. En cuanto a Blanca y Francisco, los mendigos les someten a un juicio y les ahorcan simbólicamente con una bufanda de seda cortada. Los cambios de máscara, pues, son sancionados por el criterio de los otros, lo que concuerda con la idea de Taylor de una autenticidad alcanzada en el seno de una comunidad de individuos.

8. Latinoamericanos y transmodernidad

Toda esta problemática sobre la identidad recibida y la fragilidad de la máscara no se limita al terreno literario. Es posible extenderla a la cuestión de las relaciones de Latinoamérica con su herencia, su pasado así como su futuro (cfr. Capítulo II. 7.1, pp. 94 ss.). El hecho de que Latinoamérica haya sido considerada periferia desde una perspectiva eurocéntrica también permite plantear la pregunta de Mauricio en el contexto apropiado: puesto que todo es periferia, ¿por qué no ir “más allá”? ¿Por qué no explorar lo desconocido para salir, de una vez por todas, de la tensión mantenida por el centro sobre la periferia? Si el personaje donosiano se encuentra incómodo con la identidad que su familia le otorga, es posible así mismo imaginar que el continente latinoamericano quiera deshacerse de calificaciones erróneas que buscan entender su complejidad.

Aquí es inevitable recurrir a Néstor García Canclini, quien ha elaborado un estudio de la particularidad de Latinoamérica según el cual ésta no se somete a las categorías del discurso tradicional sobre la modernidad. Si nos planteamos la pregunta “¿cuándo es Latinoamérica moderna?”, sostiene, estamos presuponiendo, primero, la modernidad como un fenómeno uniforme; y segundo, como un evento que, aunque

ocurre principalmente en Europa y Estados Unidos, cabe identificar también en Latinoamérica:

¿Por qué nuestros países cumplen mal tarde con el modelo metropolitano de modernización? ¿Sólo por la dependencia estructural a que nos condena el deterioro de los términos del intercambio económico, por los intereses mezquinos de clases dirigentes que resisten la modernización social y se visten con el modernismo para dar elegancia a sus privilegios? En parte el error de esas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. (*Culturas híbridas* 68)

En efecto, la constitución del continente, en realidad, escapa a unas categorías que se concibieron en Europa; como han sostenido tanto críticos latinoamericanos (Dussel, «Eurocentrism»; «World-System») como extranjeros (Knight; Wade), buscar la posición de Latinoamérica en la Modernidad (o en la Posmodernidad, que no es menos eurocéntrica) significa recuperar discursos necesariamente ajenos para un fenómeno demasiado complejo: tradiciones indígenas y

católicas, herencia colonial, influencia africana, tales son los ingredientes que no se acomodan a dichas denominaciones.

Como consecuencia, nos parece más conveniente, después de mostrar las dificultades de dicha aproximación (cfr. abajo, Capítulo II. 7.2, pp. 96 ss.), echar mano de una noción alternativa a la modernidad: la *transmodernidad*, según propone Dussel («World-System»), propicia la puesta en valor de aquellas culturas desplazadas e ignoradas por la modernidad eurocéntrica que deben contribuir a responder a cuestiones globales. Este enfoque transmoderno, así, puede dar cuenta de la difícil situación del individuo donosiano enfrentado a la fisura de su identidad pero, al mismo tiempo, se hace cargo de por qué la identidad no es totalmente desechable. Lo transmoderno vendría a proponer entonces un corolario distinto a la fluidez del deseo de Deleuze y Guattari: como cada individuo desea ser otra cosa, y trata de abrir líneas de fuga para escapar a los mecanismos de poder, la transmodernidad impulsaría la recuperación de respuestas olvidadas o sugeriría nuevas aproximaciones a las preguntas planteadas por la globalización, en busca de esas líneas de fuga.

Por consiguiente, sostenemos que Donoso nos está enseñando que lo que llamamos *persona* es una disposición pasajera, y que la identidad no está nunca fun-

dada en principios o rasgos inamovibles. Sin ejecutar experimentos formales, sino en la trama misma, en el argumento de estas novelas cortas, José Donoso pone en práctica la problemática de la definición y la idea de una substancia cerrada llamada “individuo”. Su enseñanza no debe, pues, leerse como un recordatorio de nuestra fragilidad, sino, más allá, como una defensa de nuestro derecho a cambiar.

Capítulo II. Representación, deseo y repetición. La escritura de Donoso como ejercicio de diferencia

1. Variaciones y repeticiones

Para comprender la obra de Donoso, uno no puede situarse en el terreno de la identidad y la representación. Resulta inútil tratar de encontrar en el tejido de sus novelas la voluntad de describir la realidad tal y como es, de transmitir la imagen de un fragmento de vida como lo querían hacer Gustave Flaubert o Benito Pérez Galdós; su creación no se acerca a los personajes intentando *reflejar* su comportamiento. Lo que se propone manifiestamente es una distorsión de las imágenes que invite a poner en cuestión la noción de un original, de un principio del que la escritura sería copia.

Para introducir esta temática, querríamos empezar por un poema de Cristina Peri Rossi, recogido en *Estado de exilio* (publicado en 2003):

“En cuanto a mí,

podría pasar el resto de la vida

sólo mirando

envuelta en la nube de la soledad,

de la diferencia (64).

Ésta es una experiencia del eterno retorno, de que las experiencias se van a repetir tal cual han sido vividas: el metro se vuelve a llenar, la gente vuelve a desaparecer, los trenes vuelven a partir. Y la poeta, sin embargo, se queda mirando en la nube de la diferencia: en realidad, no hay reiteración, no se produce exactamente lo mismo que hubo: hay algo nuevo cada vez, aunque todo se repita.

La noción de repetición y diferencia adquiere gran actualidad en el siglo XX. Es un planteamiento que se inscribe en la línea del rechazo de la dialéctica platónica entre Idea y copia. Postulada como una superación de los últimos edificios de la metafísica, la nueva filosofía, si puede existir, debe habitar en los juegos de las apariencias y las repeticiones, reconocerse en la falta de original o de acceso directo a la realidad que la tradición filosófica quería, simplemente, describir. Gilles Deleuze lo anuncia así:

Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation. Mais la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de

toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. Le monde moderne est celui des simulacres. (*Différence 1*)

La gran tarea del pensamiento del siglo XX es, pues, introducirse en los mecanismos de la representación y dar testimonio de cómo una acción tan simple (la contemplación, la descripción, pasear el espejo por delante de los hechos humanos o físicos) está trufada de relaciones, implicaciones, suposiciones. Contar cómo se vive entre bambalinas del teatro de la representación, cómo se nutre el drama de la copia, cómo se inventan y metamorfosean los originales; tal es la obra por hacer. En nuestra opinión, Donoso contribuye a esta obra aportando un largo ejercicio de dilemas en la representación, es decir, relatando cómo un ser humano puede quedarse atrapado en la búsqueda de un original (un pasado o una familia gloriosos, la casa de la infancia, la vida de los ideales), cómo la pretensión de dar con el origen puede confundir los sentidos. Ya no se puede aspirar a encontrar el principio, sino que debemos habitar en la diferencia, en aquello que copia y redobla sin cesar, en los extrarradios.

Como decíamos, Deleuze propone un cambio radical de perspectiva en la que no tiene validez reflexionar en términos de identidad y negación. Toda creación, todo pensamiento empieza, no en un vacío, sino que es ya él mismo una repetición,

un eco de otra cosa: « il n'y a pas de vrai commencement en philosophie, ou plutôt [hay que decir] que le vrai commencement philosophique, c'est-à-dire la Différence, est déjà en lui-même Répétition » (Deleuze, *Différence* 169-70). Los postulados de la lógica clásica deben ser abandonados en favor de las variaciones, los reflejos, los objetos que recuerdan a otros sin ser otros; no existe ya un catálogo de objetos que sería deseable construir, sino que el mecanismo de producción de realidad se parece mucho más al de la metamorfosis continua. En realidad, la repetición se constituye como un ejercicio de la libertad: se produce una liberación de la tiranía del objeto real porque no se aspira a ofrecer una descripción del mundo que se parezca a él. Nietzsche había escrito en *La gaya ciencia* (1882), a propósito del eterno retorno, que aceptar la repetición de cada uno de los actos de una vida requería un acto supremo de amor:

Si ese pensamiento [del eterno retorno de lo mismo] se apodera de ti, te haría experimentar, tal y como eres ahora, una transformación y tal vez te trituraría; acerca de cualquier cosa te plantearías siempre la pregunta “¿quieres esto otra vez e innumerables veces más?”, y ello pesaría sobre tus acciones como el peso más grande. Y además, ¿cuánto deberías amarte a ti mismo y a tu vida para no desear ya otra cosa que esta última y eterna sanción, este sello? (Nietzsche, párr.341)

Deleuze sigue aquí a Nietzsche en cierta manera: mantenerse en la repetición es un acto supremo de amor pero también de libertad, una decisión que puede matar pero también salvar; su naturaleza es la de un *fármaco* —una sustancia que, dependiendo de la dosis, puede curar o matar¹⁰— y gracias a ella se puede salir de las trampas de la identidad y la contrariedad. Sólo apostando por la variación, por la diferencia constituida sin cesar, se logra salir de la obligación de seguir un modelo.

Y justamente, ¿no se podría leer a Donoso precisamente como un escritor de personajes que fracasan en la búsqueda del modelo? El Mudito no consigue ser Jerónimo de Azcoitia, sino que únicamente logra engendrar a su hijo, Boy; la Chepa no logra ayudar a los pobres de Santiago como ella querría; Olga Riquelme, la mujer de Osvaldo en “Sueños de mala muerte”, no alcanza a ser enterrada en el mausoleo de

¹⁰ « Ce *pharmakon*, cette ‘médecine’, ce philtre, à la fois remède et poison, s’introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d’envoûtement peuvent être —tour à tour ou simultanément— bénéfiques et maléfiques. Le *pharmakon* serait une substance, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l’analyse, préparant déjà l’espace de l’alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à la reconnaître comme l’anti-substance elle-même » (Derrida 264-65).

los Robles. El individuo donosiano sufre una pérdida en toda comparación con el ideal (de vida, de amor, de situación económica, de orientación sexual). Y, al quedarse en el espacio de la repetición, de la diferencia, y no de la identidad, puede exponer que el problema es buscar esa identidad original: la enseñanza, en cierto modo, es que no existe, que todo lo que hay es actualización, reiteración. Mauricio, en “Gaspard de la nuit”, acepta penetrar de lleno en este juego de la repetición y silba sin cesar la misma melodía, hasta dar con el muchacho que es un reflejo de sí mismo. Sin dudarlo, se intercambian ropas, costumbres y vidas; en lugar de aspirar a una vida propia, a una identidad cerrada, se cambia por completo y se libera en busca de otros horizontes. En cierto modo, él pone de manifiesto que no existe en absoluto un primer término que se repite, sino que todo se crea y se destruye en la repetición:

La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant. Elle n'est pas sous les masques, mais se forme d'un masque à l'autre, comme d'un point remarquable à l'autre, d'un instant privilégié à l'autre, avec et dans les variantes. Les masques ne recouvrent rien, sauf d'autres masques. (Deleuze, *Différence* 28)

Esta idea de las máscaras que no ocultan más que máscaras es por cierto repetida por Donoso en más de una ocasión, y no es sin duda coincidencia. Resulta difícil saber, aun así, si él la toma de Deleuze o no; en una entrada de su diario, él confiesa no saber gran cosa de pensamiento posmoderno: lee “—fascinado pero sin entender todo completamente todavía— textos sobre postmodernismo, deconstrucción y hypermodernismo. Sensación de que I’ve been missing out on something al rechazar tan completamente la lectura y el estudio de teoría crítica literaria.” (*José Donoso Papers 1970-1990* cuaderno 59, 24 noviembre 1988). Nos inclinamos a pensar, pues, que Donoso se limita aquí a articular una idea común en su tiempo y que no está necesariamente parafraseando a Deleuze. Ahora bien, a su manera, está adelantándose a los defensores del posmodernismo, en la medida en que abogaría por la toma de conciencia de la falta de centro o referente último de la identidad.

Se trata, como decimos, de negar que haya una sustancia última en la que fundamentar la *persona* o la identidad, y que cualquier apariencia que se encuentre siempre cubrirá otras apariencias.

Pero, más allá del individuo, significa que toda vida, toda existencia, toda trayectoria se produce realmente *en diferido*, como en eco; en ningún momento la voz

que produce palabras o la mano que pinta o el entendimiento que descifra se sitúan en el origen, en el original, sino siempre en el extrarradio: en los confines exteriores. El planteamiento de Deleuze es radical en tanto que obliga a reconocer la ausencia de un centro al que la creación —entendida como arte, ciencia, sociología, cualquier tipo de conocimiento— deba parecerse: cualquier gesto que se haga es ya una variación, un eco, una diferencia con respecto a otra, y no queda ningún principio original, en ningún lado. Como escribe Z. Nelly Martínez, “Exiliado de su centro, el hombre ideal donosiano entra lúcidamente en el juego de los signos (de los trazos) que escriben (que trazan) la eterna búsqueda de un significado que es eternamente diferido, que es por siempre ‘otro’” («Afán de descentralización» 445).

Jorge Luis Borges encontró en el arrabal uno de los espacios que expresaban la Buenos Aires más cercana a él. Es notable que insista en la construcción simétrica, repetida de las manzanas, y que, al contemplarlas, sienta el vínculo con la ciudad más puro que los años de viajes:

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.

Mis pasos claudicaron

cuando iban a pisar el horizonte

y quedé entre las casas,

cuadriculadas en manzanas

diferentes e iguales

como si fueran todas ellas

monótonos recuerdos repetidos

de una sola manzana.

El pastito precario,

desesperadamente esperanzado,

salpicaba las piedras de la calle

y divisé en la hondura

los naipes de colores del poniente

y sentí Buenos Aires.

Esta ciudad que yo creí mi pasado

es mi porvenir, mi presente;

los años que he vivido en Europa son ilusorios,

yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (Borges 32)

En el mismo sitio, en los límites, en el extrarradio (es decir, las capas concéntricas de la ciudad), crece la riqueza poética del mundo de Donoso. Los arrabales vienen a ser, entonces, los márgenes de lo que pudo ser original y no resultó ser más que otra copia.

2. La representación rasgada

Donoso escribe, aun así, desde el recuerdo de un centro: un orden antiguo, un sistema de privilegios de la alta burguesía, una estructura familiar. Paulatinamente, este orden se agrieta y el personaje comprende que sus expectativas se han frustrado. Esta evolución, extendida al conjunto del saber europeo, es analizada por Michel Foucault en *Les mots et les choses*.

En primer lugar, el saber clásico (hasta el siglo XVII, aproximadamente) se caracteriza por un predominio del modo de la *representación*, es decir, de una estructura que pretende describir el orden oculto del mundo: “Et la représentation —qu’elle fût fête ou savoir— se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du

monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler." (Foucault 32)

En esta matriz se desarrollan las ramas del saber: los seres vivos, las relaciones humanas o el lenguaje son estudiados a través del modelo de originales y copias, de verosimilitud y apariencia, de verdad y falsedad. Es un sistema de identidades, una taxonomía, lo que constituye a la vez el logro y la piedra angular del conocimiento. La ciencia, pues, no consistiría más que en lograr reflejar adecuadamente el modelo de la realidad.

Sin embargo, determinados fenómenos empiezan a agrietar esta forma de hacer ciencia: « L'esprit obscure mais entêté d'un peuple qui parle, la violence et l'effort incessant de la vie, la force sourde des besoins échapperont au mode d'être de la représentation » (Foucault 222). Sin que la lógica de la representación desaparezca por completo, pues convive y se relaciona con las nuevas formas del saber, la arqueología del saber—término opuesto, para Foucault, a la mera *historia*— detecta un nuevo conjunto de condiciones y supuestos que alteran radicalmente la configuración del conocimiento: ya no se funda sobre el conjunto de las identidades y las diferencias,

sino sobre organizaciones (a veces discontinuas) y relaciones internas¹¹ que no forman una continuidad sin ruptura, sino más bien una simultaneidad de planos (230).

Tomemos un ejemplo de Donoso: Andrés de Ábalos ve pasar a la nueva criada, Estela, y todo su cuerpo abotargado de viejo solterón se conmueve (*Coronación*). El viejo orden, presidido por su abuela, Misiá Elisita, y consistente en un caserón habitado casi exclusivamente por criados que limpian platos y armarios para nadie, se estremece con esta punzada de deseo. Aquel orden coincide con la disposición del saber clásico descrita por Foucault, es decir, la existencia de los privilegios, de las normas claras, de las diferencias entre criados y señores; Misiá Elisita, delirante, todavía vive en él, pero todo es una farsa: ese orden ha perdido fuerza, y la vida de las criadas, la violencia de los barrios bajos penetra en la casa de los Ábalos. Foucault relata esta transición de un orden establecido al nuevo de esta manera:

Quelque chose comme un vouloir ou une force va surgir dans l'expérience moderne, —la constituant peut-être, signalant en tout cas que l'âge classique vient de se terminer et avec lui le règne du discours représentatif, la dynastie

11 En contraposición al Orden clásico, que trata sobre diferencias e identidades *sucesivas*, Foucault habla de una Historia (y no una historia) que se referiría a organizaciones *analógicas* (231).

d'une représentation se signifiant elle-même et énonçant dans la suite de ses mots l'ordre dormant des choses. (222)

Esta entrada del deseo, o de la fuerza que astilla lentamente el orden de la representación, forma, en nuestra opinión, el gancho narrativo de la prosa de José Donoso. Cualquiera de sus textos se lee como un orden establecido —el cual se corresponde con un edificio humano: casa, castillo, convento— que se va deshaciendo en contacto con una tensión o deseo irrefrenable: lo que antes parecía imposible o demencial se lleva a cabo¹². ¿No se ajusta esta descripción perfectamente a la historia de las parejas desmontables (Donoso, «Chatanooga»)? La vida de los cuatro personajes transcurre plácida en la noche barcelonesa hasta que Sylvia aparece con la cara borrada y pide a su amante que se la pinte. Después, él, harto de ella, la desmonta y la guarda en un maletín; y ella, a su vez, más tarde, hace lo propio con él, cambiando su sexo por el de su marido. “Chatanooga Choochoo” expresa brutalmente la irrupción de esta hecho impensable en el tejido previo de lo verosímil, y lo hace empleando —acertadamente, en nuestra opinión— la figura del deseo y el poder. Es esencial, en-

¹² Esta dirección es manifiesta en las obras mayores de Donoso. Lelia Madrid, sin ir más lejos, ha mostrado cómo el discurso de *El obsceno pájaro de la noche* ya no describe una realidad dada, sino un desplazamiento en que identidad y unidad ya no existen (13-14).

tonces, leer a Donoso como alguien que piensa en los límites de este “saber clásico” del que habla Foucault, que escribe, por así decirlo, la mañana siguiente de la desaparición de la representación clásica, cuando ya el deseo se desperdiga por todos los rincones de la verosimilitud.

Ahora bien, ¿cómo podemos definir con justicia este deseo?

3. Dinámica del deseo

Si el principio de las repeticiones como creaciones de diferencias funciona como el trasfondo *ontológico* de la narrativa de Donoso, el deseo es su fundamento *antropológico*. Después de describir la estructura de la realidad en la que se mueve el personaje donosiano (ontología), ahora hay que echar un vistazo a las constantes humanas (antropológicas o psicológicas) que lo definen. Y, en cierta manera, estos dos niveles se corresponden: si la realidad no es sino una sucesión de repeticiones y variaciones, la peripecia vital del individuo no podría nunca resumirse en una búsqueda de un ideal y su consecución.

Algunos estudios han señalado con acierto que, en Donoso, los individuos de clase social alta que se mezclan en las esferas de los más desfavorecidos son un reflejo de la burguesía chilena. Sería poco menos que un lugar común el que la señora

de buena cuna consagrara parte de su tiempo libre a labores de caridad, por ejemplo. Sin embargo, esta lectura es demasiado restrictiva: no permite explicar lo que hacen los *demás* personajes de Donoso. Es imposible resumir las direcciones en que se mueven los protagonistas de los textos que nos ocupan. He aquí una pequeña lista de estas orientaciones:

- a) Humberto Peñaloza anhela convertirse en el personaje distinguido y opulento que es Jerónimo de Azcoitía (*Obsceno*); Olga Riquelme quiere pertenecer a la clase alta y por eso se compromete con Osvaldo Rodríguez de Robles («Sueños»);
- b) La Chepa, mujer de alta alcurnia, se interna en los barrios bajos para ofrecer su caridad (*Domingo*); Francisco y Blanca del Castillo tratan de hacerse pasar por indigentes para conocer su inframundo («Ruina»);
- c) El protagonista de “El tiempo perdido” (*Cuatro*) sueña con una vida artística y creativa en París, lejos del provincianismo de Chile;
- d) Mauricio desea transformarse en *otro* y tomar su vida («Gaspard»), sin que sepamos a ciencia cierta qué le atrae de convertirse en otra persona.

Como se ve, no es posible reducir la metamorfosis deseada a una voluntad de prosperidad, o de degradación; no es una simple cuestión de movilidad social. Casi todos estos personajes están preocupados con *ser alguien diferente*, con devenir *otra persona* que les atrae o seduce. Esta tensión podría deberse al propio carácter del escritor, quien, como apunta Mary Lusky Friedman, estaba angustiado por su posición intermedia (17): Donoso no se consideraba suficientemente culto en relación con los intelectuales europeos y americanos; su clase social disfrutaba de menos privilegios que otras; como escritor, en fin, experimentaba la falta de plenitud o genio que él veía en otros. En cierta manera, es la situación del siútico, término que en Chile designa al que trata de pertenecer a otra clase social, al *wannabe*, al *quiero y no puedo*. El propio Donoso, en sus diarios, valoraba la idea del siútico y la convertiría en parte central de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*: “El problema del apocamiento, del *resentimiento* social, y el tema del siútico. La marginalidad del siútico como algo deseable, positivo, y superior” (Donoso, *José Donoso Papers 1970-1990*, cuaderno 53, 18 septiembre 1982).

Dada esta multiplicidad de aspiraciones, es preciso hallar una descripción que se acomode bien al fenómeno. Deleuze y Guattari proporcionan, en *L'Anti-Edipe*

, un contexto global que sirve para comprender mejor esta proliferación del cambio, a través de una crítica del psicoanálisis freudiano. Según ellos, esta escuela ha insistido demasiado en que el complejo de Edipo es el motor principal de las pulsiones del individuo; el deseo de matar al padre se ha convertido, entonces, en una especie de solución universal a todas las manifestaciones de la psique humana. Sin embargo, existirían muchas más orientaciones del deseo humano que deben ser tenidas en cuenta. El planteamiento que proponen Deleuze y Guattari es que el deseo, en lugar de ser una pulsión poseída por un individuo, sería una especie de fluido continuo (pensemos en la noción contemporánea de energía que está en todas partes) que es cortado o seccionado en cada individuo:

Une machine se définit comme un système de coupures [...]. toute machine, en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu (*hylè*) dans lequel elle tranche. Elle fonctionne comme machine à couper le jambon.

(Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 43-44)

Este fluido es el deseo. No se puede seguir pensando el deseo como una falta, como una pulsión atribuible a un sujeto que le lleva a buscar otro objeto; es un

plano que se reconstruye a medida que existe¹³. Gracias a esta inversión se comprende mejor que el individuo no necesariamente quiere suplantar a su padre, o adquirir una mejor posición social; el mundo del deseo y las máquinas deseantes es mucho más amplio y complejo.

No se trata, por cierto, de negar que, en ciertos casos, un hombre pueda querer eliminar a su padre: el código delirante/deseante es extremadamente fluido y puede infiltrarse en todos los códigos, incluido el de Edipo (*L'Anti-œdipe 21*). Pero no todo el deseo se expresa en una voluntad de ser el Padre. Más radicalmente, sería necesario dejar de pensar el deseo como una adquisición, como un proceso al final del cual se obtiene *algo*; esta idea implica que existe una falta, una carencia de objeto real que sólo se salda al final del proceso deseante, cuando se crea el *fantasma*. El deseo produce realidad: es un conjunto de síntesis pasivas que maquinan cuerpos, objetos y

13 « Le désir n'est donc pas intérieur à un sujet, pas plus qu'il ne tend vers un objet : il est strictement immanent à un plan auquel il ne préexiste pas, à un plan qu'il faut construire, où des particules s'émettent, des flux se conjuguent. Il n'y a désir que pour autant qu'il y a déploiement d'un tel champ, propagation de tels flux, émission de telles particules » (Deleuze, *Dialogues*).

flujos y que actúan como unidades de producción. Y no es el sujeto quien cambia de deseos: es el deseo quien cambia de sujeto constantemente (*L'Anti-œdipe* 34).

Este cambio de perspectiva, así pues, facilita un ángulo mucho más interesante para leer las ambiguas operaciones de los personajes que nos ocupan. Las pulsiones que experimentan los individuos no van en un solo sentido: no existe una integración final. Esta circunstancia invita también a poner en cuestión la definición misma del género, en la medida en que el individuo no sólo puede definirse en función de múltiples parámetros, sino que sería capaz de experimentar atracción hacia todos los objetos posibles de deseo (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 52, 70).

4. Cómo ser moderno

Como se ve, Donoso está sirviéndose de algunos de estos elementos para escribir sobre personas que quieren diferentes cosas en un mundo en el que no hay acceso a los originales. Deleuze, al recuperar la noción de repetición como elemento fundamental de toda reflexión —de manera que el pensamiento nunca alcanza el principio, sino que está ya enmarañado en ecos y repeticiones—, pone en pie como consecuencia la convicción que la dialéctica entre el centro y la periferia no se sostiene: todo es *ya* periferia puesto que no hay principio fundador.

Pero esta evaluación puede parecer demasiado lejana de la realidad latinoamericana en la que Donoso escribe. Para comprenderlo mejor, es útil recurrir a un estudio que, en esta misma línea, reconoce la realidad latinoamericana como específica y evita describirla como la periferia de un centro dado. Es, en efecto, el diagnóstico de Néstor García Canclini a propósito de la modernidad en Latinoamérica. ¿Por qué la modernización (tecnológica y cultural) no puede rastrearse en el contexto hispanoamericano siguiendo el ejemplo de Europa y Estados Unidos? El antropólogo argentino sostiene que justamente porque, como fenómeno que ocurre en otro lugar, en otro espacio, no puede verse tomando lo que pasa en Europa (en el “centro”) como referente (*Culturas híbridas* 67-68). No se puede esperar que un hecho histórico se desarrolle igual en un contexto diferente. La situación es descrita por García Canclini en estos términos:

El problema no reside en que nuestros países hayan cumplido mal y tarde un modelo de modernización que en Europa se habría realizado impecable, ni consiste tampoco en buscar reactivamente cómo inventar algún paradigma alternativo e independiente, con tradiciones que ya han sido transformadas por la expansión mundial del capitalismo. (*Culturas híbridas* 80)

Por ejemplo, la relación que el arte europeo moderno guarda con la tradición es de ruptura total: es preciso renovar, desechar las percepciones antiguas para obtener una nueva estética. En cambio, el artista latinoamericano trabaja en contacto directo con elementos externos al arte y en el interior de una tradición dada. Y las razones son múltiples: emancipación de los campos culturales, renovación de la educación, democratización de órganos de difusión de saber (García Canclini, *Culturas híbridas* 283-88).

En realidad, el motivo principal es que las coordenadas de la modernización en Latinoamérica son radicalmente *otras* que las de Europa o Estados Unidos: es decir, este fenómeno no puede desarrollarse según el “modelo” europeo, por la razón de que no hay tal “modelo”. Es aquí que Deleuze recobra toda su fuerza: esta existencia en la periferia (pero todo es periferia) hace que los hechos no puedan ser simples copias del centro, sino que adquieren sus características particulares allí donde se producen. Mauricio no se contenta con ser un reflejo de la existencia que su madre desea para él: él se empeña en su melodía que le subtrae al tedio de la vida burguesa de Barcelona. Análogamente, podría decirse que la crítica ácida que Donoso lanza en *Donde van a morir los elefantes* contra la cultura en Estados Unidos está relacionada

con una voluntad decidida de no ser como los gringos ven a los latinoamericanos: ellos no son copias adulteradas de un original, ni siguen los estereotipos de las pasiones, las revoluciones sangrientas que el establishment estadounidense asocian a Latinoamérica. En definitiva, la vida en diferido requiere unas herramientas especiales para comprender lo que ocurre en ella, y el esquema aplicado en otros lugares no puede, pues, ser trasladado.

Además, es posible relacionar esta lectura de García Canclini con el desplazamiento analizado por Foucault entre la época clásica y las nuevas formas del saber. Si en Europa la renovación, artística o industrial, se hace a costa de la tradición inmediata (recuérdese el mandato surrealista de *épater la bourgeoisie* y su arte), en Latinoamérica ambas van de la mano: el arte, por ejemplo, exhibe una conexión directa con las tradiciones indígenas; o, más en general, el que sea posible encontrar artesanía y alfarería en sociedades altamente industrializadas muestra hasta qué punto el fenómeno de la modernización es más complejo de lo que parecía:

En síntesis, la crisis conjunta de la modernidad y de las tradiciones, de su combinación histórica, conduce a una problemática (no a una etapa) posmoderna, en el sentido de que lo moderno estalla y se mezcla con lo que no es,

es afirmado y discutido al mismo tiempo. (García Canclini, *Culturas híbridas* 33¹)

Se trata, entonces, de que, en Latinoamérica, esa transición entre el saber clásico del Orden y el discurso de la Historia en Foucault cobra la forma de una *sociabilidad híbrida*, en la que se amalgama lo moderno y lo antiguo, lo industrial y lo civilizado. Toda clasificación, todo uso de las fronteras entre disciplinas y categorías se fundirían, en definitiva, en el fenómeno de la modernidad. Es, en cierto modo, lo que se observa en varios momentos de *Casa de campo*: la mansión de los Ventura es morada de las más refinadas artesanías y objetos (alfombras, cuadros, jardines, jarrones); los “antropófagos” irrumpen, el día en que los mayores se marchan, en el espacio del orden (acompañados por algunos de los niños). Esta escena expresa bien la tensión entre la tradición de las artes europeas (francesa e italiana sobre todo) y una masa que reclama atención, derechos, subversión del poder. Nótese que este grupo es revolucionario no por destrozar las posesiones, sino, más allá, por roturar los jardines y explotarlos como recursos agrícolas para consumo propio. Por tanto, cabe ver en ese texto una crítica al capitalismo colonizador que explota la tierra y que se queda con los beneficios. (Martínez, «Antropófagos» 8-10).

5. De la (pos)modernidad a la transmodernidad. Sobre la difícil clasificación de Donoso

Una de las tendencias actuales en los estudios sobre José Donoso es la de situarlo sin más como un escritor, si no netamente posmoderno, al menos que avanza elementos de la narrativa que, ya en su tiempo, se llamaba posmoderna. Es cierto que motivos para esta clasificación no faltan, puesto que su obra contiene ciertos elementos que se relacionan con la citada tendencia. Por ejemplo, el personaje, que al principio de su producción solía estar bien definido, tanto en sus aspectos psicológicos como físicos, va progresivamente diluyéndose y convirtiéndose en un conjunto de rasgos y acciones: en el caso más interesante, a mi juicio, *El obsceno pájaro de la noche*, resulta difícil atribuir actos en la trama a un personaje dado y se confunden dos o más personajes (el Mudito y Jerónimo de Azcoitía). Además, muchas de las novelas y cuentos de Donoso contienen un final abierto, sin un hecho que logre concluir la narración: es el caso claro del “Taratuta”, o incluso de “El tiempo perdido”. Por último, cabe reconocer, en el universo donosiano, una pregunta de fondo incesante acerca del origen de una familia, del principio de una herencia, del fundamento del mundo. Estas preguntas, pues, que equivalen a un interés sobre la ausencia de un origen o un

centro que dé significación al mundo, fomentan la interpretación posmoderna de Donoso.

Es cierto, así mismo, que, en este mismo capítulo, hemos propuesto tomar como guías a Deleuze/Guattari y a Foucault; podría parecer, entonces, que asumimos sin más la vertiente posmoderna del escritor chileno. Sin embargo, pretendemos poner en cuestión esta asunción y aventurar una hipótesis que podría explicar mejor ciertas complejidades. Esta hipótesis es la siguiente: Donoso es un escritor transmoderno (un concepto acuñado por el filósofo argentino Enrique Dussel, y que introducimos arriba (pág. 56), que toma elementos de la literatura moderna y posmoderna y se los apropia para seguir un recorrido alternativo al modelo posmoderno — que se construye, como explico más abajo (Capítulo II. 8, p. 102), sobre la experiencia de la posmodernidad europea y estadounidense. Si Donoso sigue este recorrido alternativo, según mi hipótesis, podremos explicar fácilmente por qué su escritura mantiene ciertas nociones como la de identidad, que un escritor posmoderno debería abandonar.

En efecto, el problema que nos encontramos es que Donoso no deja de hablar de identidad: Mauricio, el protagonista de “Gaspard de la nuit”, sólo querría

explorar “otras cosas”, otras identidades, cambiarse con otras personas y ser ellos durante un tiempo. Tras la metamorfosis, leemos: “Bajaría, en cambio, hacia el otro lado, hacia el Vallés, que él no conocía y donde no lo conocían a él” (Donoso, «Gaspard» 274); igualmente, después de ser reconstruidos por sus esposas, Ramón y Anselmo mantienen sus identidades: “Y Ramón y yo estábamos riéndonos porque Magdalena parecían una viuda” («Chatanooga» 97). Sylvia, a su vez, no deja de ser Sylvia cuando la desmontan, aunque parece claro que antes ha sido alguien más, una persona totalmente diferente. Ahora sigue siendo una persona, con una identidad determinada, que se relaciona con otras personas con identidades también más o menos determinadas. Pero la identidad parece mantenerse, y no sólo como sostén de la narración (en la forma de pronombres personales, por ejemplo).

Lo que trato de averiguar en esta tesis es, entonces, si esta noción, la identidad, es todavía pertinente en la obra del chileno. ¿No debería Donoso abandonar totalmente un concepto tan debilitado por el cambio, las mutaciones, las metamorfosis? ¿Cómo explicar la permanencia de este supuesto vestigio del pasado, en una obra que trata tanto de deshacerlo? Para explicar nuestra hipótesis, comenzaremos revisan-

do las limitaciones de la lectura posmoderna, para finalmente presentar la transmodernidad como posible ángulo de lectura.

6. La dudosa (pos)modernidad de Donoso

6.1 Insuficientemente moderno

Una primera razón para explicar por qué permanece la noción de identidad es que el autor del *Obsceno pájaro de la noche* no es totalmente coherente con su creación. En efecto, podría estimarse que Donoso no es suficientemente moderno y que, a pesar de poner en cuestión la identidad, no se encuentra en condiciones de abandonarla por completo. Cabría pensar así en obras posteriores que han rematado esta idea moribunda: en *Amphytrion* (Padilla), el protagonista cambia varias veces de identidad y casi de tiempo, lo cual parece llevar al extremo algunas de las transformaciones presentadas por Sylvia o Mauricio; *Vaca Sagrada* pone en juego una violencia política que se traduce en la fragmentación de la voz narrativa (Eltit); o piénsese, si no, en *Los detectives salvajes*, con su polifónica textura de voces superpuestas que dificultan la identificación de la poeta Cesárea Tinajero (Bolaño). En esta perspectiva, la posición de Donoso sería un eslabón en una evolución de depuración

y desestabilización del personaje que culminaría en las novelas mencionadas o en otros textos del mismo estilo. Donoso, pues, no sería capaz todavía de dar al traste con la identidad como núcleo narrativo; en otras palabras, se habría quedado corto en una tarea que él había empezado de forma tan prometedora.

6.2 El posmoderno Donoso

Otra opción, variación de la anterior, es tratar de definirlo como un autor posmoderno; esto es, colocarlo en un proyecto de puesta en entredicho de los principios que *no requeriría* la eliminación radical de dichos principios. En efecto, la posmodernidad, si hacemos caso a Linda Hutcheon, no se define como la empresa de destruir todo lo que la modernidad había construido (el capitalismo como sistema económico, el estado-nación como unidad política, la familia mono-parental como unidad social, el individuo como eje psicológico), sino más bien como una *interrogación* de la misma:

[T]he postmodernist novel puts into question that entire series of interconnected concepts that have come to be associated with what we conveniently label as liberal humanism: autonomy, transcendence, certainty, authority, unity, totalization, system, universalization, center, continuity, teleology,

closure, hierarchy, homogeneity, uniqueness, origin. As I have tried to argue, however, to put these concepts into question is not to deny them—only to interrogate their relation to experience. (57)

Lo distintivo del posmoderno no sería, pues, negar radicalmente un principio que se ha mostrado limitado, sino más bien, si seguimos a Hutcheon, jugar con esas nociones insuficientes para comprobar sus límites y, de paso, obtener nueva información sobre futuras formas de comprender. Donoso, en este sentido, podría ser posmoderno (y no *insuficientemente*) porque invita a plantearse preguntas sobre la necesidad de aceptar la identidad que nos ha tocado, pero sin sugerir en modo alguno que haya que abandonar imperiosamente toda identidad. Incluso aunque no exista un fundamento último de la identidad, aunque no quede un centro del que ella dimane, puede ser útil jugar con su naturaleza: “The center may not hold, but it is still an attractive fiction of order and unity that postmodern art continue to exploit and subvert” (Hutcheon 60). Explorar esta falta de orden puede ser útil para enfrentarse al problema universal: haciéndose cargo de la ausencia de principio fundador, Donoso se enfrentaría a su manera a una preocupación humana, la comunicación del hombre

fuera del centro. En este sentido, su obra puede conectarse con el problema de la soledad como lo definía Octavio Paz, quien

ve que la situación latinoamericana no es diferente a la de otras regiones del planeta: “Somos, por vez primera en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”. Una coetaneidad determinada, en gran medida, por una nueva condición del mundo entero: “Todos estamos ya al margen porque no hay centro”. Y añade: “Nuestro laberinto es el de todos los hombres”. (Marichal 99)

El chileno estaría, a su manera, explorando la existencia humana en un mundo que ya no dispone de un centro para entenderse. Falto de referentes claros e indubitables, el ser humano se desenvuelve en un espacio poblado de reflejos y repeticiones y desestabiliza toda noción de originalidad. De esta manera se lograría una vía de comunicación entre otros seres que comparten la falta de centro de significación. Análogamente, podría entenderse así a Donoso como un escritor plenamente comprometido con la exploración de la frágil identidad, pero que no aspira a abandonarla porque mostrar en qué manera periclita es instructivo y digno de ser objeto de creación artística.

7. Errores del discurso eurocéntrico

Por sugerente que ambas opciones resulten, pecan de un mismo error: observar al escritor chileno a través de un concepto que arroja más oscuridad que claridad. En la medida en que la Modernidad es el colofón del proyecto ilustrado, afirmar que Donoso es (pos)moderno (para comprender por qué moderno y posmoderno vienen a ser lo mismo en este contexto, cfr. abajo, pp. 101 s.) es asumir que existe una evolución clara de la literatura —en este caso— hacia un objetivo último que consistirá en una *iluminación* (la Ilustración, the Enlightenment, les Lumières) sobre un aspecto específico de la psique humana: en particular, sobre la identidad.

Existen varias obras que trabajan esta cuestión de la posmodernidad en Donoso. A propósito de “Taratuta”, Castro escribe:

Presentando una historiografía, especula sobre la certeza de los códigos de la historia y la ficción según se han definido en la cultura occidental. Ni el escritor-narrador ni el lector pueden proveer una solución a la problemática creada por las discrepancias que caracterizan los conceptos y significados de esos dos códigos. El sistema de significación de la cultura occidental aparece desvalido, con un final abierto... (III)

Está fuera de duda que Donoso jugaba con elementos que se reconocen como dispositivos del posmoderno cuando ponía en paralelo la imposibilidad de llenar todos los huecos de una historia individual y la de completar el relato histórico sobre un personaje del pasado. Ante tales huecos, el discurso unificador, último, hace mutis por el foro y no hay manera de dar un sentido a los eventos. No niego tampoco que el que Taratuta fracasase en la búsqueda de sus raíces también parecería confirmar la idea de la periferia, de la ausencia de principio...

Sin embargo, sostengo que el enfoque posmoderno, aquí, resulta insuficiente. ¿Por qué, si no, Horacio Carlos insiste en nombrar el café de Buenos Aires Yelisavetgrad? ¿Por qué el narrador acaba diciendo que los nombres importan, y mucho (Donoso, «Taratuta» 91)? Si los principios del estudio posmoderno fueran totalmente pertinentes en este texto, Horacio Carlos, después de comprobar que su apellido carece de origen tangible, habría probablemente resuelto adoptar una identidad totalmente nueva, sin vínculo con la anterior. Y no es el caso: él insiste, ante la Zonga, en mantener el nombre del pueblo como su origen.

Además de Castro, Patricia E. Reagan ha empleado el término posmoderno para analizar un elemento en la narrativa de José Donoso —más específicamente en

El jardín de al lado. Para Reagan, Donoso, así como García Márquez y Vargas Llosa, utiliza un tipo de narrador que subvierte la esperanza de alcanzar objetividad y veracidad en la narración (oponiéndolo al narrador del género testimonial): “rather than truth, history, and personal experience, the observer narrator is confronted with fleeting glimpses of individual truth, an unattainable grasp of history, and feeble attempts to narrate the Other, simultaneously narrating against the subaltern’s right to speak.” (Reagan 2). En la citada novela, Donoso propone un juego de distorsión de la voz narrativa en la que el texto narrado no pertenece a quien se supone (Julio), sino a su mujer, que se hace pasar por él y se imagina lo que él piensa. Es evidente que Donoso, de nuevo, practica la pérdida de voz del autor, disuelve las referencias a un principio externo que dé solidez a lo contado; que haya contenido posmoderno aquí no ofrece dificultad. Sin embargo, no estoy de acuerdo en que esto se deba extender a toda la producción del chileno; además de que la misma autora rechaza concebir a Donoso como un autor posmoderno —“While these and various other concerns arise as a result of using the term postmodern, I should like to emphasize again that I do not think that Donoso, García Márquez, or Vargas Llosa are postmodern authors, nor do I sustain that their novels are written in a postmodern style” (Reagan 5)—,

cuestionar la autoridad narrativa (y la posibilidad de la verdad, en última instancia) no agota la riqueza de su escritura. Porque de otro modo Donoso debería dejar de hablar por completo de persona, de identidad, de individuo. Por esta razón, creemos que su obra se levanta sobre un terreno que no se reduce a lo posmoderno, y que es preferible preguntarse sobre este otro terreno a simplemente desdeñar su esfuerzo como una incapacidad para llevar a sus últimas consecuencias los principios posmodernos que se detectan en él.

Quizá es mejor entender este problema como una dimensión del asunto general de la modernidad latinoamericana: antes de averiguar si Donoso es moderno, podríamos interrogarnos sobre hasta qué punto Latinoamérica puede ser *moderna*. Nos proponemos, a continuación, enumerar una serie de objeciones a la idea de que se puede encontrar modernidad en Latinoamérica. El orden que he elegido es creciente: la primera será una objeción muy general basada en la idea de que Latinoamérica no podría seguir los pasos de la evolución europea hacia la modernidad porque es un continente distinto, híbrido (García Canclini, *Culturas híbridas*); el segundo grupo de objeciones se concentran en una crítica de la idea de la modernidad como concepto omniabarcador y que postula un binarismo centro/periferia que

presupone la superioridad de Europa como centro de significación (Knight; Wade); la tercera objeción, más específica, atañe a la otra cara de la Modernidad: la colonización (Mignolo; Dussel, «World-System»).

7.1 Latinoamérica híbrida

Para empezar, la modernidad como proceso de transformación no puede darse en Latinoamérica como se dio en Europa y Estados Unidos. Como sugiere Néstor García Canclini, es un error analizar estos dos contextos con los mismos elementos:

¿Por qué nuestros países cumplen mal tarde con el modelo metropolitano de modernización? ¿Sólo por la dependencia estructural a que nos condena el deterioro de los términos del intercambio económico, por los intereses mezquinos de clases dirigentes que resisten la modernización social y se visten con el modernismo para dar elegancia a sus privilegios? En parte el error de esas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en los países centrales. (*Culturas híbridas* 68)

América Latina constituye una realidad que escapa a las categorías útiles para describir la modernización auspiciada por la revolución industrial en Europa. Frente a la distinción entre arte culto y arte popular, a la pugna entre movimientos obreros y oligarquía capitalista, entre religiosidad y laicización, América Latina presenta una fisionomía compleja, o *híbrida* en la acepción de García Canclini:

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los grupos “cultos”, pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispánico-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva. (García Canclini, *Culturas híbridas* 71)

La configuración particular que presenta Latinoamérica hace patente la invalidez de los binarismos antiguo/moderno o secular/religioso cuando se aplican a ella. Su naturaleza híbrida escapa a la comprensión gobernada por el canon de la modernidad, a saber, los hitos marcados por la revolución industrial, los movimientos obreros y la Ilustración (sobre la que volveré en las páginas siguientes).

7.2 Crítica general de la modernidad: errores conceptuales y binarismo centro-periferia

En general, preguntarse por la situación de América Latina en la modernidad es una tarea que da por aceptadas una serie de proposiciones polémicas. No sólo simplifica la complejísima variedad de situaciones que encierra el continente, las diferentes zonas y niveles de desarrollo, sino que la ardua definición del concepto hace que parezca escaparse cuanto más cerca se lo tiene.

Alan Knight, por ejemplo, señala que la modernidad de América Latina es una pregunta “laden with conceptual difficulties and, if we seek to go beyond such difficulties and ‘operationalize’ the question in specific empirical contexts, it is difficult to make progress” (91). Por un lado, presupone que el continente es cómodamente homogéneo y que generalizaciones tales como la que implica *la moder-*

nidad de toda Latinoamérica son fácilmente ejecutables (92): los países serían más o menos iguales, y las regiones también.

Por otro, y ésta es uno de las mayores trabas del concepto, la modernidad es una narración de hechos que siempre posee una finalidad clara: una unidad dada (un ser humano, un grupo, una civilización) se moderniza cuando alcanza una determinada liberación de los prejuicios y errores conceptuales que la mantienen en la oscuridad. La modernización no es sino la ejecución de la Ilustración, del proyecto que supuestamente intenta liberar al hombre de la tiranía de la tradición, la superstición, el error por medio de la razón, como proclamaba Immanuel Kant: “Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro” (81) . Tal narrativa es, por consiguiente, necesariamente teleológica: “The assumption of common trends, therefore, depends upon and reinforces rather crude teleological notions: than entire societies are moving along a conveyor belt toward an ineluctable destination (modernity, industry, democracy)” (Knight 93).

Pero no sólo oculta un secreto movimiento hacia la postulada liberación humana; también lleva incorporados una serie de binarismos que, en el mejor de los casos, constituyen simplificaciones inaceptables y, en el peor, un racismo estructural.

It is well known that modernizationist and developmentalist theories tend to be Eurocentric. They are based on the assumed superiority of Western forms of economic and political organization and the teleological idea that these emerged in Europe and have diffused, or been imposed, globally from there and that they should continue to do so. (Wade 52)

Puesto que habría un movimiento imparale de emancipación hacia un fin predeterminado, también habría que admitir un centro desde el cual dicha emancipación se organizaría y que alcanzaría, antes que nada, el estado de pura inteligencia y dominio de sí. Desde el centro ocupado por Europa, EE.UU. y Canadá, el resto del mundo parece entonces una periferia que debe ser emancipada siguiendo estrictamente los mismos pasos que ellas.

7.3 Crítica específica de la modernidad: colonización y negación del otro

Después de ver los problemas generales de la noción de modernidad aplicada a Latinoamérica, podemos enfrentarnos a dificultades más específicas.

La modernidad, en primer lugar, se presenta como el anverso de la colonización (Mignolo). En su afán por emancipar al hombre, por liberarlo de la ignorancia y del prejuicio, el proyecto ilustrado autoriza a la violencia para arrancar a los no modernos de su estado para integrarlos en el curso de la historia (que se entiende como este proceso emancipador): como sostiene Enrique Dussel, “Modernity includes a rational ‘concept’ of emancipation that we affirm and subsume. But, at the same time, it develops an irrational myth, a justification for genocidal violence” (Dussel, «Eurocentrism» 66). A través de este proyecto, el centro modernizador se establece como único agente digno de ser narrado en su evolución.

Pero sólo a través de una deliberada ignorancia se consigue esta primacía. La civilización occidental moderna se ha definido siempre en relación a una alteridad: “Modernity appears when Europe affirms itself as the ‘center’ of a *World* History that it inaugurates; the ‘periphery’ that surrounds this center is consequently part of its

self-definition” (Dussel, «Eurocentrism» 65; cursiva en el original). Y se establece además una ignorancia deliberada del lugar que ocupaba Europa en relación a otros “centros” históricos: “This period of the European ‘first modernity’—the Hispanic, humanist, pecuniary, manufacturing, and mercantile modernity—only developed with hegemony over the Atlantic, which was not yet the geopolitical ‘center’ of the world-system (something the China Sea in Southeast Asia, continued to be)” (Dussel, «World-System» 228; «Eurocentrism» 67, 74). Pero es por medio de la creación de este *ailleurs* simbólico y geográfico, de este Otro que se resiste a la modernización, que se consagra la definición de un Nosotros que se arroga el derecho de contar la historia desde su perspectiva única. Este control del centro también habilita la tendencia a educar/civilizar esta exterioridad a la que se debe librar de su estado culpable (Dussel, «Eurocentrism» 75).

De aquí se sigue, entonces, que la trayectoria seguida por Europa se constituye como única evolución posible de una civilización. Puesto que Europa es el centro de significación, toda cultura está de camino a la emancipación que Europa alcanzó en primer lugar; Enrique Dussel define así la falacia del desarrollismo: “[it] consists in thinking that the path of Europe’s modern development must be followed

unilaterally by every other culture. Development is taken here as an ontological, and not simply a sociological or economy, category” (Dussel, «Eurocentrism» 68). Ésta es, *mutatis mutandis*, la idea que subsume la argumentación de García Canclini a propósito del estado de la modernidad en Latinoamérica: es erróneo postular que en ella la modernidad se dé exactamente de la misma forma que en Europa.

Y estas reflexiones no se aplican sólo a la pantanosa cuestión de la modernidad; se extienden así mismo a la de la posmodernidad. El propio nombre indica que se trata de un momento en la misma línea narrativa, un fenómeno que adviene cuando la modernidad se agota o pierden fuelle los grandes mitos que ella engendró y que a su vez la alimentaron: el estado, la religión, el individuo, el capitalismo. Si bien la actitud posmoderna mantiene bajo sospecha tales relatos de legitimación, sigue suponiendo que otras culturas llegarán a la misma desconfianza que Europa o EE.UU. por la fuerza de la globalización:

Postmodernity’s ‘post’ does not eliminate its Eurocentrism since postmodernity assumes that future humanity obviously will reach the same ‘cultural situation’ as postmodern Europe and the United States to the degree that

humanity modernizes by the process of 'globalization' (which is considered irreversible and inevitable). (Dussel, «World-System» 233)

Lo que impide entonces el empleo de dicha categoría es la (¿deliberada?) ignorancia de su lugar de enunciación: ¿desde dónde se establece que alguien es un autor posmoderno? Hay entonces que tener cuidado de no extender la posmodernidad más allá de lo debido.

En buenas cuentas, la descripción posmoderna pone en claro un dato extremadamente radical, la ausencia de centro, pero no lo toma suficientemente en serio: si todo es periferia, si no existen centros de significación autorizados, entonces no cabe esperar que toda cultura siga el mismo patrón.

8. Donoso en la transmodernidad

Cabe entonces, una vez que hemos visto las dificultades del juicio posmoderno sobre Donoso, preguntarse si no habría más bien que situarlo en uno de estos otros contextos ignorados por la modernidad. Como decíamos, la percepción eurocéntrica se ha constituido ignorando la exterioridad representada por otras culturas:

From this “exteriority”, negated and excluded by hegemonic Europe’s modern expansion, there are present-day cultures that predate European modernity, that have developed together with it, and that have survived until the present with enough human potential to give birth to a cultural plurality that will emerge after modernity and capitalism. (Dussel, «World-System» 234)

Dussel entonces nos invita a hacer un cierto ejercicio crítico de sospecha. Este ejercicio de sospecha tiene parte de su fundamento conceptual en la hermenéutica. Paul Ricoeur, en su tratado *De l’interprétation. Essai sur Freud* (1965), recuperaba las figuras de Friedrich Nietzsche y Karl Marx para, junto con el fundador del psicoanálisis, restablecer las bases de una nueva *interpretación*. Estos tres pensadores compartirían, según Ricoeur, “la décision de considérer d’abord la conscience dans son ensemble comme conscience ‘fausse’. [...] Le philosophe formé à l’école de Descartes sait que les choses sont douteuses, qu’elles ne sont pas telles qu’elles apparaissent ; mais il ne doute pas que la conscience ne soit telle qu’elle s’apparaît à elle-même” (41). En efecto, para Descartes, no puedo tener certeza de que la torre que veo sea redonda; pero puedo estar seguro de que en mi conciencia aparece redonda.

Los filósofos de la sospecha, en cambio, cuestionan esta misma conciencia porque puede resultar falsa; entonces proponen, según la descripción de Ricoeur, un ejercicio de *exégesis*: “À partir d’eux, la compréhension est une herméneutique : chercher le sens, désormais, ce n’est plus épeler la conscience du sens, mas en *déchiffrer les expressions*” (Ricoeur 42; cursiva en el original). Esta actitud pone en tela de juicio la información más evidente para encontrar los motivos ocultos y el funcionamiento de la doctrina en cuestión; por eso permite tomar una distancia crítica con cualesquiera generalizaciones que pasan más o menos desapercibidas y que contienen varios errores.

Utilizando esta sospecha, queremos desafiar aquí la doctrina que hace de Donoso un exponente claro de narrativa posmoderna. En efecto, si esta doctrina es cierta, habría que responder por qué, como dije antes, el autor de “Taratuta” sigue hablando de identidad y no la disuelve por completo; por qué su narración mantiene la referencia a la persona, cuando parecería que hasta los pronombres personales deberían caer en desuso. Néstor García Canclini parece hacerse eco de la inadecuación del modelo (pos)moderno para explicar la situación del mundo en el siglo XXI:

No podemos comprender el mundo ni desde un centro único, según se hacía en las teorías del imperialismo, ni desde la diseminación fragmentada del poder imaginada por el posmodernismo. (*Latinoamericanos* 66)

No es tanto que Donoso no presente elementos asociados a la narrativa posmoderna, o que sea imposible relacionarlo con otros autores más radicales en su tratamiento de la trama o de los personajes; es más bien, en nuestra opinión, que no se hace justicia a la elusiva ambigüedad del texto cuando se lo coloca en la misma línea que otras referencias posmodernas. Queremos proponer, por tanto, una nueva lectura que incorpore estos elementos y que no incurra en los errores del (pos)modernismo.

El ejercicio de sospecha, así pues, orientado a la estrategia de buscar elementos posmodernos en Donoso, puede permitirnos un nuevo acercamiento a su literatura. Éste tomaría más en cuenta la especificidad latinoamericana de sus textos, su manera especial de preguntarse para qué sirve conservar la identidad recibida y cómo vivir cuando la herencia del pasado debe ser abandonada.

Ahora bien, no es menos cierto que algunos de los textos que he trabajado presentan personajes nacidos fuera de Latinoamérica. Las *Tres novelitas burguesas* se

desarrollan en España y los protagonistas —Ramón, Anselmo, Mauricio, Sylvia, Magdalena— parecen ser españoles; no hay indicios que permitan pensar lo contrario. Una objeción a mi enfoque es que, si tal es el caso, resulta erróneo tomar dichos personajes como si representaran dilemas propios de Latinoamérica: ¿cómo puede Mauricio expresar la solución a ser latinoamericano si él es español?

En realidad, esta objeción atribuye demasiada importancia al dato biográfico de los personajes en cuestión; en nuestra opinión, Mauricio o Sylvia son españoles como podían haber sido checos. Las tramas de este libro están construidas de un modo abstracto, pues no existen indicaciones suficientes que den sustento a su carácter español. Ramón, Anselmo, Sylvia y Magdalena se enredan en un juego de desmembramiento mutuo; lo que les distingue es, no ser españoles, sino pertenecer a una clase acomodada (arquitectos, médicos, etc.) que hace fiestas temáticas. Ciertamente existen referencias geográficas, pero casi todas remiten a Barcelona, a sus barrios y las aficiones de sus personajes (Donoso, «Chatanooga» 14-15, 26; «Gaspard» 195); también hay abundantes referencias a los huevos como base de muchos platos —fritos, revueltos, y existe un restaurante, la Tortillería, que aparece tanto en “Chatanooga Choochoo” y en “Gaspard de la nuit” («Chatanooga» 78, 84; «Gaspard» 250;

«Átomo» 127)—, pero parece por lo menos osado entenderlas como algo más que un esfuerzo por situar la narración en España.

La misma abstracción geográfica se encuentra en Roberto y Marta, quienes se enfrentan al despojo continuo al que son sometidos por personas que supuestamente trabajan para ellos: la señora Presen, el portero y su hermano, el taxista. De nuevo, se nota más un conflicto de clases que la nacionalidad. En cuanto a Mauricio, en fin, busca transmutarse silbando una melodía de Ravel para librarse de la identidad recibida de los padres. Estas líneas argumentales nos parecen suficientemente abstractas para ponerlas al servicio de nuestra lectura de lo latinoamericano.

Por otro lado, los cuentos de *Cuatro para Delfina* son mucho más chilenos que las *Tres novelitas burguesas* son españolas. El detalle con que se describe las pensiones (un elemento clásico de la narrativa chilena) en “Sueños de mala muerte”, el conflicto entre el Barrio Alto y el resto de la ciudad de Santiago (“Los habitantes de una ruina inconclusa”), la angustia de Héctor por salir de la provincia y marcharse a Francia; todos estos elementos construyen un universo específicamente chileno, en nuestra opinión. Por este motivo, como digo, es posible apoyarse en los textos que empleo para extraer una enseñanza sobre lo latinoamericano.

Para esclarecer lo que queremos decir, debemos retomar la idea de *transmodernidad* que propone Dussel. Según el filósofo argentino, como hemos dicho, la modernidad europea se ha construido como conciencia de un centro que debe emancipar e ilustrar el resto del mundo, el cual constituye su periferia natural; en ese proceso de construcción, sin embargo, ha desplazado y despreciado todo un conjunto de posibilidades:

what modernity excluded, denied, ignored as “insignificant”, “senseless”, “barbarous” [...], but at the same time evaluated as “savage”, uncivilized, underdeveloped, inferior. [...] These are the diverse names given to the nonhuman, the unrecoverable, the “historyless”, to what will be extinguished by the sweeping advance of Western “civilization” in the process of globalization. (Dussel, «World-System» 234)

Estas otras culturas, desplazadas, continúan existiendo durante la globalización, y precisamente son ellas las que encierran la salvación de los desastres asociados a ella. Es cuestión, pues, de iniciar un proyecto de transmodernidad, “a ‘beyond’ that transcends Western modernity (since the West has never adopted it but, rather, has scorned it and valued it as ‘nothing’) and that will have a creative function of great

significance in the twenty-first century” («World-System» 221). Al final de este proceso, en el cual la modernidad y las alteridades rechazadas por ella se reúnen, todas ellas co-realizarían “that which is impossible for modernity to accomplish by itself: that is, of an incorporative solidarity” (Dussel, «Eurocentrism» 76). A través del reconocimiento de esta exterioridad —que, recordemos, se desarrolla en paralelo a la modernidad—, podremos establecer nuevas coordenadas para iluminar el trabajo de exploración de la identidad en los textos donosianos.

Así, pues, las figuras prometedoras de Mauricio y Sylvia/Magdalena representan la respuesta a la pregunta qué es ser latinoamericano a finales del siglo XX; dicha pregunta ya no es respondida desde una única instancia, sino que existen múltiples voces que contribuyen.

La pregunta sobre qué significa ser latinoamericano está cambiando a comienzos del siglo XXI, se desvanecen respuestas que antes convencían y surgen dudas sobre la utilidad de tomar compromisos continentales. Aumentaron las voces que intervienen en este debate: indígenas y afroamericanas, campesinas y suburbanas, femeninas y provenientes de otros márgenes. (García Canclini, *Latinoamericanos* 18)

He ahí una muestra de la transmodernidad que propone Dussel: diferentes voces silenciadas que se plantean en qué consiste ser hoy día latinoamericano. A su manera, Osvaldo, Horacio Carlos, Héctor, Mauricio, Olga, Sylvia, podrían estar explorando esta existencia al margen de todo centro, pero sin progresar necesariamente hacia la simple eliminación de la identidad. Quizá se mueven (y no avanzan: esto presupone una dirección y un fin) en una creación de nuevas identidades complejas, adoptadas y libres que incorporan a otros seres.

Capítulo III. Destino y evolución

1. ¿Unos textos fatalistas?

He presentado cómo es posible analizar a Donoso como un explorador del deseo de cambio del individuo. Partiendo de una situación que frustra o limita, la persona percibe su identidad como una losa y tratar de moverla de muchas maneras: a veces con éxito, a veces sin éxito.

En este sentido, lo que deseamos en este capítulo es exponer una pareja de ejemplos en que la voluntad de cambio del individuo se encuentra con unos obstáculos que dificultan la transformación duradera de la identidad. En el caso de “Sueños de mala muerte”, el proyecto de ser un miembro de la alta sociedad se expresa en poseer un mausoleo lujoso, y ni Osvaldo Bermúdez ni Olga Riquelme, la pareja protagonista, llegan a disfrutar de su derecho; en “El tiempo recobrado”, Héctor Muñoz tampoco consigue librarse de la vida asfixiante en Santiago, aunque su fracaso se debe más a la imposibilidad de hacer una obra literaria. Aun así, en este último caso, el texto se cierra con una esperanza que augura el triunfo de su protagonista, de manera que queda una promesa de cambio exitoso.

Como se ve, se trata de dos relatos en que una circunstancia social se presenta como opresiva y los protagonistas intentan librarse de ella: Osvaldo intenta no ser pobre y Héctor huye de la vulgaridad artística. Lo que nos parece más interesante es, más allá de sus luchas individuales, que pueden considerados como dos caras de la misma moneda: Osvaldo aspira a una existencia alternativa y Héctor llega a comprobar que esa otra existencia es tan insatisfactoria como la originaria.

En efecto, puede leerse un cierto fatalismo que se desprende de las líneas de “Sueños de mala muerte”: el individuo se encuentra prisionero de una determinada situación —carencia de recursos y privilegios— y es incapaz de escapar por completo de ella. Ciertamente existen algunas escapadas que permiten ver otros caminos, algunos momentos en que realizar la ambición no parece tan lejano: así, la noticia de que Osvaldo puede reclamar su derecho a ser enterrado, con su esposa, en el mausoleo de la familia Robles; pero, después de todas las vicisitudes, y justo cuando va a tomar posesión de los nichos, una fuerza externa, un tranvía, acaba con la vida de su mujer y, al tiempo, con sus derechos sobre el mausoleo (cfr. abajo, epígrafe 6 , p. 137 ss.): “Ni se le notaba el golpe con que la micro Pila-Cementerio le quebró la espalda. Ni le ajó el velo de novia, ni alteró la expresión de felicidad en su rostro. Así, no la tuvieron que

desvestir, apenas limpiarla un poco, como a todos los muertos, porque los muertos son sucios” (Donoso, «Sueños» 83) . Así pues, se ve que las condiciones en que se forjó la identidad de Osvaldo marcan de forma indeleble la evolución del individuo.

Éste no es el caso, sin embargo, de Héctor. Su deseo de convertirse en un escritor célebre no se trunca, en realidad, por alguna intervención externa, por alguna fuerza superior: casi pierde el avión que le llevará a Francia por estar de fiesta con sus amigos: “tuve que aceptar mi realidad triste de hijo desagradecido de sus padres [...] que termina en esto: solo, a las dos de la mañana, adormeciéndome medio borracho en mi silla en un rincón de la ventana colonial” (Donoso, «Tiempo» 181); no escribe su obra maestra en París por razones de bloqueo de escritor y por no adaptarse a la vida de la nueva ciudad. Y a su regreso, comprende que aquella visión, aquella vida excelsa en el extranjero, no era más que un mal sueño: Francia es tan provinciana como Chile: “¿Cómo explicarles [a los amigos en Chile] que jamás me presentaron a nadie tan distinto a nosotros como para construir una leyenda?” («Tiempo» 197). Pensar que otra existencia es mejor que la presente es una tontería.

2. Circunstancias opresivas: pobreza y vulgaridad

provinciana

Trataré de examinar esta doble imposibilidad en paralelo, comparando la construcción de Osvaldo y de Héctor, así como de sus allegados. Las circunstancias de Osvaldo, por ejemplo, se expresan en esta falta de medios que lleva al individuo a vivir en pensiones: no sólo no se posee una casa, sino que ni siquiera puede alquilar una entera. Por lo demás, Donoso vuelve a tocar aquí una temática de la literatura chilena del siglo XX, la de la vida en pensiones, uno de cuyos exponentes sería *La viuda del conventillo*, publicada en 1931 (Romero). Ya había elegido el escenario de la pensión en uno de sus cuentos de juventud, “Santelices”, publicado por primera vez en el volumen *El charlestón* (1960). En él, Santelices vive en una pensión con Bertita, la patrona, y su padre. Bertita se había vuelto demandante y solía oprimirle con sus cuidados, especialmente después de una operación de úlcera.

Pero sin que él pudiera oponerse, la Bertita lo instaló en el piso bajo cuando él estaba demasiado endeble, en su propio dormitorio, para tenerlo más a mano, y se pasaba el día entero junto a él, ahogándolo con sus cuidados, sin dejarlo solo ni un minuto en todo el día, entreteniéndolo, vigilándolo, vien-

do en su menor gesto un deseo inexistente, un significado que él no quería darle, un pedido de algo que no necesitaba (Donoso, *Cuentos* 269).

La pensión, el espacio de convivencia con los demás inquilinos se volvía así una prisión. Sólo una afición le permitía evadirse al protagonista: los animales salvajes.

Le bastó volcar los sobres en su cama y extender algunas carpetas para que su cuarto se transformara. Nuevos olores, potentes y animales, vencieron los fatigados olores cotidianos. Se crearon ramas inmóviles, listas para temblar después del salto feroz. En lo más hondo de la vegetación, los matorrales cruzaron bajo el peso de patas sigilosas y el pasto se agitó con la astucia de los cuerpos que merodeaban. Las efusiones animales dejaron el aire impuro (*Cuentos* 263-64).

Santelices se escapaba, así pues, admirando su colección de fotografías de fauna salvaje, y nadie en la pensión conseguía entender por qué pasaba tanto tiempo contemplando imágenes de tigres, de jirafas, de serpientes. Este mundo exótico, recogido en simples postales, abría una puerta para que el deseo de variedad, de novedad, se escapase y permitiese a Santelices soñar con otra identidad.

A su vez, Osvaldo intenta escabullirse con su sueño de poseer el mausoleo de los Robles, pero su gesta se enmarca en un espacio que genera un cierto anacronismo. Si el tiempo de la narración se sitúa en torno a los años ochenta, por la referencia a los Chicago Boys —“Don Walter decía lo mismo que don Damián, pese a que don Walter había sido del MAPU, y don Damián se preciaba de ser Chicago Boy”— (Donoso, «Sueños» 58) y a las medidas del neoliberalismo corrientes bajo la dictadura de Pinochet, la descripción morosa del ambiente de la pensión, con sus envidias, sus tensiones y sus relaciones íntimas parece remitirnos a los años cuarenta. En contraste con la modernización, con la inversión que tiene planeada Olga en una financiera con nombre inglés, Super-Rent o Super-Interest —“Pero a pesar de todo, Osvaldo era tan empeñoso que lograba ahorrar un poquito, lo cual, sumado a lo suyo, y colocado en la Financiera Super-Rent, iba aumentando”; “Y cuando Osvaldo abandonó la habitación de la Olga esa noche, lo hizo con la firma de su novia en el libretto de la Super-Interest para pedir un rescate” (Donoso, «Sueños» 21, 59)—, encontramos restos de una manera de resolver trámites burocráticos sin firmas ni documentos, sino sólo de palabra:

El permiso de explotar un boliche en la entrada de esa casa, según estas cartas que son insuficientes para entablar cualquier demanda a nivel personal, y para qué hablar de un pleito, fue concedido a su mamá *sólo de palabra* por la mamá de los ex propietarios del inmueble, don José Luis y el presbítero don Fabio Rodríguez Robles. (Donoso, «Sueños» 11; cursiva en el original)

A esta práctica de un usufructo con base en un contrato meramente verbal se añade un abogado que carece realmente de título y no obstante oficia como tal, o los tíos de Osvaldo, que encarnan un modo de comprender la sociedad chilena —presumir de conocer la extracción social a través de los apellidos— en deterioro constante. Hay, pues, un conflicto entre el tiempo detenido de la pensión y la velocidad del mundo neoliberal moderno, que vehicula y exagera el deseo de propiedad como signo de prosperidad de Osvaldo y Olga.

Por otro lado, otros inquilinos expresan la opresión de la situación en su propio cuerpo: la cojera de Delia muestra la crueldad de las circunstancias porque, según los demás, le impide encontrar marido y prosperar; leamos, por ejemplo, la reacción de Olga al escuchar que don Damián se interesa por Delia: “¡Pero si es coja! —protestó la Olga Riquelme, como si el brote de un nuevo romance pusiera en peli-

gro las armonías inefables de su propio epitalamio” (Donoso, «Sueños» 79). El lastre de la condición física está igualmente expresado en “El tiempo recobrado”: “el residuo de sus facciones cotidianas, genéticamente determinadas, comprimidas dentro del estrecho contorno de sus destino” (Donoso, «Tiempo» 200). Se subraya, de esta manera, la conexión entre condición física y destino. En todos los casos, el lector no puede sino percibir que cualquiera que intente medrar en esas circunstancias será, como mínimo, ridiculizado, o incluso castigado por su osadía. Delia compra una radio, pero a plazos, lo cual la convierte en blanco de las burlas de sus compañeros de pensión: “Y no tiene nada de qué creerse la Delia, porque ahora tienen transistores hasta los obreros de la construcción, y además es coja” (Donoso, «Sueños» 14); Olga compra revista *Paula* de segunda mano: “Pero eran todas *Paula* viejas, compradas de segunda mano, así es que no era para creerse tanto” («Sueños» 15); los mellizos Poveda sólo consiguen un buen trato porque estudian en la universidad de prestigio, pero su origen es vulgar: “los mellizos Poveda que estudiaban informática, a los que la señora Panchita trataba como a reyes aunque eran de Curanilahue no más pero estaban en la Universidad de Chile” («Sueños» 17). Los prejuicios se ceban contra estos seres que intentan por todos los medios salir de su mediocridad para medrar. Reforzando así el

estereotipo chileno que condena al que quiere ser otra cosa, al arribista o al siútico, Donoso expresa la imposibilidad de ser otra persona en Chile, que sería una “isla cruel... envidiosa, que no soporta que alguien sobresalga sin buscar dentro de su perímetro armas para destruirlo” («Tiempo» 195).

Es patente, por consiguiente, que el conventillo, o la pensión, es un entorno cerrado que ejerce una vigilancia constante, expresada en los cuchicheos o los comentarios malintencionados; el individuo, se espera, debe acomodarse a lo que el resto de la pensión desea y no puede aspirar a determinadas opciones:

En vérité, c'est en même temps que la production sociale se trouve aliénée dans des croyances supposées autonomes, et que la production désirante se trouve détournée dans des représentations supposées inconscientes. Et c'est dans la même instance, nous l'avons vu, la famille, qui opère cette double opération, dénaturant, défigurant, menant dans une impasse la production désirante sociale [...]. Mais la production n'est pas supprimée pour cela, elle continue à gronder, à vrombir sous l'instance représentative qui l'étouffe, et qu'elle peut faire résonner en revanche jusqu'à la limite de la rupture. (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 352-53).

Como sostienen Deleuze y Guattari, la familia puede obligar a exponer, bajo los criterios de la representación, el orden de ciertos deseos, la dirección: ser propietaria, casarse con un hombre bien avenido, estudiar una carrera de futuro. La pensión funciona así como un agente regulador del deseo, pero éste sigue, pese a todo, rugiendo en el vientre de la organización de la pensión; por más alienado que este deseo se encuentre su fuerza hace resonar las entrañas de la familia. Basta pensar en Olga, quien, en cierto modo, no hace más que apropiarse los deseos divulgados por las financieras y las corporaciones de tener posesiones, pero que, aun así, consigue desafiar las restricciones impuestas por la pensión y las expectativas para salir del sitio a que estaba condenada.

Héctor, por su parte, es un joven de clase media baja, cuya familia trabaja duro para que él “llegue a ser alguien”. Donoso construye esta opresiva circunstancia por medio de la descripción de la casa donde vive Héctor, y de su comida:

jamás después de esta comida volvería a probar caldillo de congrio, que era lo que en la cocina preparaba mi madre como festejo de despedida, y cuya abominable fetidez canonizada en una oda colmaba mi cuarto, impidiéndome volar en ese mismo minuto a París. («Tiempo» 167)

Lo que define a Héctor es, sobre todo, el deseo de gozar de prestigio intelectual, de ser un autor famoso. En ambos casos nos encontramos con individuos cuya condición les condena a una existencia mediocre, conscientes de su limitación y ansiosos de acceder a nuevos privilegios (los lujos de que disfrutaban las clases elevadas o los placeres intelectuales reservados a aquellos creadores que pueden conocer obras sutiles y refinadas).

Oswaldo, para empezar, es un empleado de una pequeña tienda que cuida de un padre enfermo, con el que vive en la pensión de doña Panchita. Se trata de un individuo con pocas aspiraciones: lo que desea, en un principio, es poder mantener abierta la tienda que sólo fue concedida en usufructo a su madre, sin escrituras. Pero este deseo de poseer, de ser propietario constituye realmente la razón de ser de Oswaldo: en cuanto atisba la posibilidad de poseer un nicho en el mausoleo de su familia por parte de madre, se consagra a probar el vínculo con ellos.

¡Que locura o no, él iba ser quien quería ser! Ya había muerto su padre que le imponía una conducta y un modo de ser que no eran los suyos. ¿Y si él, Oswaldo, tuviera otras aspiraciones, otras inquietudes que ni Aliaga ni ella

comprendían? ¿Por qué iba a tener que ser siempre asible, usable, disponible, rentable, dócil? (Donoso, «Sueños» 43)

Esta voluntad lo distingue de los demás: “¿No tiene uno derecho a cambiar, entonces, a desarrollarse, a crecer...?”, se pregunta Marcos, protagonista de “Naturaleza muerta con cachimba” (Donoso, «Naturaleza» 102); y es que, como dice Héctor al volver de Francia, “se requiere coraje para querer ser otra cosa que lo que uno es, pese al riesgo de caer en una cursilería que puede *no* resultar genial” («Tiempo» 202; cursiva en el original).

Mantiene una relación amorosa con Olga, otra inquilina de la pensión, que se ve constantemente interrumpida por los cuidados al padre y por los impertinentes compañeros de pensión. Del mismo modo que Osvaldo, también desea ser propietaria, y sus planes de boda deberían permitirle acceder a dicho derecho (Donoso, «Sueños» 21).

A su vez, Héctor es un joven aspirante a escritor que se relaciona con diversos miembros de la aristocracia de Santiago de Chile. Su trabajo diario consiste sobre todo en rebautizar la existencia cotidiana para hacerla más poética: reformula, junto con sus amigos, sus peripecias en el lenguaje y estilo de Marcel Proust. Introducido y

estudiado inicialmente en Chile por Alone (Craig 29-30), el autor de *À la recherche du temps perdu* es un novelista de cabecera para Donoso y es empleado aquí como un modelo de creación estética y de excelencia artística.

Todos los *observers* ansiábamos escapar de allí para sacudirnos el pegajoso polvo de la provincia que amenazaba cubrirnos, sin saber cómo hacerlo y sin contar con medios. Los únicos seres que parecían cumplir con sus existencias reales, no virtuales como nuestras pobres existencias, eran los pocos como Basin y Oriane, cuya prestancia y vestidos y trajes avalaban el esplendor mundano con que nuestra imaginación los dotaba. (Donoso, «Tiempo» 152)

Los proustianos hacen, pues, frente a la vida tediosa de la capital chilena por medio de una visión estetizante y soñando con viajar a Francia para explorar los exquisitos placeres de la alta cultura.

3. Los hados

Estas dos aspiraciones, la de ser propietario de un mausoleo (Osvaldo) y la de ser un escritor reconocido (Héctor), son las pasiones que mueven a los protagonistas. Como contrapunto, veamos ahora cuáles son sus hados, es decir, las potencias

que actúan en contra de su voluntad. En uno de ellos, “Sueños de mala muerte,” será la burocracia: el papeleo interminable para probar el linaje de Osvaldo; en otro, “El tiempo perdido,” será el bloqueo artístico, es decir, la incapacidad para crear una obra —aunque Héctor la disfrace como el resultado de la opresión de la provincia.

Para Osvaldo, su error consiste en una desviación sobre la que él no tuvo ningún control: su madre, Victoria, pertenecía a la familia acomodada de los Robles, pero casó con un hombre que no fue bien aceptado por ellos: “y en el teatro, las Marmentini le presentaron a la Victorita al desastre del Bermúdez ese [los padres de Osvaldo], que llevó a la tumba a la pobre tía Victoria” (Donoso, «Sueños» 72). Donoso retoma aquí un recurso empleado en *Casa de campo*, a saber, la antigua historia de amor prohibido que anticipa y justifica el castigo de aquellos que se desviaron: Adriano Gomara, que no pertenecía al círculo de los Ventura, terratenientes, sino que era médico, se casó con Balbina y alentó la rebelión de los hijos y nativos que vivían junto a la mansión familiar, en Marulanda. Al igual que Adriano, el padre de Osvaldo, aunque representa un ataque a la integridad de la familia Robles, es en última instancia castigado en una pensión en la que muere pobre, y su hijo, Osvaldo, viudo y sin más que un mausoleo que no podrá ocupar.

Por añadidura, existen otros factores que pesan sobre ellos. Por un lado, está esa especie de determinismo que se traduce en la debilidad física de Delia o en la enfermedad del padre de Osvaldo. También se encuentra el empleo de estereotipos, por parte del escritor, de ciertos personajes, como el del “arribista” o “siútico” Osvaldo, o incluso don Damián, quien vendría a asemejarse al aristócrata que se mezcla con gente inferior en clase (por ejemplo, tiene por costumbre ir al hipódromo [Donoso, “Sueños”, 51]).

Un poco en el mismo sentido, Héctor sufre las consecuencias de un error, de un pecado original: nacer en Chile. Y, como tal pecado original, él no es responsable de él, pero debe pagarlo de todas maneras. Lo que le atormenta es no ser capaz de escapar de la vulgaridad provinciana, atosigante según él, porque parece sumir a todos en una especie de mediocridad generalizada. No sólo carece de una vida cultural estimulante, sino que parte de los intelectuales santiaguinos perciben que la influencias extranjeras¹⁴ “ponía en peligro con su nefasta influencia, con el canto de sirena de sus refinamientos a los que no debíamos aspirar, la autenticidad del estilo sencillo y del pensamiento de nuestros creadores (Donoso, «Tiempo» 165)”.

¹⁴ No es difícil ver aquí la querrela literaria entre los escritores criollos y aquellos, como Donoso, cuyas referencias eran principalmente Joyce, Faulkner o Proust (Swanson 169; Craig).

Donoso incorpora el combate entre estas dos influencias, la provinciana y la exótica, en la escritura misma del texto. Las referencias y los nombres tomados de Proust se intercalan con referencias a Pablo Neruda y sus *Odas elementales*, es decir, a una poesía de lo cotidiano que trata de describir en palabras simples los placeres sencillos, que contrasta con la sofisticada descripción proustiana de flores y manjares. En este conflicto sofisticación-sencillez, Héctor trata de encontrar su nueva identidad en París, pero fracasará y retornará a Chile sin degustarla.

En segundo lugar, con respecto a Héctor, cabe mencionar la presencia de otras fuerzas que dificultan su evolución: la musa de la inspiración, si se quiere. La capacidad de creación literaria le falta en Chile, y se expresa, por ejemplo, en ese acercamiento entre él y Oriane de Guermantes. En casa de ésta, con motivo del viaje a Francia, se produce una escena de seducción, pero Oriane acaba rechazándolo con una carcajada que pone un broche irónico a las aspiraciones romántico-literarias de Héctor en Chile: “Esa carcajada, igual que las desdeñosas carcajadas que reaparecen en *flo* en ciertas películas y definen el destino mediocre de los antihéroes martirizados por sus propias sensibilidades exacerbadas, me persigue hasta ahora, años después de mi regreso, cuando la recuerdo” (Donoso, «Tiempo» 175-76).

Sin embargo, no sería adecuado separar estas limitaciones de los deseos que experimentan Osvaldo y Héctor. Todas estas dificultades están combinadas con el deseo de ser otra persona, lo producen, modulan y estimulan. En este sentido, Deleuze y Guattari explican que las máquinas deseantes (los individuos) están conectadas a las máquinas molares (la sociedad como conjunto), aun cuando son distintas:

La vraie différence est donc entre les machines molaires d'une part, qu'elles soient sociales, techniques ou organiques, et d'autre part les machines désirantes, qui sont d'ordre moléculaire. Voilà qui sont les machines désirantes : machines formatives, dont les ratés mêmes sont fonctionnels, et dont le fonctionnement est indiscernable de la formation ; machines chronogènes confondues avec leur propre montage, opérant par liaisons non localisables et localisations dispersées, faisant intervenir des processus de temporalisations, formations en fragments et pièces détachées, avec plus-value du code, et où le tout est lui-même produit à côté des parties (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 340-41).

Si se quiere, el individuo experimenta este deseo y recrea el tiempo en su búsqueda de la cosa deseada. Osvaldo, en su búsqueda, arrastra a Olga, que también tiene sus propios sueños de ser propietaria y establece un nuevo tiempo, una nueva

narrativa al final de la cual ella será sacrificada. Pero por eso mismo, por esta indisoluble unión de máquina deseante y máquina molar, los niveles individual y colectivo, los sueños son la otra cara de la circunstancia.

4. Víctimas inocentes: Morel y Olga

Después de mencionar los obstáculos, es conveniente reparar en una figura que anticipa el destino del protagonista. En efecto, es curioso que, tanto en “Sueños de mala muerte” como en “El tiempo perdido”, Donoso utilice un personaje que sufre los mismos reveses que el protagonista, pero de manera más intensa. Tanto Olga como Morel siguen las vicisitudes de Osvaldo y Héctor, y expresan, por su elevado patetismo, la ironía del destino que aguarda a los protagonistas. Además, ambos sufren los reveses del destino antes que Osvaldo y Héctor, por lo que se convierten en malos augurios —que Osvaldo parece escuchar pero no así Héctor.

En el caso de Charles Morel, nos encontramos ante un hombre que se gana la vida como luchador (lo que contrasta con el Morel violinista de la *Recherche*) y que, a ratos perdidos, escribe poesía. Para Héctor, su libro de versos no merece ninguna atención, lo cual permite comprender que no es un gran escritor. Sin embargo, lo notable es que su faceta profesional, la de luchador, enmascara una fragilidad real:

Basin, un señorito amigo y mentor de Héctor, le noquea de un solo golpe (Donoso, «Tiempo» 155-56). Donoso no escatima en detalles sobre su rostro desfigurado del que todos se burlan:

el duque distinguió, en la mesa que generalmente ocupábamos, al Chuto Farías, con la cabeza inclinada hacia atrás y vendada como la de una momia que sólo descubría sus ojos y un hueco para la boca, y a Mme. Verdurin, que con una mano metía en ese hueco un embudo mientras que con la otra vertía en el adminículo el contenido de una botella de vino tinto. («Tiempo» 176)

El golpe desenmascara las pretensiones de Morel: si encaja tan mal un directo cuando se supone que es un luchador profesional, ¿qué calidad cabe esperar de sus versos? Vemos entonces que Chuto resulta un fracaso en sus dos ocupaciones. En cierto modo, podría anticipar el desengaño del protagonista, pero, en nuestra opinión, Héctor es capaz de ir más allá de sus limitaciones y no acaba como el Chuto.

Sin embargo, es Olga la gran figura trágica de *Cuatro para Delfina*. Aspira a poseer una propiedad: al principio, es un apartamento; desde que Osvaldo le explica su (remoto) origen nobiliario, su sueño se concentra en el mausoleo¹⁵. Estos anhelos

¹⁵ De ahí el juego de palabras del título: los protagonistas tienen aspiraciones que consisten en un tipo de muerte (“sueños de mala *muerte*”), pero además se trata de sueños baratos, de poca

de cruzar los límites que le han sido impuestos —su condición social, su puesto de empleada en Correos, su existencia aburrida en la pensión— obedecen al mismo impulso que anima a todos los personajes de Donoso: un deseo de cambio imparable, que se declina de diversas formas y que las más de las veces es penalizado. Olga sigue ciegamente a Osvaldo cuando éste se le presenta armado de su nombre recuperado, Robles, preludio de una escena sexual en la que él reafirma su control sobre ella (Bacrisse, «El Obsceno Pajaro de La Noche» 93; Swanson 158). Por lo demás, es ella la que desencadena (sin quererlo, claro está) el final de la historia, pues percibe a la adivina junto al cementerio en el día de su boda (Donoso, «Sueños» 82-83). Esta adivina, que representa claramente la Parca, ejecuta el castigo de un error nimio, no haberla invitado a la ceremonia: su acto es el de la fortuna, en toda su ambigüedad de (buena) suerte y desgracia.

Si Morel actúa como una víctima que expresa el error de querer ser lo que no se es, un luchador que escribe versos, Olga es un chivo expiatorio sobre el cual se ensañan las fuerzas que Osvaldo está desafiando: la clase social, el buen nombre, el orden de los privilegiados. Señalemos, de pasada, el vínculo de Olga con los nativos derrotados, tras una corta revuelta, en *Casa de campo*, los “antropófagos” que se alia-

calidad (“de mala muerte”).

ron con los niños Ventura; a su vez, Osvaldo, en la medida en que sobrevive pero también recibe una lección duradera, se asemeja a dichos niños, que no son expulsados de la casa pero son duramente reprendidos. En las dos historias, la moraleja es que no se debe desafiar el orden de las cosas, y que quien nace en un lugar está clavado en él.

5. Reencarnaciones de Virgilio: don Damián y Basin de Guermantes

Ocurre con frecuencia en los escritos de Donoso que un mentor ayude al protagonista a conseguir lo que quiere. Se trata de una figura con autoridad que guía al personaje principal, una especie de Virgilio que orienta a Dante en el Infierno de las apariencias puesto en pie por Donoso. Para Horacio Carlos Taratuta, por ejemplo, este mentor es claramente José Donoso, el escritor que le informa sobre Viktor Taratuta. Estos guías son dos de los personajes más dinámicos de los textos que nos ocupan: son dos figuras que hacen avanzar la narración por cuanto facilitan la realización del deseo de Osvaldo y Héctor: don Damián Marmentini es el abogado que lleva el asunto de la herencia de los Robles, mientras que Basin es un aristócrata admirado por Héctor y que le facilita una beca para estudiar en París.

Don Damián, el abogado de la familia Bermúdez, saca a Osvaldo de su tienda para ayudarlo a probar oficialmente que él es un Robles y tiene por tanto derecho al mausoleo familiar. Ahora bien, aunque se hace pasar por abogado, la señora Panchita informa al lector de su mentira cuando don Damián pretende conseguirle un trabajo si despiden a Osvaldo del Cementerio: “¡Qué le va a conseguir un puesto usted, si usted no tiene ni dónde caerse muerto y de abogado no tiene más que los dos primeros años de estudio, de cuando las culebras andaban paradas!” (Donoso, «Sueños» 68). Don Damián se equipara así a las brujas de Donoso, como la Peta Ponce del *Obsceno pájaro de la noche*, o la Zonga del “Taratuta” (que también se hermana con la adivina de “Sueños de mala muerte”, si bien ésta no hace realmente nada, sino predecir un futuro, mientras que la Zonga actúa para retener a Horacio Carlos a su lado), por esta capacidad de presentarse como algo distinto de lo que en realidad es. En este sentido se hermana con figuras: son individuos que, al ser capaces de manejar las apariencias, controlan mejor a otros que se dejan atrapar por ellas.

Encontramos aquí, por cierto, una constante de la escritura donosiana: de manera evidente en “Sueños”, un individuo (Osvaldo, Olga) que quiere cambiar y adquirir una nueva identidad es coadyuvado por otro (don Damián) que ya dispone de

una identidad distinta de la original (se hace pasar por abogado aunque no ha terminado los estudios); y este último goza de un poder superior, de una influencia elevada sobre otras personas para obrar a su antojo. Del mismo modo, la Zonga logra presentarse como una mujer joven y atractiva, aunque su cuerpo real sea el de una señora mayor y decrepita, y consigue mantener a su lado a Horacio Carlos Taratuta. Pero sería erróneo pensar que don Damián engaña realmente a Osvaldo: al fin y al cabo, él consigue lo prometido, es decir, probar que Osvaldo es legalmente un Robles y tiene derecho a un mausoleo (Donoso, «Sueños» 87). Es como si aquel que logra burlar las imposiciones de su condición alcanza cierto poder sobre las demás limitaciones que se encuentra y está, de este modo, en disposición de ayudar al que quiera, como él, adoptar una nueva identidad.

Pero Osvaldo y Olga, aunque ayudados por don Damián, no consiguen burlar las restricciones del sistema de herencias. Los tíos de Osvaldo habían accedido a cederle los dos nichos del Cementerio Católico a él y a su futura esposa; sin embargo, uno de los tíos de Osvaldo, José Luis, fallece y su hermano, un prelado, insiste para que lo entierren en uno de los nichos prometidos. Sólo queda uno disponible: “El mausoleo es suyo, Osvaldo. Don Fabio tendrá que ser inhumado en el mausoleo de

los Díaz de Valdés Carrera en el Cementerio General [...] —¿Y a mí, para qué me sirve un mausoleo lleno?— le preguntó Osvaldo. —Ah, mi amigo, eso es cosa suya —repliqué don Damián” (Donoso, «Sueños» 88). De modo que, además del problema burocrático, Osvaldo está enfrentado a la ley de la naturaleza. Y la razón, en última instancia, es que Osvaldo no nació en el seno de la familia Robles como un miembro de pleno derecho, sino como producto de una unión ilícita: desde su nacimiento, está marcado para desaparecer. Por consiguiente, aunque consigue mostrar que es alguien diferente, existen identidades demasiado indelebles que no pueden ser evitadas completamente: un hombre de clase baja, por más que lo intente, no logrará ser admitido en la clase alta.

Don Damián, como digo, consigue hacerse un nuevo nombre en parte porque él no pertenece a la misma clase que Osvaldo: su apellido, Marmellini, indica un origen más noble, de familia acaso criolla. El otro mentor al que nos referimos, Basin, también es un hombre privilegiado, un señorito como Jerónimo de Azcoitia que suscita la admiración de Héctor, y sigue hasta cierto punto los parámetros de don Damián: a pesar de sus posesiones, de su membresía en el Club de Polo, Basin frecuenta bares de los bajos fondos y se mete en peleas y pasa más de una noche en el

calabozo: “Mi contacto definitivo con Basin de Guermantes se produjo la noche que pasamos juntos en la comisaría de la calle San Isidro a raíz de una pelea de borrachos en El Bosco en la que el duque tomó parte, quedando con un ojo en tinta” (Donoso, «Tiempo» 153). Es decir, no corresponde plenamente a la imagen de un señor:

Todo esto sucedió cuando su matrimonio ya se había deteriorado, y el declive hacia el matonaje y la brutalidad, con tanta frecuencia latente en personajes de la especie de nuestro blasonado amigo, se aceleró como reacción al estado francamente catastrófico de su vida privada, buscando amigos pendencieros y vulgares en sus momentos más sombríos, y frecuentando sitios que no tenía para qué frecuentar (Donoso, «Tiempo» 152-53).

Más allá de que con Basin Donoso pueda parodiar a los chilenos, como sostiene Craig (117), creemos que lo que está principalmente en juego con sus acciones es que este aristócrata consiga traspasar una serie de barreras de su propia clase social de una forma imposible para, digamos, Osvaldo. Basin puede armar barullo y conocer los bajos fondos, pero, contrariamente a la Chepa, que paga el error de aventurarse en los suburbios de Santiago siendo robada por unos chiquillos indigentes (Donoso, *Domingo*), el mentor de Héctor sale incólume de sus aventuras.

Ahora bien, un rasgo esencial que no se puede pasar por alto es que, además de esta condición de señorito, Basin goza de una asombrosa lucidez. La adivina de “Sueños de mala muerte”, presenciando la demolición del edificio en que Osvaldo tenía su tienda, comentaba “Mala cosa” y “Esto nos va a traer la mala a todos” (Donoso, «Sueños» 23), con lo que predecía el final infausto de Olga. Análogamente, Basin comprende que la motivación de Héctor de escapar de Chile por considerarlo limitado es justamente la más vulgar de las actitudes: “Pero —observó Basin, ducalmente pese a su borrachera— los más provincianos de todos son ustedes que se creen tanto y no saben que las cosas, allá, no son distintas” («Tiempo» 159). Que Basin goza de este poder de traspasar las apariencias es confirmado por el hecho de que es él, en una pelea, quien revela que Morel es un luchador débil además de un fracasado poeta:

La verdad es que —después me lo contaron— en las mesas reconstituidas después del incidente, decían que hasta quedar hecho papilla por un puñete del duque de Guermantes era un galardón que el imbécil del Chuto no merecía. “¡Si el Chuto no sirve ni para pegar un buen puñete! ¡Lo único que le va faltando es la peineta!” («Tiempo» 156).

En cierto modo, Basin se perfila como uno de estos seres capaces de controlar las apariencias porque conoce la verdadera constitución del mundo. Franqueando sin dificultades las diferentes fronteras y restricciones que valen para los otros, como para el narrador del texto, puede manipular su apariencia y actuar sin miedo a represalias —también porque forma parte de la gran aristocracia, qué duda cabe, lo que le garantiza mayor impunidad que si el Chuto le hubiera destrozado la mandíbula a él.

Y, después de tachar a Héctor de provinciano, añadía Basin: “tienes que ir a convencerte por ti mismo”. He aquí la dualidad que hace tan interesante a Basin: por un lado, sabe lo que Héctor encontrará en París; pero, por otro, le consigue la beca gracias a su amistad con el agregado cultural de la Embajada de Francia («Tiempo» 162). Es lógico pensar, pues, que anticipa el desenlace de la aventura de Héctor, a saber, que Francia y Chile son igualmente limitados.

6. ¿Vuelta al principio?

Tras sus respectivas peripecias, Osvaldo y Héctor regresan a una situación similar a la que abandonaron. Pero similar no significa idéntica. Este regreso no es exactamente un retorno al punto cero del que sus vidas emergieron; como argumenté en el capítulo 1, es necesario pensar estas trayectorias vitales como un movimiento de

reiteración que varía cada vez que se ejecuta y que se distingue siempre de sí misma en cada una de sus iteraciones (Martínez, «Afán de descentralización» 445).

Oswaldo consigue reclamar su mausoleo, después de arduas negociaciones, y se prepara a casarse con Olga, con quien pretende ser enterrado. Pero ésta muere inmediatamente tras la ceremonia, atropellada por un tranvía, lo cual pone un broche negro a sus aspiraciones: sólo un nicho está disponible en el mausoleo y, por respeto hacia Olga, la entierra allí.

El tiempo que Oswaldo se encuentra en posesión de su nueva identidad es, por tanto, extremadamente breve, y de esta manera Donoso parece acentuar la futilidad de todo sueño. Después, él habla con la adivina, quien le revela el destino que le aguarda: “Igual que yo: en cualquier parte. ¿Quién se va a molestar en reclamar nuestros huesos?” (Donoso, «Sueños» 90). La suya sería una trayectoria del polvo hacia el polvo, de ser un don nadie que acaba siendo literalmente un don nadie, en la medida en que acabará muy probablemente en una fosa común, sin nombre alguno.

Si la historia de Oswaldo se cierra confirmando esta impresión de fatalismo —de una nada que acaba siendo nada—, la de Héctor se desarrolla en una clave algo más sutil. En efecto, Héctor viaja a París por un par de años, y allí se produce el vio-

lento encuentro con la realidad imaginada en Chile: la ciudad no se amolda a sus expectativas, no consigue conocer aquellos lugares sobre los que fantaseaba, y debe reconocer, en definitiva, que nada está a la altura de lo soñado en Chile. Dicha estancia está marcada por la imposibilidad de transformar la vida de París, y aquí es pertinente el epígrafe de Proust: “Cualquier cosa que no hayamos tenido que descifrar nosotros mismos y clarificar mediante nuestro propio esfuerzo, cualquier cosa que poseía una existencia sólida antes de que interviniera en ella nuestro yo, nunca nos pertenece” (Donoso, «Tiempo» 198-99). Incapaz de hacer suya esta ciudad anhelada, Héctor retorna a Chile y se sorprende al ver que ninguno de sus amigos muestra interés en su experiencia. Se ha roto el encanto con que antes se referían a su vida santiaguina y todos los proustianos

habían dejado de ser personajes para ser horribles, aburridas *personas* [cursiva en el original], como si al desprenderse de la exaltación de sus máscaras quedara sólo el residuo de sus facciones cotidianas, genéticamente determinadas, comprimidas dentro del estrecho contorno de sus destinos. (Donoso, «Tiempo» 200)

Héctor regresa para comprobar que su grupo de amigos ha quedado prisionero de aquello que él intentaba evitar: el hastío de la vida diaria, la provincia que asfixia. Ahora bien, podría pensarse que él los observa desde la perspectiva del artista que triunfa en el extranjero —a la manera de Mañungo Vera, el protagonista de *La desesperanza*, quien había abandonado Chile para hacerse famoso en Europa—, y que entonces París era realmente el paraíso del artista que los proustianos se habían imaginado. Nada más lejos de la realidad: Héctor no sólo no ha completado los estudios que había empezado, sino que no ha empezado siquiera a escribir su obra literaria («Tiempo» 196-99).

A propósito de este retorno, pensamos que el viaje de Héctor abre una línea de fuga en la monotonía de su existencia en Santiago. Este concepto, introducido por Deleuze y Guattari en *Mille plateaux*, expresa la posibilidad de un cambio o de una ruptura que se escapa del equilibrio normal de poder: distinta de la línea dura —el poder en estado puro—, pero también de la línea blanda —aquellas opciones que no critican realmente las decisiones del poder (por ejemplo, una discusión política discreta en torno al café o una ensoñación que no se toma en serio)—, la línea de fuga crea una ruptura abierta con el poder. “Une vraie rupture est quelque chose sur quoi

on ne peut pas revenir, qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé a cessé d'exister [...] Nous devons inventer nos lignes de fuite si nous en sommes capables, et nous ne pouvons les inventer qu'en les traçant effectivement, dans la vie" (*Mille plateaux*). Gracias a ese viaje ha conseguido introducir una quiebra en la vida monótona que llevaba, en la sociedad que esperaba que él se convirtiera en médico o abogado, y que reprimiera sus inquietudes literarias.

No se puede pasar por alto, por lo demás, el juego con la idea de máscara en este fragmento. En efecto, Donoso emplea esta dicotomía persona/personaje (o persona/máscara) para sugerir que la identidad que el individuo adquiere desde el nacimiento es insoportable salvo que se adopte una nueva (acto que equivale a ponerse una máscara) que ofrezca otras oportunidades y caminos a recorrer. Es posible, así pues, leer estos dos textos como un proceso de *desenmascaramiento sostenido*, es decir, como una suerte de descubrimiento de distintas falsedades que conducen a una revelación final. Veamos estos dos procesos.

En el caso de "Sueños de mala muerte", la primera revelación es el vínculo familiar que uniría a Osvaldo con una familia adinerada. Poco después, cuando nace en él el anhelo de pertenecer a ella y de probar la consanguinidad a cualquier precio,

el lector aprende, de boca de doña Panchita, que don Damián no es un abogado auténtico. Por último, cuando Osvaldo parece triunfar en sus batallas —se casa con Olga y es justo titular de dos nichos en el mausoleo—, dos fuerzas externas le arrebatan sus privilegios: un tranvía atropella a Olga y uno de sus tíos muere y debe ser enterrado en el mausoleo. Como Swanson ha subrayado, los dos están atrapados en un “system which encourages the desire to transcend social barriers or achieve a more fulfilling existence, but fails to provide the means for such mobility—the result being alienation” (158). La revelación final o, dicho de otra manera, el descubrimiento que cierra la historia consistiría en que todos sus esfuerzos son vanos: no hay manera de librarse de la identidad recibida.

Philip Swanson, a propósito, ha llamado la atención sobre el efecto irónico de hacer que Olga logre el sueño occidental de poseer una propiedad estable en un mausoleo que sólo cumplirá su función cuando ella fallezca (159-60). Más allá de esta ironía, lo que detecto aquí sobre todo es la reutilización del viejo lema barroco del *sic transit gloria mundis*, por cuanto si bien Osvaldo y Olga se obcecán con gozar de privilegios y lujos, éstos consisten en un mausoleo: dicho de otra manera, la posesión más gloriosa a que aspiran no es, en última instancia, la riqueza material, sino un lugar ex-

celso donde dejar sus huesos. Bien mirado, no habría ninguna *Totentanz*, este otro motivo, arraigado en la Edad Media, que muestra que, tras la muerte, todos, ricos y pobres, son iguales: Osvaldo y Olga, bien al contrario, estarían convencidos que ser enterrados en un mausoleo con un nombre grabado garantiza el recuerdo y, por ende, la supervivencia.

Lo mismo puede aplicarse a la historia de Héctor: una sucesión de desenmascaramientos desemboca en una revelación final. En su caso, él descubre que la esposa de Basin, Oriane, no es realmente una mujer inaccesible y tan exquisita que sólo alguien como el duque de Guermantes puede tocarla: “Me dio ira que desde la perfección de su Olimpo inaccesiblemente mundano deseara acceder a las aspiraciones de cualquier alumna de Pedagogía: la gente como Oriane se aburre, me dije. Ésa es la terrible verdad (Donoso, «Tiempo» 173).

Entonces Oriane se muestra como una aburrida dama que acude a Héctor para divertirse, y esta circunstancia anima a éste a tratar de seducirla (sin resultado). Este desenmascaramiento sirve de antesala a la revelación última, que se produce cuando Héctor viaja a París, y que, como sabemos, Basin había anticipado: las ciudades son, en el fondo, todas iguales. Pero más que la ciudad, lo que Héctor aprende es

que no existe un espacio perfecto para escribir y que si Santiago puede resultar provinciano, no por eso es imposible escribir: la prueba sería este mismo texto que estamos leyendo, escrito (cabe pensar) a su regreso.

Ahora bien, no parece que la evolución de Héctor sea idéntica a la de Osvaldo. Para este último, el descubrimiento final es que de la nada él salió para volver a la nada. Para Héctor, si bien sufre cierta desilusión porque sus amigos son simples *personas*, la aventura de París no concluye necesariamente en la vanidad del esfuerzo literario. Es cierto que Héctor conserva un cierto aire de misterio al cambiar el número de años que ha estado en Francia de dos y medio a cuatro («Tiempo» 200, 207); parecería, pues, un rasgo propio del que sabe ocultarse ante los demás, del que cultiva un personaje para hacer más llevadera su existencia.

Pero hay, a su retorno, al menos dos personas que sí perciben en Héctor parte de este esplendor que él quería conseguir: dos policías que le llevaron al aeropuerto cuando se marchaba a Europa. Se trata, claro, de dos individuos sin formación, y podría parecer que Héctor disfruta presentándose ante dos provincianos que efectivamente, como él antes de viajar a Francia, piensan que lo que hay fuera de Santiago es mejor que lo hay dentro. Sin embargo, no hay ninguna distancia entre

ellos y Héctor: éste no les mira con superioridad, sino más bien contento de compartir su experiencia: “Cuando llegó el cabo, la confianza y el afecto fluyeron fácil entre los tres. Nos sentamos en el banco, yo en el medio. Me ofrecieron cigarrillos” (Donoso, «Tiempo» 209). Se ve aquí una escena análoga del retorno del hijo pródigo, del regreso a una familia que cree en el talento literario de Héctor. Deleuze y Guattari insisten, en este sentido, en que los niveles del deseo individual y el deseo como conjunto de aspiraciones de una masa —que ellos denominan plano molecular y plano molar— están inextricablemente enlazados. Es imposible separar uno del otro:

[I]l n’y a pas de formation moléculaire qui ne soit par elle-même investissement de formation molaire. Pas de machines désirantes qui existent en dehors des machines sociales qu’elles forment à grande échelle ; et pas de machines sociales sans les désirantes qui les peuplent à petite échelle. Aussi n’y a-t-il pas de chaîne moléculaire qui n’intercepte et ne reproduise des blocs entiers de code ou d’axiomatics molaires, pas de tels blocs non plus qui ne contiennent ou ne scellent des fragments de chaîne moléculaire. Une séquence de désir se trouve prolongée par une série sociale, ou bien une machine sociale a dans ses rouages des pièces de machines désirantes (Deleuze y Guattari, *L’Anti-œdipe* 406-07).

Dicho de otra manera, el individuo que queda expuesto al deseo y lo sigue, se mueve en el interior de una formación masiva integrada por el deseo general o global. Si aplicamos esta lección a la escena del regreso de Héctor en la comisaría de policía, comprenderemos que no era sólo Héctor quien quería salir de Chile sino que, en cierta manera, la masa de los ciudadanos deseaba esta alteridad de viajar a Francia y de verle como héroe literario (del mismo modo que el pueblo chileno anhelaba el retorno de Mañungo Vera y consiguió que se quedara con ellos).

En cierta forma, si Osvaldo vuelve al polvo del que salió, Héctor descubre una esperanza de alcanzar la gloria literaria que ansía, y, de nuevo, la prueba sería este texto que estamos leyendo. Toda la estructura, pues, se cierra gracias al flujo del deseo en los niveles molar y molecular.

7. Conclusión

El deseo de cambio se manifiesta en todo individuo, pero no todos son capaces de consumarlo. La trágica muerte de Olga sirve como primer ejemplo de un intento frustrado de escapar de la condición social, y la falta de sentido de la trayectoria de Osvaldo (solo y sin lugar donde ser recordado) lo acaba de confirmar. A su vez, Basin, el señorito juerguista, se contrapone a ellos en el sentido en que frecuenta los

ambientes de la clase baja, y también goza de la capacidad para atravesar las apariencias y desenmascarar a alguien como Morel; pero no parece sufrir los reveses de Olga. Podría decirse que, dada su condición privilegiada, a él le está permitido abandonar su identidad y recrearse a sí mismo como le plazca.

El último ejemplo que he escogido es Héctor, y lo colocamos en tal lugar porque creemos que, a pesar de todo, muchos cuentos de Donoso ofrecen una reflexión optimista acerca de este deseo de cambio. Héctor, desengañado de Francia, regresa a Chile y escribe, de modo que se mantiene la posibilidad de que él se convierta en un escritor apreciado. Su deseo de librarse del hastío provinciano parece cumplirse justamente en esta escena final en que Adriaola y el cabo de guardia le reciben como un escritor en ciernes, como una joven promesa que, sin duda, acabará siendo un escritor prestigioso.

En cierto modo, el género de la novela corta cumple, en estos dos textos, una función clara: encorseta una narración en límites tan estrechos que el lector percibe cabalmente la dificultad de librarse de la identidad recibida. La corta extensión del texto contribuye a que comprendamos mejor la angustia de Osvaldo y Olga ante la falta de opciones de su vida, ante la vista limitada de la pensión y los tejemanejes

de don Damián y los Robles; del mismo modo, Héctor aparece igualmente oprimido por el caldillo de congrio de su madre y Donoso logra transmitir el hastío de la realidad provinciana. Por tanto, en estos dos textos vemos con claridad que la novela corta permite esta concentración capaz de reproducir el efecto de angustia que resulta de estar atado a una identidad; veremos que no desempeña exactamente la misma función en otros textos.

Capítulo IV. Historia de un origen: Taratuta

1. “Taratuta” o la fragilidad del nombre

A principios de los años 90, Donoso publicó dos novelas cortas recogidas en un solo volumen: “Taratuta” y “Naturaleza muerta con cachimba”. En comparación con otras novelas cortas, quizás hayan recibido menos atención crítica, pero su interés, desde el punto de vista del problema de la identidad y del cambio, resulta indudable¹⁶. Aquí nos concentraremos sobre la primera de ellas.

Hay que reconocer, antes de proseguir, que la novela corta “Taratuta” plantea un paralelismo claro entre dos dominios de la cultura humana: la investigación histórica y la creación literaria. Siguiendo la pista de un oscuro personaje vinculado a los círculos de Lenin, Viktor Taratuta, el narrador es contactado por un individuo, Horacio Carlos Taratuta, quien le solicita más información sobre su apellido y su re-

¹⁶ También ofrece pistas muy valiosas para elucidar el proceso creativo de Donoso: muchos pasajes del texto constituyen una confesión de sus manías y tendencias manifiestas en su forma de crear personajes, buscar finales de la historia, escritura de sucesivas versiones (*Taratuta* 9, 13, 18, 89-90). No nos es posible, sin embargo, detenernos en este aspecto aquí (véase, en cualquier caso, la cita aquí abajo de la pág. 166).

cién descubierto antepasado. La trama consiste entonces en una especie de doble investigación, o al menos deja constancia de las *lagunas en dicha investigación*: por un lado, el narrador da cuenta de la ambivalente trayectoria de Viktor Taratuta¹⁷, un individuo asociado a la revolución bolchevique, pero cuya evolución exacta no es conocida (se ignora, por ejemplo, dónde acabó sus días o adónde se marchó después de separarse de Lenin): “Esto alertó en mí al impenitente hilador de intrigas que hay en todo novelista: quise investigar más pero sólo pude tocar la epidermis oficial de los escasos textos que obtuve [acerca de Lenin]” (Donoso, «Taratuta» 12). Por otro lado, el mismo narrador (que es José Donoso en el texto) se esfuerza por informar a Horacio Carlos Taratuta de su apellido, de quién había sido Viktor y dónde podría acaso encontrar alguna pista sobre su familia (Yelisavetgrad, un pueblo de la actual Ucrania):

Me enternecieron las perplejidades genealógicas de mi joven corresponsal.

No sólo por su tono respetuoso, sino sobre todo porque parecía que su sole-

¹⁷ Viktor Taratuta estaba enamorado de Elizaveta Schmidt, una rica heredera rusa simpatizante de los bolcheviques que no podía disponer de su fortuna a no ser que se casara con un tal Ignatiev. Tras arreglar el matrimonio, Elizaveta y Taratuta se fugaron y escaparon con gran parte de la herencia —prometida inicialmente a los bolcheviques— y desaparecieron en los casinos de Europa.

dad no redundaba en autocompasión sino en un lícito orgullo de saberse capaz de sobrevivir. Lo que Horacio Carlos me proponía no dejaba de ser interesante: que le suministrara una piedra fundacional para inventar a partir de ella la fábula de sus orígenes. Lo que en buenas cuentas no es tan distinto a lo que sabemos hacer los novelistas («Taratuta» 18).

Así pues, coincidimos con las lecturas que se han hecho hasta ahora del “Taratuta” como un texto que maneja elementos posmodernos. En efecto, se descubren en él claras referencias a la falta de un *final* claro tanto en el discurso histórico como en el novelesco. Donoso acepta que ambos tratan de hacer lo mismo: completar las fallas en el relato de los hechos (González, «Masking History» 50). Liliana Castro ha apuntado hábilmente que el escritor chileno juega con la ambigüedad del término ‘historia’ en español¹⁸, que designa tanto el relato de unos hechos del pasado como una narración ficcional (110). La tarea del escritor no sería entonces esencialmente distinta de la del historiador que trata de desenterrar hechos o documentos ocultos para sacar a la luz la verdad de los acontecimientos. En este sentido, Donoso está recuperando una tradición, desaparecida a finales del siglo XIX, de hermanar novela e historia (LaCapra; Femenías 76). Y, justamente, porque Historia y Literatura recrean

18 No es el caso del inglés, por ejemplo (*history vs story*).

eventos, sólo que en el segundo caso son ficticios, el escritor posmoderno puede llamar la atención del lector sobre la falta de acceso a la referencia última, a la verdad.

Sostenemos que la actitud y desarrollo de Horacio Carlos Taratuta ofrece mucho más que el reverso de una historia que sería tan incompleta como su propia vida. En este capítulo, trataremos de demostrar que, para Horacio Carlos, la manera de completar su trayectoria consiste en apoderarse de un nombre, Taratuta, lo cual pasa por reconocer su origen y su vínculo con el Viktor Taratuta relacionado con Lenin. De esta manera, confirmamos, en primer lugar, que el personaje donosiano se define por una búsqueda de un nuevo nombre que hace posibles una nueva serie de caminos y experiencias.

Por este motivo, además, podemos preguntarnos si es completamente aceptable leer este texto como un ejemplo de la posmodernidad: ¿no debería deshacerse de todo nombre, si fuera realmente posmoderno (cfr. abajo, pág. 169)? ¿No debería, como un texto cabalmente posmoderno, abogar por la eliminación de todo fundamento de la identidad? Comprobaremos si la tesis de la posmodernidad, definida por Linda Hutcheon como un cuestionamiento constante de toda identidad definida (57), es suficiente para el “Taratuta”.

Sin embargo, nos parece que el nombre no persiste, para Horacio Carlos, como una simple orientación vacía de contenido, como un signo que no apunta a nada; su reivindicación tardía del nombre Yelisavetgrad, como probaremos más tarde (pp. 165 ss.), es una piedra angular sobre la que él puede erigir su nueva identidad.

Pero, en segundo lugar, demuestro que este movimiento en pos de un nombre toma los rasgos de una búsqueda del origen, del *centro* del que uno emana en tanto que individuo. A la manera del protagonista de *Los pasos perdidos* (Carpentier), que busca una tribu indígena capaz de fabricar un instrumento musical de propiedades fabulosas, Horacio Carlos aspira a encontrar el Taratuta original, el fundador de una raza de la cual él sería el legítimo descendiente.

2. El nombre como origen

Empecemos con la voluntad de Horacio Carlos de encontrar su nombre. Simple camarero en un bar de Madrid, él ignora por completo de dónde puede venir su apellido, tan sonoro y particular:

Tanto a él [Horacio Carlos] como a su amiga [la Zonga] les sorprendió que en ese artículo yo nombrara a una persona verdadera que llevara su apellido, Taratuta, que hasta entonces siempre había creído una especie de sigla, un

apodo absurdo transformado en patronímico... no sabía qué creía (Donoso, «Taratuta» 15).

Donoso escribe que ya le había causado más de un tormento en la escuela: los compañeros se mofaban de él. Dicha burla, por cierto, no era únicamente verbal, sino que se extendía hasta parodiar el rito de pertenencia a la tribu judía, la circuncisión: “Tiraron sus pantalones al canal, empolvieron su cara con tiza blanca del pizarrón, y derramaron un frasco de tinta roja sobre su sexo. Lo despacharon chorreando sangre apócrifa de una circuncisión apócrifa, al patio de los grandes, que cayeron en manada sobre él” (*Taratuta* 17). Desde el comienzo de la historia de Taratuta, Donoso nos está proponiendo una reflexión sobre la posibilidad de provenir de una estirpe, de ser miembro de un clan que podría definir nuestras limitaciones y nuestras potencias (y, al mismo tiempo, del riesgo de que dicho clan sea falso).

No es difícil distinguir aquí, por lo demás, una de las obsesiones del escritor chileno, quien poseía una conciencia muy aguda de su propio lugar en la historia de los intelectuales de su país. El autor del “Taratuta” se sentía particularmente obligado de honrar esta tradición, de estar a la altura de tantos abogados e historiadores que llevaron el apellido Donoso. Y si exceptuamos *El obsceno pájaro de la noche*, la obra

que más trabajo le costó componer, por la cantidad de veces que volvió sobre ella y por el número de versiones que planeó¹⁹, es una especie de memoria de su familia (*Conjeturas*); de hecho, puede leerse en su diario del 1 de marzo de 1982: “Tiene el mismo feeling de enredo que sentí con el *Pájaro*, algo muy unido a mí mismo pero que al mismo tiempo me oculta, me oculta una forma y un contenido: esto es muy aferrante y muy seductor” (*José Donoso Papers 1970-1990* cuaderno 53). En ella se desarrolla, a veces bajo la forma de relato genealógico, a veces bajo la de la pura fábula y casi siempre a partir de rumores e historias escuchadas aquí y allá, una suerte de ajuste de cuentas con los Donoso ejecutado con las herramientas del narrador nato. El hecho de que esta obra le costase tanto trabajo indica, en nuestra opinión, que constituía un asunto de importancia vital, una obsesión tan viva para él como la de las viejas locas o el im-bunche.

Pero volvamos a Taratuta. En cuanto Horacio Carlos lee su nombre impreso en un artículo publicado por Donoso sobre Lenin —una reflexión sobre el círculo del dirigente bolchevique y la financiación del partido—, decide contactar al escritor²⁰.

19 Según se aprecia en sus cuadernos conservados en la Princeton University (*José Donoso Papers 1970-1990*).

20 Esta parte de la historia es absolutamente verídica: Donoso publicó un “Lenin: nota a pie de

En cierta manera, la letra escrita (impresa) otorga autoridad a un apellido (Femenías 74) que antes sólo era un sonido divertido o bufonesco del que los clientes del bar, como los compañeros de la escuela, se reían (Donoso, *Taratuta* 22). Lo que está buscando, ante todo, es la posibilidad de un antepasado, de una historia —téngase presente la ambigüedad del término— que dé un sentido a su existencia vagabunda. Es decir, un lugar del que viene y un lugar acaso al que volver²¹, una tierra prometida —Viktor Taratuta, especulaba Donoso, podía ser de origen judío— en la que las dudas y las ambiciones quedaran saciadas.

Hasta aquí, en realidad, Horacio Carlos sigue el patrón de otros personajes de Donoso. Como Humberto Peñalosa y Osvaldo Rodríguez, está descontento con su

página” en el *Correo Catalán* (16 marzo 1985) y otros periódicos, y recibió una carta de un Taratuta (acompañada de una copia de su carné de identidad y de una biografía) en la que se le preguntaba por su apellido (*José Donoso Papers 1970-1990 box 41, notebook 6*). Flora González se equivoca, pues, al asegurar que el artículo no existe y que esto “underlines the basic deceit that characterizes the literary enterprise” («Masking History» 48).

21 Aquí se reformula, en nuestra opinión, una preocupación, la del exilio, la de no estar donde debía estar, que estaba presente en otros textos anteriores, pero sobre todo en la historia del escritor que anhela visitar el jardín del apartamento junto al suyo (Donoso, *Jardín*).

propia existencia y anhela entrar en contacto con una familia de alto copete (Donoso, *Obsceno*; «Sueños»); como para el joven que desarrolla sus amistades en el seno de un grupo de proustianos, el nombre escrito adquiere un prestigio casi cegador para Taratuta («Tiempo»); como Adriana, éste se embarca en una historia que le saque del hastío provocado por su rutina («Jolie madame»). Y, sin embargo, existe un hecho que dota de un carácter profundamente simbólico a Taratuta: el origen al que él aspira, el último hombre conocido que llevó el apellido está rodeado de tanto misterio que nadie sabe, a ciencia cierta, quién fue realmente.

Esta incertidumbre es doble. Por un lado, los historiadores disponen de muy poca información sobre Viktor Taratuta y del legado Schmidt en general; las fuentes escasean y, como toda investigación historiográfica, las lagunas son difíciles de colmar (Donoso, *Taratuta* 40). Pero, por otro, incluso el mismo apellido está en cuestión:

Tal como lo habían intuido los condiscípulos de Horacio Carlos al no otorgarle validez de apellido a Taratuta, no es imposible que lo que usó como patronímico no fuera más que uno de los heterónimos de cierto individuo que en la primera década de este siglo actuó junto a los bolcheviques, llamado por algunos tratadistas Viktor Moskovsky, por otros Viktor Lodzinski,

por otros Monsieur Alexandre de Kammerer, aunque la mayor parte insiste en llamarlo Aron Shmuel Rafalovich Taratuta, o Viktor Taratuta (*Taratuta* 39).

La difícil cuestión del nombre pone de manifiesto, de nuevo, la hermandad esencial de la historia y de la literatura (ver arriba, pág. 151), por cuanto ambas se enfrentan a vacíos, fallas en la narración, datos o relaciones de hechos incompletos. Pero, más allá, lo que significa es que el origen tan ansiado por Horacio Carlos no es realmente un origen, no es un apellido de rancio abolengo, sino que podría ser incluso una *invención*, una palabra meramente oída —y no escrita en un certificado de nacimiento. Taratuta podría ser entonces simplemente un apodo, un mote. Entonces la búsqueda del origen resulta inútil e inservible. Horacio Carlos, en su trayectoria hacia el principio —del que él acepta ser mera copia, es decir, descendiente—, debe descubrir que dicho principio no es más que una copia a su vez, un eco, algo que alguien escuchó una vez y transmitió; un apodo, un término que a alguien pareció divertido y lo asoció al pelirrojo enamorado de Elizaveta; un mote de amigos y/o enemigos. Como sostiene Deleuze, no nos quedan más que repeticiones, nunca

originales, y nuestra posición es necesariamente periférica, nunca central (*Différence* 1, 169-70).

En todo caso, es gracias a la literatura que se consigue encontrar un sentido a la existencia: en Horacio Carlos Donoso ejemplifica el valor de la creación literaria como orientación en el mundo. El escritor, tanto o más que el historiador, es responsable de encontrar significado y estructura a los eventos históricos, de proporcionar unas coordenadas con las que construir un mundo habitable y en el que el lugar del individuo esté garantizado, así como de descifrar las ideologías que nos dominan (Femenías 77; González, «Masking History» 110).

Se me apretó el corazón de piedad ante el aislamiento de este muchacho aquejado de un mal tan simple como la necesidad de que alguien le dijera: ven, eres de los nuestros. ¿Pero quién podía decírselo? No yo, por cierto, aunque podía inventarle una imagen hacia la cual ir: por lo menos para eso sirven los novelistas. (*Taratuta* 38)

De hecho, la posibilidad de este antepasado no es más que una línea de escape hacia otras identidades. Más allá de encontrar su tribu, lo que desea Taratuta es hallar un hilo para escamotearse de la circunstancia opresiva que es su vida madrile-

ña. Deleuze y Guattari, en este sentido, exponen que incluso las relaciones amorosas o paterno-filiales son meros puntos en los que el deseo se conjuga para expandir su influencia:

Les personnes auxquelles nos amours sont dédiées, y compris les personnes parentales, n'interviennent que comme points de connexion, de disjonction, de conjonction de flux dont elles traduisent la teneur libidinale d'investissement proprement inconscient (*L'Anti-œdipe* 349)

Lo esencial entonces para Taratuta no es ya encontrar el rastro del apellido o seguir las huellas de Viktor en Europa, sino, más radicalmente, permanecer abierto y expuesto a las corrientes y a los flujos del deseo que llenan su espacio.

Parece lógico, pues, pensar que José Donoso está reelaborando una preocupación ya expresada en algunos de sus textos escritos en los 80, a saber, la del lugar del intelectual y creador en el mundo contemporáneo. Si Mañungo Vera decide quedarse en el Chile de Pinochet para contribuir con su voz a denunciar la injusticia (*La desesperanza*), José Donoso aspira a elucidar la compleja historia de Viktor Taratuta y también, por qué no, a socorrer al náufrago Horacio Carlos en su búsqueda de coordenadas para su existencia.

Desde las páginas expurgadas de la biografía de Lenin de Gerard Walter, una figura había venido postulándose como héroe, yo no sabía héroe de qué, pero esa figura avanzaba hacia nosotros desde antes que yo supiera de las ansiedades de Horacio Carlos. Ahora, sin embargo, con un destello de barbas y melena coloradas, la función de Viktor Taratuta se me aclaró: su función, lo supe al fin, era la de acoger a Horacio Carlos y decirle: ¡ven! («Taratuta» 38)

3. La policía del cambio: la Zonga

Acabo de exponer que el nombre “Taratuta” podría no ser un nombre real. Horacio Carlos no llega, no obstante, a comprender este problema. No escucha al narrador en sus dudas sobre la trayectoria exacta de Viktor, ni comprende realmente que su existencia fuera tan nebulosa: “La verdad es que parecía que todas estas conjeturas le pasaban por encima. [...] Pese a su simplicidad y desinformación, sentí que Horacio Carlos había encontrado en mis palabras el refugio que venía buscando desde siempre” (Donoso, *Taratuta* 63-64). Dicho de otra manera, se empecina en creer en ese Viktor Taratuta y (aunque ésta es una laguna deliberada en la narración de Donoso: no sabemos qué ocurre después que Horacio Carlos y el narrador se separan) parte en pos de sus raíces y trata por todos los medios a su alcance de reunirse con los des-

endientes de Viktor, en Ucrania. Pero no es éste el único inconveniente que se encuentra.

Además de las dificultades materiales para apropiarse del apellido Taratuta (viajar a Ucrania, hablar con gente cuyo dialecto ignora, etc.), Horacio Carlos está enredado con un personaje, una adivina llamada la Zonga, que intenta por todos los medios controlarle. Heredera de las “viejas locas” que obsesionaban a Donoso, la Zonga es una maestra de las apariencias que es capaz de ocultar su avanzada edad y parecer joven y atractiva:

Su vestimenta de chiquilla pizpireta ponía en evidencia todo lo que yo no había visto de desde la distancia: que era vieja, que sus piernas no eran esbeltas sino flacas y rodilludas, que sus senos y su trasero insignificantes y un poco caídos no llenaba satisfactoriamente su vestido de minifalda. Lo que tenía ante mí no era una modelo de revista, sino una caricatura (Donoso, *Taratuta* 65).

Y, como la temible Peta Ponce que ejerce un hechizo sobre el Mudito, la Zonga enamora y engatusa (ambos términos parecen idénticos en esta historia) al pobre Horacio Carlos: lo mantiene cerca, recibe una parte del dinero que él gana,

controla incluso su correspondencia. Es así, de hecho, como el lector se encuentra con la Zonga por primera vez: Donoso escribe a Taratuta respondiendo a sus cuestiones sobre el apellido; ella después devuelve la carta sin notificar a Horacio Carlos (*Taratuta* 32). En realidad, la Zonga es plenamente consciente de la relevancia del nombre, de su significado, de la magia que llevan los apellidos. Trata desesperadamente de controlar el apellido de Horacio Carlos, hasta tal punto que es ella, al principio, quien le anima a contactar a Donoso para denunciarle y sacarle dinero: su estratagema es, así, controlar a Horacio Carlos por medio del apellido:

[ella] jamás había creído que Taratuta era mi verdadero apellido, heredado de mis antepasados ..., y como yo no sabía ni eso, ni siquiera la hora de mi nacimiento [...], bueno, no tenía como agarrarme ni dominarme y trataba de dominarme de otras maneras. Cuando descubriera cuál era mi verdadero apellido [...], me obligaría a casarme con ella para que no me escapara. (*Taratuta* 32)

La Zonga consigue dominar a Horacio Carlos porque él carece de linaje; y, además, sabe que, en cuanto él descubra su verdadero origen, él la abandonará. Todas las acciones de la adivina se encaminan a hacer imposible que el protagonista encuen-

tre sus raíces. Y, curiosamente, una vez que Donoso le ha contado la historia de Viktor a Horacio Carlos, se produce el desenmascaramiento: “A la Zonga, que se había quitado sus pestañas postizas y sus aros de brillos, le quedaba una pequeña cabeza, de mentón y nariz como de cascanueces, pero sobre todo de señora mayor, con pelo gris muy corto” (*Taratuta* 66). Horacio Carlos, espiándola, asiste al proceso de borrado²² de su cara hermosa y cómo se convierte en una vieja. En cierto modo, gracias a que ahora está en posesión de un origen, de un lugar, Horacio Carlos logra escaparse del embrujo al que estaba sometido.

Por otro lado, esta escena de desenmascaramiento constituye la razón que hace de la novela corta un género de pleno derecho. Como expusimos en la Introducción (pp. 24 y ss.), la pérdida de profundidad psicológica supone al mismo tiempo un aumento de la fuerza poética del texto. El personaje Donoso, el narrador del texto, no está particularmente definido; más aún, *Taratuta* se caracteriza principalmente por ca-

22 Lo cual hace pensar, inevitablemente, en “Chatanooga Choochoo” y las caras que se borran y repintan: “Y yo, entonces, ante su resistencia, en un acceso de rabia, la amenacé con borrarle la cara. Ella, aterrada, se puso bruscamente de pie, encarándome, y yo encarándola a ella con un trapo en la mano para borrarle la cara con *Vanishing Cream* como quien borra un monigote de tiza que acaba de esbozar en un pizarrón” (Donoso, «Chatanooga» 47).

recer de rasgos notables (más allá de ser pelirrojo y de ser joven). Al elegir la novela corta, tenemos la impresión que Donoso pretendía concentrar toda su atención en el problema planteado por la vida vacía de Taratuta, y de la incompleta biografía de Viktor Taratuta. No era necesario desarrollar ninguna otra temática más que las presentes en el texto, de modo que Donoso era libre de explorar con toda la profundidad necesaria dicha obsesión.

4. Liberación tras el nombre

Pese a todo, podría argumentarse que este personaje no llega realmente a reconocer que la tribu que busca es falsa. ¿Se produce alguna evolución del personaje de Horacio Carlos? Sabemos que al reconocer a Viktor como su antepasado, logra desenmascarar a la Zonga. Pero, ¿cabe esperar algún cambio después?

La conclusión del texto es ciertamente ambigua. El joven argentino ha tratado de encontrar sus raíces, y probablemente no lo ha conseguido. Donoso cuenta que comparte con una amiga, Josefina Delgado, a quien por lo demás dedica el texto, en un café de Buenos Aires, las limitaciones de la historia que acaba de pergeñar: dónde acabó Viktor Taratuta, qué ocurrió con Horacio Carlos, cuán amplio era el poder de la Zonga:

Claro que lo que te conté no es verdad. ¿No te das cuenta que lo que te acabo de contar no es más que un borrador, de los que uno escribe cientos, una primerísima versión que contiene múltiples posibilidades y señala hacia todas las direcciones²³? Tengo que limpiarlo, hacerlo coherente, verosímil, elegir, eliminar, desarrollar, y por fin escribir dos, tres, cuatro, siete versiones hasta que quede un elemento esencial de este relato aunque no esté contenido en lo que acabo de contarte, pero tal vez partiendo de aquí pueda atraparlo, hasta dar con un final. (Donoso, «Taratuta» 89-90)

En ese café, por puro azar, se encuentran con una pareja llamativa: una patrona de uñas verdes, y un camarero pelirrojo. Al salir, se dan cuenta que tienen que ser la Zonga y Horacio Carlos por el nombre del local: Café Yelisavetgrad. Pero es que, bien mirado, el texto sólo podía acabar de manera ambigua. Horacio Carlos no es huérfano por carecer de padre, sino, más allá, porque puede reproducirse y adquirir nuevas vidas allá donde vaya:

Car l'inconscient de la schizo-analyse ignore les personnes, les ensembles et les lois ; les images, les structures et les symboles. Il est orphelin, comme il

23 Aquí se ve, por lo demás, el mecanismo de creación que guiaba el trabajo novelístico de José

est anarchiste et athée. Il n'est pas orphelin au sens où le nom du père désignerait une absence, mais au sens où il se produit lui-même partout où les noms de l'histoire désignent des intensités présentes (« la mer des noms propres ») (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 371)

Aunque el lector no sepa dónde ha estado Horacio Carlos, es claro que ha seguido conectado a este deseo implacable de explorar la alteridad —que se ve de manera más patente aún en Mauricio— y lo ha hecho de forma desordenada, sin normas. Que su vida carezca de estructura no es casualidad, porque, en cierto modo, él encarna este ser huérfano (de nuevo, no por carecer de padre, como indican hábilmente Deleuze y Guattari) capaz de recrearse a cada paso del camino.

Además, en nuestra opinión, el que lleve el nombre de la ciudad natal de Viktor prueba, entonces, que la búsqueda del apellido dio sus frutos. En efecto, aunque Taratuta podía haber sido un nombre falso, un apodo y por tanto no realmente un origen, Horacio Carlos insistió en la búsqueda y encontró algo. Ignoramos el qué, pero sabemos que se estableció en Buenos Aires y puso un café con el nombre del lugar del que su familia proviene. Conviene, en este punto, reflexionar sobre el sentido de este cambio que emprendió Horacio Carlos. Su aventura es característica porque

tuvo que luchar contra la Zonga para lograr su nueva identidad. Cuando ella se opuso, él no se deshizo por completo de ella, sino que acabó volviendo a su lado. ¿Sigue todo igual entre ellos? No: la persistencia del nombre Yelisavetgrad prueba lo contrario. Después de tomar conciencia de Viktor Taratuta, su relación con la Zonga ha sido replanteada. Sí, es cierto que ella sigue siendo su jefe, pero, en cierto modo, Horacio Carlos ha renegociado su espacio y su situación con la Zonga por medio del nombre de la ciudad.

El final de la historia es, no cabe duda, agridulce: la relación de sumisión persiste; es como si para Donoso no fuera posible una liberación real de las instancias que se oponen al cambio. Y, aun así, Yelisavetgrad permanece como un ancla en un mundo que la Zonga no puede controlar del todo. Claro que Horacio Carlos no se escapa como Mauricio (Donoso, «Gaspard»); pero la presencia de esa tribu, Taratuta, el testimonio escrito, en algún lugar, de los Taratuta es, a su manera, una escapatoria que consigue renegociar una relación de dominio en la que Horacio Carlos estaba perdido. Nos parece claro que Yelisavetgrad ofrece una línea de fuga perfecta para él; sólo persiguiendo este sueño de encontrarse con su familia puede desestabilizar la relación de opresión que la Zonga ha tejido.

¿Cabe ver en la vida de Taratuta un ejemplo de existencia transmoderna?

Dussel había propuesto (cfr. arriba, Capítulo II. 8, pp. 102 ss.) que la transmodernidad era una forma alternativa de enfrentarse a los retos de la globalización fundada en una crítica a la cultura eurocéntrica dominante. Nosotros la habíamos presentado como un ángulo de lectura que podría dinamitar la concepción posmoderna de Donoso.

Ahora bien, la hipótesis transmoderna sólo sería relevante si lo posmoderno consistiera en la eliminación total de las ficciones del centro. Si esto fuera así, Horacio Carlos debería no haber elegido Yelisavetgrad como nombre del café: debería haber elegido cualquier otro porque todos los nombres serían irrelevantes. En tal caso, si que el nombre de la familia persistiese, a través de todas las incertidumbres, como un seguro, entonces habría que buscar otra lectura más adecuada que la posmoderna. También sería relevante si Donoso estuviera avanzando elementos de una cosmovisión alternativa a la moderna.

Y, sin embargo, el texto acaba insistiendo sobre la *relevancia* de los nombres:

“—[Josefina]¿Tú crees que importan? —[narrador]—¿Qué? —Los nombres. Yelisavetgrad, por ejemplo. —Sí, mucho. En muchos sentidos” (Donoso, *Taratuta* 91). No le es

posible a Taratuta deshacerse del vínculo con la tribu, con su hipotética familia, pero éste está renegociado, reestablecido. No es necesariamente un origen claro, un fundamento sólido e inamovible. Pero lo cierto es que la escritura posmoderna —de nuevo pensamos en el diagnóstico de Linda Hutcheon— no se caracteriza por abandonar completamente todas las ficciones de centro o los relatos de legitimación; más bien opta por parodiarlo o subvertirlo, sin llegar nunca a eliminarlo: es una ficción útil.

Exactamente así funciona Yelisavetgrad para Horacio Carlos: es una herramienta que le permite despegarse del control excesivo de la Zonga, aun cuando él sepa que realmente no proviene de Ucrania y que, con toda probabilidad, su apellido fue el mote de un personaje desconocido de la revolución bolchevique. Y, además, no hemos logrado encontrar en el texto indicaciones de un mundo o de una cultura que encarne una cosmovisión radicalmente diferente de la moderna. El personaje de Taratuta es, entonces, netamente posmoderno.

Capítulo V. El mito horrible. Aventuras fuera de la unidad del ser humano

1. Posibilidad de la metamorfosis

Si en el capítulo sobre *Cuatro para Delfina* (pp. III ss) veíamos que la metamorfosis de la persona era una empresa difícil, ahora propongo estudiar dos textos que ofrecen un resultado distinto: “Gaspard de la nuit” y “Chatanooga Choochoo”, incluidos en *Tres novelitas burguesas* (1973). Se trata de dos relatos en los que el individuo se encuentra en plena consciencia de la multiplicidad de formas que la identidad puede adoptar. Lejos de dejarse dominar por las condiciones imperantes —maridos, padres, usos establecidos—, este individuo consigue mantenerse fiel a la búsqueda de otra identidad y permanecer abierto a los flujos de su deseo; esta fuerza, así, le permitirá desarrollarse lejos de la dictadura del “principio”.

Para organizar mejor mi análisis, comenzaré (epígrafe 2, p. 172) examinando la tensión que Mauricio sufre en diálogo constante con su madre y cómo se escapa de su control silbando la melodía de Ravel (Donoso, «Gaspard»); luego estudiaré el proceso de liberación de su personalidad y el significado del intercambio entre el joven

anónimo de Vallvidrera y él (epígrafe 3, p. 179). Habrá entonces que preguntarse si, como se ha apuntado (Magnarelli, *Understanding José Donoso* 125; Fleak 112), esta huida hacia una identidad es una falsa salida, o si constituye realmente el triunfo del deseo (epígrafe 4, p. 186). A continuación enlazaré con el texto que abre el libro (Donoso, «Chatanooga») porque es posible, en nuestra opinión, ver a Sylvia y a Magdalena como formas más desarrolladas, más perfeccionadas de Mauricio (epígrafe 5, p. 193): es decir, como personas que ya han disfrutado de un cambio y, en consecuencia, están mejor posicionadas para afrontar otro(s). En su caso, Sylvia y Magdalena emplearían esta ventaja para invertir una situación de desequilibrio de poder con sus maridos y lograrían desestabilizar un orden opresivo. Como conclusión, sostendré que, leídos de esta manera, estos dos textos ofrecen una nueva mirada a la noción de identidad en un contexto en que el individuo está alejándose indefinidamente de cualquier centro y, por esa razón, están cómodos en la apertura de la identidad y en la indefinición de la diferencia.

2. Otros horizontes

Mauricio es un adolescente que va a pasar un verano con su madre, Sylvia, en Barcelona. Sus actividades consisten en silbar una melodía para piano de Maurice

Ravel, *Gaspard de la nuit. Trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand* (1908), y dar unos paseos interminables por la ciudad en los que se pierde sin conciencia del tiempo. Exhibe una actitud indiferente ante los ofrecimientos de su madre para ganarse su proximidad (ropas, regalos), e incluso parece no dar demasiada importancia a sus propias necesidades: “La señora Presen le dijo que el muchacho sólo quería una taza de café con leche y tostadas, y que un día al hacer la limpieza después que el señorito se levantó, lo había recogido todo frío y sin tocar” (Donoso, «Gaspard» 198). Ante todo, la relación con su madre es la de una negación constante: Mauricio no se comunica de modo relevante con ella; no hay aparentemente nada en común entre ellos. El chico se limita a coexistir con ella durante ese verano que pasan juntos, mientras se dedica a silbar esas melodías que constituyen, en el fondo, su única forma de comunicar con otros seres humanos. Tras una búsqueda que resulta ser la de una nueva identidad en que abandonar su antiguo yo, Mauricio comienza a vivir como otro muchacho que se encuentra en un monte.

Detengámonos, antes de nada, en sus aficiones. Esas dos actividades, silbar y pasear, subrayan la naturaleza fluida que caracteriza a Mauricio y que hace de él un individuo más próximo a la metamorfosis que, digamos, Osvaldo Bermúdez, clavado

en el boliche heredado de su padre y en la pensión de doña Panchita (Donoso, «Sueños» 10-13). Tanto los sonidos que fluyen de los labios de Mauricio como su propio cuerpo desplazándose por las calles y barrios de Barcelona y Vallvidrera refuerzan la idea de que él está innegablemente abierto a otras identidades, a otros moldes en que cabe la persona; es esencialmente un explorador: “Quizá también como él y cada uno a su manera, [los chicos encontrados en Vallvidrera] anduvieran buscando a alguien o a algo en quien descargar” («Gaspard» 239). Esta condición le permite más tarde, como digo, consumir su transformación en otro sin que nadie, ni siquiera su madre, pueda detenerlo. Mauricio, por lo demás, tiene muy claro, según leemos al principio del texto, adónde le dirigen sus largas caminatas: “Pero no se movía sin dirección fija: todo en él tenía una forma y obedecía a un plan. Aunque él no conocía esa forma y no sabía cuál era el plan, su existencia en alguna parte lo hacía caminar siempre hacia él” («Gaspard» 211). Aunque ignora lo que le aguarda, sabe que le aguarda algo y se dirige hacia él sin pausa; aquí vemos, si se quiere, una cierta consciencia por parte de Mauricio de la dinámica del deseo, y es, en cierto modo, la expresión de su fluidez: la melodía de Ravel, intrincada y ligera pero bien estructurada, equivale a la difícil dinámica de represión y liberación que el deseo analizado por Deleuze y Guattari

presenta. Porque, en efecto, es un error creer que Mauricio persigue ser algo específico; parece evidente que su deseo es, general, ser cualquier otra cosa, permanecer abierto a otras posibilidades:

Car la première évidence est que le désir n'a pas pour objet des personnes ou des choses, mais des milieux tout entiers qu'il parcourt, des vibrations et flux de toute nature qu'il épouse, en y introduisant des coupures, des captures, désir toujours nomade et migrant dont le caractère est d'abord le 'gigantisme' (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 348)

No se trata de alcanzar un objetivo particular, sino que Mauricio es más bien una suerte de diapasón que vibra en relación con lo que está más allá de los límites impuestos por su madre. Su ser entero está en sintonía con aquello en el horizonte, y la metáfora musical no puede ser más apropiada aquí porque él se mueve siguiendo los compases de Ravel. Siguiendo este deseo nómada y acromegálico, extenso e incabable, Mauricio expresa la necesidad de abandonar su sitio predefinido.

Además, esta transformación sigue una suerte de ritual que auspicia un renacimiento de la persona, una re-fundación de la identidad: Mauricio silba y se corrige constantemente, perfeccionando su melodía; luego toca el mentón del mu-

chacho dormido, en una transmisión de contenido que es replicada cuando el muchacho, despierto, toca el pecho de Mauricio: una transfusión de almas, si se quiere; y finalmente encontramos un baño ritual, de purificación, que puede servir para lavarse o embarrarse. En ambos casos, el contenido simbólico del agua y el barro es notable, como los elementos originarios de toda vida. De esta forma, un evento cotidiano transluce la metamorfosis fantástica que prevé Donoso.

Sin embargo, Mauricio debe enfrentarse a la manía clasificadora de su madre («Gaspard» 195-97): ¿cuáles son sus gustos en materia de ropa, su orientación sexual, sus aficiones? La figura materna en este texto es, de hecho, una fuerza devoradora: “Although Sylvia prides herself in giving her son total freedom, we must look upon her as Mauricio subconsciously does, as the mother archetype, that is a personification of the paralyzing, devouring unconscious from whose control he must liberate himself” (Callan 148). En efecto, Sylvia trata de comprender a su hijo imponiéndole las etiquetas tomadas de su vida burguesa, pero Mauricio siente estos esfuerzos como una “violación”: “Era el interrogatorio, como los curas del colegio, la violación sistematizada: el culpable antes de ser condenado a la horca, pero que no podía escaparla” (Donoso, «Gaspard» 228).

Y, más aún, la melodía de Ravel no es patrimonio exclusivo de Mauricio; tanto la señora Presen como Sylvia y Paolo la escuchan a su vez, y cada uno tiene opiniones distintas. Para Sylvia, la melodía “no era simple. Era lo contrario de simple y eso era lo terrible... era algo tan final, tan sofisticado, y por eso tan... tan ¿triste? ¿solitario? ¿terrible? Había esperado que lo que siempre oía silbar a su hijo sin prestarle atención fuera otra cosa. No sabía muy bien qué” (Donoso, «Gaspard» 202). A su vez, Paolo ofrece una reflexión más académica, si se quiere, de Ravel: “No sé qué crítico dijo de Ravel que toda su vida había estado tratando de ‘domar la fiera salvaje del romanticismo’. ¿Tú crees que la domó, Mauricio?” («Gaspard» 228).

Lo interesante es que entre estas formas de tratar a Ravel se establece un conflicto: por tanto la actitud asustada de Sylvia como la fría apreciación erudita de Paolo son incompatible con el uso que hace Mauricio de la melodía. Éste consiste a veces en una manipulación que hace “entrar” a las personas que ve en la melodía:

[la señora del cochecito] no sabía que Mauricio, subrepticamente, la había obligado a entrar en el ritmo de *Ondine*, manipuleándola desde afuera de su conciencia. Era satisfactorio ver cómo ella con sus movimientos o con una risita dirigida a su cría, obedecía a un trémolo o a un arpegio, cómo sus ex-

presiones se iban ajustando al cambiante y sin embargo coherente cromatismo. («Gaspard» 214)

Lo mismo ocurre con el señor del traje marrón, a quien Gaspard espera hacer subir al patíbulo («Gaspard» 218-20). Gracias a la melodía Mauricio no sólo se comunica con el mundo, sino que obtiene una especie de poder sobre él, una fuerza que culminará en la posibilidad de convertirse en otra persona. Se expresa aquí, en nuestra opinión, una tensión entre los que quiere maniatar el flujo libre de la melodía (Sylvia, Paolo) y el que la sigue para convertirse en alguien más; en otras palabras, Paolo representa el control de aquello que se puede desear, aquello en lo que uno puede convertirse, critica la mera idea de dejarse llevar por ella para ser alguien más; y Mauricio es el que intenta expandir sus posibilidades.

Si Callan ha visto aquí la trayectoria de una identidad que busca establecerse desde parámetros jungianos —como una lucha con el dragón representado por la madre (145-46)—, el texto expresa así mismo, a su manera, una de las crisis de la filosofía especialmente en el siglo XIX: la tensión que las categorías sufren cuando el principio de razón, el *logos*, es puesto en entredicho; si cuestionamos que la razón pueda dar una buena explicación del mundo, las categorías, que dimanan de ella y

son legitimadas por ella, se vuelven confusas e insuficientes. Mauricio está entonces poniendo a prueba la idea que la persona pueda definirse de forma estable en base a un principio racional: las categorías tradicionales, al perpetuar el principio, deben ser abandonadas para permitir la fluidez del deseo.

3. El arte como preparación, o cómo librarse de la identidad

Para desafiar estas categorías, Donoso elige un artefacto que pone en entredicho la legitimidad de todo control sobre la identidad: una pieza de música. Para empezar, la melodía se superpone al contacto de Mauricio con la realidad cotidiana, lo que abunda en este principio de la repetición y la diferencia que establecí en el primer capítulo —“Donoso suggests art is not merely a mirror of some external reality; art and reality mutually influence, shape, and mold each other” (Magnarelli, *Understanding José Donoso* 12). Es justamente a través de la melodía que Mauricio trata de hacer que el señor del traje marrón suba al patíbulo para corresponder a *Le gibet* de Ravel: “En la mente de Mauricio se desplegó *Le gibet* entero para que el hombre del traje marrón se introdujera en ella. Sus pasos existían sólo para marcar frases en el pentagrama que la imaginación de Mauricio iba ofreciéndole” (Donoso, «Gaspard»

218). Por lo demás, la imagen del ahorcado se convierte en un recurso útil para Mauricio cuando su conflicto con Sylvia y Paulo se vuelve atosigante. La fluidez del deseo, maniatada por la disquisición de Paolo sobre Ravel y la interrogación de su madre, sólo logra librarse por medio de una muerte simbólica: “[Mauricio], con la servilleta, bruscamente se hizo un nudo alrededor del cuello, y con un gesto macabro dejó caer la cabeza del ahorcado sobre su pecho, la lengua colgándole fuera” («Gaspard» 233). Aquí se prefigura el destino de Mauricio, que debe desaparecer como tal para escapar a la identidad impuesta por su madre y los demás.

Otro momento que pone de manifiesto la función de la música en el desarrollo del deseo ocurre a la salida del cine. Mauricio, distraído por la conversación con su madre y Ramón, siente una mirada que le sigue:

No, no, “alguien”, porque inmediatamente identificó la mirada que sentía en la nuca como la misma había sentido todo el día de hoy... sentida por primera vez en el fondo de la diapositiva de Vallvidrera, que le mostró la máquina. Mirar atrás ahora, claro, sería romperlo todo, ponerle facciones a una sensación que escarbaba y escarbaba profundamente en lo que estaba sintiendo, como abriendo un agujero hasta el centro mismo de la tierra para que el bicho dormido saliera a la luz, despierto, reluciente. (Donoso, «Gaspard» 251)

Esta sensación que escarba se manifestará en la forma de arpegios y notas, en la melodía *Scarbo* de Ravel; nótese, de paso, el juego con el verbo *escarbar*, el escarabajo, la referencia a Ravel. Por medio de esa melodía, cuya trayectoria sinuosa parece asociarse con el trepar del escarabajo, Mauricio deviene el objeto de deseo, es el recipiente donde se almacena el deseo de alguien más, o, en la terminología del esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, un lugar donde se intersecta el fluido del deseo. El escarabajo parece entonces un símbolo recurrente de algo que desestabiliza, que se encarama a lugares inaccesibles para otros y que frecuenta pequeños espacios. En el texto de Aloysius Bertrand, *Scarbo* es un enano que se esconde y susurra al oído del protagonista su destino: « Que tu meures absous ou damné, – marmottait *Scarbo* cette nuit à mon oreille, – tu auras pour linceul une toile d’araignée, et j’ensevelirai l’araignée avec toi ! » (Bertrand 88). Al mismo tiempo, él propone el sudario que el protagonista llevará en su muerte; se subraya de esta manera la proximidad del fin de un ciclo: del mismo modo que Bertrand escucha la descripción de su mortaja (y la araña que lo devorará), Mauricio escucha esta melodía que lo envuelve y que anticipa su muerte como Mauricio: el escarabajo, así, auspicia y dirige la metamorfosis.

Por otro lado, tampoco es casual que Mauricio silbe a Ravel. Hortensia R. Morell ha reparado en el juego de repeticiones y reflejos planteado en el texto de Donoso, quien “construye simultáneamente vínculos entre la música y la literatura que funcionan a modo de espejos contrapuestos” («El doble en "Gaspard de la nuit» 212). En la éfrasis (la descripción de una obra de arte en otro medio artístico), “la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción” (Pimentel 113); en nuestro caso, Ravel habría tomado como soporte los poemas en prosa de Aloysius Bertrand (quien, a su vez, se había inspirado de E.T.A. Hoffmann), primero, y luego Donoso, en una segunda éfrasis, haría lo mismo con las piezas para piano del compositor francés. De esta manera, podría decirse que la naturaleza misma del arte, o su funcionamiento profundo, es posible gracias a una repetición y eco perpetuos. Una obra se apoya y describe a otra, una pieza musical describe un poema en prosa, un cuento describe y se sostiene sobre dicha pieza musical. En cierto modo, estas éfrasis continuas ofrecen una visión de la trayectoria del deseo que se expande en todas direcciones y produce nuevas identidades. La percepción donosiana del arte se pone así al servicio de la nueva visión de la identidad.

Pero, más allá de este texto y de dicha obra musical, Donoso tiende a recurrir a la obra de arte (o la experiencia artística, si se quiere) como un mecanismo gracias al cual el individuo puede transferirse a otro dominio o a otro espacio. Todas las historias de *Tres novelitas burguesas* poseen como elemento central una obra de arte: la canción “Chatanooga Choochoo”, el cuadro “Átomo verde número cinco” y la pieza para piano *Gaspard de la nuit*. Recordemos a Santelices, quien se comporta como si viviera en la jungla de tanto contemplar sus postales de animales salvajes (Donoso, *Cuentos*). Por lo demás, *À la recherche du temps perdu* es el eje sobre el cual giran las vidas de los proustianos en “El tiempo perdido” (*Cuatro*); la escritura de una novela permite a la esposa de Julio introducirse en la cabeza de su esposo (*Jardín*), y es la obra de un pintor olvidado la que permite a Marcos Ruiz rehacer su vida apartándose de las limitaciones sufridas en su trabajo («Naturaleza»). Las referencias a obras de arte son, como se ve, constantes.

En tercer lugar, cuando se lee con atención al escritor chileno, resulta claro que la obra de arte no sirve sólo como reflejo de su propio oficio. Más allá de la simple función de evasión, el cuadro o el poema constituye un objeto que canaliza y *amplifica* la potencia del deseo e impulsa al sujeto contemplativo a desplazarse hacia otras

identidades. Porque el artista es capaz de ponerse en el lugar de otro, de representarse la perspectiva de un determinado espectador —prevista, por ejemplo, a través del mecanismo del lector modelo (Eco 73-89)—, la metamorfosis de la identidad se ejecuta más fácilmente por medio de una experiencia artística. Es como si para cambiar de persona, jugar con otras identidades en la obra artística constituyera un entrenamiento idóneo. O bien, regresando a Deleuze y Guattari, la obra de arte permite la creación de líneas de fuga (*Mille plateaux*): Mauricio logra iniciar este combate con las líneas duras, representadas por las convenciones de la sociedad burguesa y de la vida de la familia de clase media; y también con las líneas blandas representadas por los sueños y aspiraciones de la madre, su percepción de sí misma como madre “moderna”. La línea de fuga del joven coinciden con esa música laberíntica que le lleva a atravesar identidades y a tomar el camino de otros horizontes.

Y, además, este efecto del arte debe ser relacionado con la valoración que Freud hacía de toda experiencia artística. Como expone Ricoeur, en el psicoanálisis la obra de arte debía ser analizada desde el punto de vista de la eliminación de resistencias, de la destrucción de barreras que reprimen el goce:

Si le rêve est un travail, il est naturel que la psychanalyse prenne l'œuvre d'art par son côté en quelque sorte artisanal, afin de dévoiler, à la faveur de l'analogie structurale, une analogie fonctionnelle beaucoup plus importante encore. Dès lors, c'est du côté de la levée des résistances qu'il faudrait orienter les recherches ; que nous puissions jouir de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte, telle serait la visée la plus générale de l'œuvre d'art (Ricoeur 168).

La experiencia artística consistiría entonces en una puesta en entredicho del yo cotidiano, de las preocupaciones habituales para entregarse a las ensoñaciones más privadas. Como escribe Ricoeur, “cette intention serait alors servie par deux procédés : masquer l'égoïsme du rêve diurne par des altérations et des voiles appropriés, — séduire par un gain de plaisir purement formel, attaché à la représentation des fantasmes du poète” (168). Es precisamente lo que hace Mauricio: silbando la melodía de Ravel, se aísla del mundo de la ciudad en que vive y persigue algo escondido en la música del compositor francés, como el Escarabajo o el ahorcado. Gracias a esta exploración logra hacer frente a su deseo de ser alguien diferente, se entrega a la fluidez de lo deseable; no hay duda, pues, del lugar primordial de la obra de arte como catalizador de nuevas identidades en el pensamiento de Donoso.

4. ¿Nuevas identidades o ninguna identidad?

Hemos visto cómo Mauricio evoluciona, guiado por la melodía de Ravel, en una eliminación progresiva de su persona. Huyendo de las clasificaciones enunciadas por su madre, pero igualmente compartidas por todos los que le rodean —pensemos en Paolo y en su apreciación académica, erudita de Ravel, opuesta a la de Mauricio (Callan 148)—, éste se encuentra en un monte de Vallvidrera y abandona sus ropas para tomar las de un muchacho desconocido. Entonces se marcha:

Ahora no podía limitarse: era preferible salir de Vallvidrera, donde, si permanecía, poco a poco iba a tener que ir adquiriendo una identidad en las miradas de los que frecuentan esos bosques. Bajaría, en cambio, hacia el otro lado, hacia el Vallés, que él no conocía y donde no lo conocían a él y seguiría caminando más allá, hacia otras cosas (Donoso, «Gaspard» 273-74).

A pesar del tono liberador de este párrafo, no cabe negar que permanece envuelto en una cierta ambigüedad. ¿Busca Mauricio otros horizontes *sin identidad alguna*, o desea alcanzar *una nueva identidad* (Fleak 112)? Esta pregunta se puede reformular de otro modo: ¿es concebible, desde los textos de Donoso, una identidad que no sea limitadora, que no aprisione el deseo del sujeto, o cualquier intento de adoptar

una identidad, aunque sea nueva, conlleva la sumisión a una estructura que define lo que se puede desear y aspirar a ser?

Para algunos especialistas, este texto *no* contiene la historia de una emancipación real de la losa de la identidad. Sharon Magnarelli, por ejemplo, considera que la posibilidad de una liberación se trunca porque Mauricio, al buscar otras “cosas”, estaría cayendo de nuevo en el círculo de la reificación en que su madre, Sylvia, lo quería encerrar: “But is it not precisely from there and those things (social possessions) that he was trying to escape?” (*Understanding José Donoso* 125). Por consiguiente, Donoso estaría escribiendo, desde la ironía, que la identidad no puede ser nunca asumida sin su aspecto restrictivo.

Sin embargo, estas otras “cosas” no parecen estar de ningún modo definidas; parecen dimanar del mismo lugar que ese vago “más allá” en que el futuro de Mauricio se desarrollará, esto es, ningún lugar preciso. Aunque Donoso escriba “cosas”, y Mauricio haya querido separarse de las cosas y objetos ofrecidos por su madre o su familia para hacerle feliz, no creemos que el uso de determinados artefactos, o símbolos, en el nuevo Mauricio sea un peligro para el flujo abierto de su deseo. Lea-

mos cómo Mauricio pasa revista a las posesiones que el chico, con cuya ropa se viste, guarda en sus bolsillos:

Nada: un pañuelo inmundo, siete pesetas y ni siquiera una carta de identificación, un nombre... nada. Al darse cuenta de esto Mauricio, se echó a correr como si estuviera robándose algo preciosísimo y huyó hasta perderse en el bosque («Gaspard» 266).

El chico es fundamentalmente una hoja en blanco para Mauricio porque carece de identificación: éste puede hacer lo que quiera con sus posesiones. Cuando Donoso emplea la palabra “nada”, está queriendo decir, en nuestra opinión, nada que le ate a un lugar específico, a un idioma determinado, a una sociedad establecida. El chico de Vallvidrera es, en este sentido, similar al vagabundo que aparece en “Los habitantes de una ruina inconclusa” y que despierta la curiosidad de Blanca y Francisco:

ante la opacidad del idioma del andariego y a su propia incapacidad de descifrarlo ni relacionarlo con ningún idioma de un espacio cultural conocido, y también frente a su vestimenta que tenía algo de igualmente indescifrable por lo “general”, es decir, sin evidencias de oficio, nacionalidad, dinero, clase social, se sintieron como contemplando un océano donde sucedían cosas in-

controlables de las cuales este muchacho quizá fuera víctima, y ellos, impotentes, o víctimas también. (Donoso, «Ruina» 106-07)

El misterio representado por el vagabundo no es simplemente el de una existencia sin las facilidades de que disfruta la clase acomodada, sino sobre todo el de la *ausencia* de una definición en cuanto a origen, destino, lengua o nombre. De hecho, como título provisional de “Los habitantes de una ruina inconclusa”, Donoso había pensado, “El judío errante” (*José Donoso Papers 1970-1990* cuaderno 53); se trataba de una relectura muy personal de este mito, el de un judío condenado a vagar por la Tierra sin descanso, en la que la falta de un origen o un destino legibles constituye un privilegio más que un castigo.

Así, no se trata de ser capaz de llevar una vida absolutamente sin “cosas”. Más bien lo que el individuo desea es poder elegir cualquier identidad, con las “cosas” que implica, y luego deshacerse de ella y tomar otra. El descarte de la identidad dada sería cada vez más fácil, por lo demás. Porque Mauricio ha logrado escapar una vez de estas imposiciones que son el nombre, los gustos, las obligaciones, ya puede disponer a su antojo de la identidad: ya nunca será prisionero de ella. En cierto modo,

una vez que el individuo se deshace de la primera capa de identidad, podrá deshacerse de cuantas adquiriera más tarde mucho más fácilmente.

Es indudable que la trayectoria de Mauricio puede parecer una huida. ¿No podría adoptar algunos de los rasgos que su madre ve en él? ¿No podría cambiar un poco pero conservar ciertas concepciones forjadas por el círculo de amigos de su madre? ¿Aprender el gusto musical, pongamos, de Paolo? Sin embargo, esa actitud precavida puede proporcionar “falsos refugios”, según escribe Maurice Blanchot:

Le courage est pourtant d'accepter de fuir plutôt que de vivre quiètement et hypocritement en de faux refuges. Les valeurs, les morales, les patries, les religions et ces certitudes privées que notre vanité et notre complaisance à nous-mêmes nous octroient généreusement, ont autant des séjours trompeurs que le monde aménage pour ceux qui pensent se tenir ainsi debout et au repos, parmi les choses stables. Ils ne savent rien de cette immense dérouté où ils s'en vont, ignorants d'eux-mêmes, dans le bourdonnement monotone de leurs pas toujours plus rapides qui les portent impersonnellement par un grand mouvement immobile (Blanchot 232-33; citado en Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 408).

No queda más opción que la huida. Sylvia puede muy bien mostrar la tolerancia requerida de las madres “modernas”, pero Mauricio haría mal en aceptar cualquier forma de tutela. En efecto, la única forma de asumir plenamente esta voluntad de ser otro, de subvertir las imposiciones que hemos sufrido en el nombre del decoro, de la tradición, de las buenas costumbres, es la de *huir*; porque esas imposiciones pueden camuflarse bajo nuevas restricciones, falsos consuelos que animan a asentarse en una identidad en detrimento de todas las demás.

Ésta es, siguiendo con nuestra tesis general, la consecuencia de una vida que se desarrolla en la periferia, esto es, necesariamente alejada del centro, que nunca se encuentra ni se ve. En efecto, este centro, que vendría a ser el principio fundador de la identidad (por ejemplo, la clase social, el origen o el apellido), también la atrapa y limita; entonces tanto Mauricio como Sylvia y Magdalena representan la liberación de esta restricción. Sólo la primera vez sería difícil; después, librarse de la identidad será una tarea más sencilla.

Es pertinente, por último, preguntarse por la dirección de esta evolución. Como habíamos avanzado, pretendíamos, en esta tesis, emplear la idea de transmodernidad sugerida por Enrique Dussel para abordar la cuestión de la nueva identidad.

Un elemento central de dicha transmodernidad sería recuperar tradiciones culturales desplazadas y reducidas a la invisibilidad por la cultura europea dominante. Otro sería —ésta era nuestra creencia— permitir explicar por qué personajes como Mauricio o Sylvia siguen siendo considerados personas por sus amigos o familiares, por qué parece que tienen una identidad cuando todos sus esfuerzos se destinaban aparentemente a librarse de toda identidad.

Éste es el momento en que nos preguntamos si la hipótesis transmoderna puede servir aquí. Y, después del análisis reposado de los textos en cuestión, creemos que no. El primer motivo es que, por más que busquemos, no encontramos realmente una exploración de culturas alternativas; el universo creativo de Donoso no contiene vínculos a cosmovisiones radicalmente alternativas a la moderna.

El segundo motivo es todavía más poderoso: Mauricio y Sylvia siguen en posesión de una identidad, pero es una identidad que ha mostrado su naturaleza positiva. Que ahora puedan deshacerse de ella fácilmente (adoptando la vida de otro individuo, como Mauricio, o siendo montada y desmontada, como Sylvia) refuerza la tesis posmoderna tal como la enunciaba Linda Hutcheon, a saber, que la ficción del centro permanece para ser ridiculizada o subvertida, no necesariamente destruida. La

escritura de Donoso no es transmoderna porque no hace falta esta hipótesis para explicar lo que propone; la simple puesta en tela de juicio de los relatos de legitimación (en este caso, el de la identidad) se explica bien desde los parámetros del modelo posmoderno.

5. El mito horrible

En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Donoso explica que los disfraces “son maneras de deshacer la unidad del ser humano. Deshacer la unidad psicológica, ese mito horrible que nos hemos inventado” (Ballesteros 981). La noción de personalidad aparece entonces como una mala idea, como un desecho conceptual que carece de aplicación. En este sentido, la redacción de “Chatanooga Choochoo”, el primer relato de *Tres novelitas burguesas*, se revela como un golpe directo a todo discurso acerca del hombre basado en el supuesto de la unidad personal: no existe tal unidad y no es posible aspirar a la originalidad.

Este ataque se percibe en varias ocasiones a lo largo del texto: por ejemplo, en el hecho de que Ramón y Anselmo se vistan igual y que uno parezca el reflejo del otro:

Yo estaba perdido entre el gentío, tanto, que tuve la curiosa sensación de que me estaba desvaneciendo, que me iba borrando, y el hecho de que Ramón, mi doble, desapareciera tragado por el tumulto de la reunión me dejó como sin mi propia imagen en el espejo para poder comprobar mi muy dudosa existencia. (Donoso, «Chatanooga» 100-01; Fleak 107-08).

Ahora bien, nunca queda más patente que en el momento en que las dos mujeres, Sylvia y Magdalena, se ven por primera vez. En efecto, la escena en que ellas se conocen en una fiesta y ejecutan una danza con perfecta simetría anuncia que el individuo ya no es, no puede ser, único: la dualidad, la repetición, el eco, se convierten en la naturaleza misma del ser humano.

Sylvia y Magdalena volvían a bailar como dos muñecas, alzando las rodillas, estirando las piernas y los brazos idénticos, mostrando de pronto dos perfiles, dos cuellos, dos sonrisas magistralmente combinadas. (Donoso, «Chatanooga» 21-22)

Estas dos mujeres pueden ser lo que quieran; si lo desean, pueden ser iguales la una a la otra, dos repeticiones de un mismo cuerpo hermoso. Ésta es, pues, la

marca de la crisis del individuo: nadie es único, todos se parecen, no hay originales.

Elas expresan a la perfección la dinámica del deseo:

Une fois défaite l'unité structurale de la machine, une fois déposée l'unité personnelle et spécifique du vivant, un lien direct apparaît entre la machine et le désir, la machine passe au cœur du désir, la machine est désirante et le désir, machiné. Ce n'est pas le désir qui est dans le sujet, mais la machine dans le désir — et le sujet résiduel est de l'autre côté, à côté de la machine, sur tout le pourtour, parasite des machines, accessoire du désir vertébro-machiné (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 339-40).

Cuando el cuerpo queda deshecho, se expone claramente que todo individuo no es más que una máquina que corta y altera una serie de fluidos del deseo; ya no hay individuos, sino máquina y flujo, como describen Deleuze y Guattari.

No es posible ignorar, por otro lado, los términos con que el narrador, Anselmo, se refiere a su mujer: *muñeca*, *maniquí*, *maquinaria*. Con ellos se transmite que la figura femenina, inicialmente, está subordinada al control del marido, que puede hacer de ella y con ella lo que quiera. Éste se confirma, además, en la escena en que Anselmo pinta por primera vez la cara de Sylvia:

me hizo conocer la satisfacción de besar y quizás hasta de amar a una mujer que no es completa: el poder del hombre que no corta lengua ni pone cinturones de castidad por ser procedimientos primitivos, sino que sabe quitarle o ponerle la boca para someterla, desarmarla quitándole los brazos, el pelo en forma de peluca («Chatanooga» 42-43)

Sin embargo, este abuso de poder será combatido y derrotado cuando Sylvia desarma a Anselmo borrándole el sexo:

Crema de desvanecer, de hacer desaparecer, de borrar, de limpiar, de dejar vacío, sin rostro, sin sexo, sin arma de ninguna clase con que herir o defenderse o procurarse placer. Ella me había quitado lo que hacía gravitar mi unidad como persona, lo que me permitía unirme a Magdalena, y siendo esta unión misma lo que le daba forma a mi trabajo, a mi relación con los demás, con mis hijos, Sylvia había descoyuntado mi vida. («Chatanooga» 54)

El borrado implica una desestabilización y erradicación del centro de poder; y, aunque se trata en realidad de un acto de defensa —Anselmo y Ramón han abusado de sus mujeres empleando estas técnicas—, lo cierto es que ponen de manifiesto la fibra de la identidad: un montón de piezas apilables, montables. Luego, más tarde,

ambas mujeres desmontan a sus maridos y los pliegan en sus maletas; y, más aún, Sylvia devuelve a Magdalena el sexo de Anselmo, que le había puesto por error a Ramón: “Que creo que el paquete que te di, ¿te acuerdas?, te lo di cambiado... tú tienes el de Ramón y yo el de Anselmo...” («Chatanooga» 95). Esto significa no sólo que el individuo es desmontable, sino que sus piezas son *intercambiables* con las de otro individuo.

Es aquí, de nuevo, donde se sitúan las líneas de fuga que distinguíamos en “El tiempo perdido” (cap. 1, pp. 151 y s.). Si Héctor estaba abriendo su ruptura gracias al viaje a Francia, Sylvia y Magdalena consiguen interrumpir el dispositivo de poder que es el matrimonio por medio de este desmontado del marido que incluye, por supuesto, la manipulación del pene: “Plus rien ne peut se passer ni s’être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu’ils sont imaginaires, au contraire, parce que je suis en train de les tracer” (Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*). Gracias a esta estrategia de crítica, que en el texto se describe como el desmantelamiento del cuerpo humano, como una violencia sobre los individuos que encuentran menos opresiva la institución del matrimonio,

Sylvia y Magdalena abren estas líneas de fuga. Ya no pueden ser dominadas de nuevo; han trazado un nuevo camino.

Y, en cierta manera, esto se traduce en un movimiento constante de deterritorialización y reterritorialización, en la medida en que la cara sin rasgos de las mujeres son las condiciones de posibilidad del cuerpo sin sexo de los hombres:

Bref, pas de déterritorialisation des flux de désir schizophrénique qui ne s'accompagne de re-territorialisations globales ou locales, lesquelles reforment toujours des plages de représentation. Bien plus, on ne peut évaluer la force et l'obstination d'une déterritorialisation qu'à travers les types de re-territorialisation qui la représentent ; l'une est l'envers de l'autre. Nos amours sont des complexes de déterritorialisation et de re-territorialisation (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe* 377).

De hecho, no cabe dar una mejor definición de estas relaciones abusivas, Sylvia y Magdalena con Ramón y Anselmo, que como un péndulo que territorializa, desterritorializa y reterritorializa. Entre la necesidad, el abuso, la venganza y la reconstrucción del otro, se desarrolla el flujo del deseo; y, de vez en cuando, una pose para un cuadro o un motivo de discusión, es decir, la “playa de la representación” que

mencionan Deleuze y Guattari: momentáneamente la producción de deseo se deja atrapar por la representación y se vuelve inteligible.

Esta disposición en la maleta hace pensar, por otro lado, en la noción del “cuerpo sin órganos”, también acuñada por Deleuze y Guattari, que había sido introducido originalmente por Antonin Artaud para describir el cuerpo desde el punto de vista de fuerzas de cambio, del proceso, y no de la jerarquía dominada por ciertos órganos privilegiados (a saber, el cerebro) (Sauvagnargues). En relación con lo que ocurre en “Chatanooga Choochoo”, desarmar el cuerpo para encerrarlo en una maleta no supone destruirlo:

Défaire l'organisme n'a jamais été se tuer, mais ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorisations mesurées à la manière d'un arpenteur. (Deleuze y Guattari, *Mille plateaux* 197)

Por medio del desmembramiento Sylvia y Magdalena exponen la radical interconectividad de los cuerpos, la dependencia en que todos se encuentran en relación a todos. Se diría que, una vez plegado, el cuerpo queda liberado de la ordena-

ción presidida por la cabeza. Ésta es el asiento de la identidad, el fundamento de la persona, y, de este modo, el acto de descoyuntar el cuerpo y encerrarlo en una maleta permite desestabilizar la jerarquía del organismo: “Il ne s’agit donc pas de se priver de ses organes, mais de cesser de se rapporter à eux sous la forme d’une hiérarchie pyramidale où l’organe majeur, le cerveau, régule et contrôle le reste du corps” (Sauvagnargues 254). Gracias a esa acción que produce el cuerpo sin órganos —que, desde un punto de visto anatómico, sigue funcionando: Sylvia, Magdalena, Ramón y Anselmo respiran y se relacionan después de ser montados—, el nuevo individuo nace sin el peso de la identidad. Descoyuntar el cuerpo, pensar en el cuerpo sin órganos permite hacer justicia a la constante proyección del deseo.

El ataque a la unidad psicológica del hombre se consuma, por último, cuando Ramón y Anselmo se despiertan después de haber sido montados y carecen de toda memoria de lo ocurrido: “—Pongámosles las cabezas al mismo tiempo... —¿Ahora? —Sí, ahora. // Y Ramón y yo estábamos riéndonos porque Magdalena parecía una viuda. O, sugirió Ramón: —Morticia. ¿Te acuerdas de Charles Addams?” («Chata-nooga» 96-97). No hay memoria de haber estado en el maletín: los hombres, vueltos a montar, continúan riéndose de un chiste anterior al acto de desmembramiento. Nin-

gundo de los cuatro sufren por haber sido desmontados, ni añoran su estado primigenio. Cualquier alteración se hace sin puntos de sutura, y el individuo preserva una conciencia de sí mismo que no es afectada por las metamorfosis sufridas.

Análogamente, Fredric Jameson sostenía que, en un contexto en que el principio está anulado, o dicho de otra manera, en un discurso posmoderno, la alienación no es posible (14-15; Reagan 15): como toda alienación es el sentimiento provocado por no estar en la posición que uno debería detentar, si no existe tal posición, no hay alienación propiamente dicha. En ese caso se explica bien por qué ninguno de ellos lamenta haber cambiado, o ser alguien diferente: nunca hubo una identidad realmente original de la que la actual sería una simple variación. Por lo demás, esto concuerda también con las notas que Donoso hizo durante las fases preliminares de la escritura de la novelita: “el hecho de que las cosas, ahora, son siempre reminiscencias, el cuidado de vivir ya que siempre seremos transformados en reminiscencias” (*José Donoso Papers 1970-1990* caja 16, carpeta 10). El escritor chileno parece así insinuar que no existen siquiera momentos reales, de vivencia directa, sino que cualquier experiencia se presenta mediada por el recuerdo, que todos los mo-

mentos son no tanto vividos como recordados y repetidos en la memoria una y otra vez.

Ahora bien, ¿por qué son Sylvia y Magdalena realmente capaces de desmontar a sus maridos? Es precisamente el hecho de que ellas *ya han sido otras personas*: ya han explorado otros horizontes, ya se han librado al menos una vez de su identidad. Por eso están fuera de definiciones limitadoras, y por eso pueden controlar su apariencia —del mismo modo que Damián Marmentini, habiendo mentido una vez sobre su título de abogado, puede continuar mintiendo y manipulando a su alrededor sin mayor dificultad (Donoso, «Sueños» 68).

Por su parte, Fleak ha visto correctamente que Sylvia “lacks a unified identity”, pero estima que sólo Mauricio logra oponerse a los valores establecidos de la burguesía (106, 110) . Esta lectura resulta demasiado restrictiva, en nuestra opinión, porque se centra exclusivamente en el conflicto de visiones entre dos clases sociales, y reduce entonces el valor provocativo de Mauricio al de un rebelde anti-burgués, cuyo combate sería básicamente lograr divertirse sin los objetos que su madre le ofrece para su consumo; al transformarse en un pobre, se convertiría en un don nadie,

adquiriría una no-identidad —lo cual presupone que la única identidad posible es la proporcionada por la burguesía (III).

Por el contrario, el protagonista de “Gaspard de la nuit” está en pos de algo mucho más radical: se está deshaciéndose de la identidad recibida, sí, pero Sylvia y Magdalena ya lo han conseguido y son expertas en este arte. Cabe ver, así pues, en las mujeres protagonistas de “Chatanooga Choochoo” una *continuación* de Mauricio²⁴: ellas ya se habrían deshecho de sus identidades originales y ahora les es mucho más

²⁴ Es justo recordar, por cierto, que la Sylvia de “Chatanooga Choochoo” es supuestamente la madre de Mauricio en “Gaspard de la nuit”. Dicha circunstancia obliga a preguntarse qué sentido tiene que una mujer que ha logrado separarse de su identidad y montar/desmontar a la persona, sea tan controladora con su hijo. ¿No debería ser más abierta con las elecciones de Mauricio, o evitar al menos tratar de imponerle sus prejuicios? Probablemente sí. De todos modos, no está claro que la unidad entre las tres historias del libro *Tres novelitas burguesas* consista más que en la repetición de nombres: todas suceden en un mismo grupo de amigos, pero temáticamente no son idénticas y es legítimo, por consiguiente, tratarlas por separado. Por otro lado, es verosímil que Donoso haya cedido a su tentación de escribir de nuevo sobre una mujer castradora (como la Peta Ponce, como la Zonga), incapaz de permitir el desarrollo de los hijos, porque éste es una de sus motivos recurrentes.

fácil jugar con su apariencia y desmontar, en venganza, a sus maridos que las controlan.

Y todos estos desafíos a la identidad quedan contenidos en el reducido marco de una novela corta. Como en el caso del “Taratuta”, creemos que este género funciona perfectamente con estas historias porque en el texto asoma, con gran intensidad poética, el drama de la metamorfosis, de la persona que se vuelve otra. No es como en “Sueños de mala muerte” o “El tiempo perdido”, donde, a nuestro juicio, la extensión reducida servía más para subrayar la opresión de los personajes en sus vidas limitadas. Mauricio y Sylvia/Magdalena se presentan en estas novelas cortas porque la suya es una historia que merece toda la atención del lector, porque se teje en un tono de prosa poética que acaba en momentos de gran lirismo.

Por consiguiente, después de los intentos fallidos de librarse de la identidad protagonizados por Osvaldo/Olga, de la fracasada metamorfosis de Héctor que conduce no obstante a una revelación —Francia es igual a Chile—, y de la pugna entre Horacio Carlos y la Zonga —que resulta en una probable renegociación de su relación—, Mauricio, primero, y Sylvia/Magdalena después, consiguen separarse de la identidad recibida y pasar a ser otras personas, completamente distintas, y emplean

esta capacidad para protegerse de otros abusos. He aquí, pues, la historia de la identidad en estas narraciones cortas de José Donoso.

Conclusión

Hemos visto cómo, a través de distintas historias, Donoso explora un rasgo característico del ser humano, el deseo multiforme —que va en todas direcciones, como sostienen Deleuze y Guattari, y no sólo en dirección de la muerte del Padre—, que se manifiesta en una voluntad de ser otra cosa: medrar, conocer nuevas experiencias, acercarse a otras formas de vivir. Pese a la ausencia de una orientación específica, de dirección predefinida, este cambio constituiría la marca de toda aventura humana.

Para probar nuestra hipótesis, hemos analizado las peripecias de los personajes que aparecen en su narrativa corta de madurez. Empezamos examinando un caso, el de Osvaldo y Olga, en el que el intento de salir de la vida mediocre que llevan las clases bajas es castigado con toda severidad: Olga es atropellada por un tranvía y Osvaldo se queda sin tumba que albergue sus huesos a su muerte (Donoso, «Sueños»). En conjunción con esta trayectoria malograda, propusimos leer a Héctor como otro individuo que trata de abandonar su situación para ingresar en un orden más halagüeño. En su caso, se trataba de dejar atrás la mediocridad de la vida de Santiago de Chile en pos de la excelencia artística prometida por París. Aunque no conseguía cumplir su destino de creador en Francia, al menos obtenía una lección: lo provin-

ciano se encuentra tanto en los lugares más retrógrados como en aquellos supuestamente más cultivados («Tiempo»).

En tercer lugar, Horacio Carlos habría tratado de reanudar su existencia sin rumbo ni origen con la de Viktor Taratuta, el misterioso personaje relacionado con Lenin, y salió en su búsqueda, sin resultado (Donoso, «Taratuta»). No obstante, como Héctor, pensamos que su peripecia le permitió re-negociar su relación con la Zonga, su amante: gracias a que Horacio Carlos, al menos, sabía que su apellido se originó en el pueblo de Yelisavetgrad (en la actual Ucrania), ella no pudo dominarlo por más tiempo.

Hemos reservado los casos que consideramos de un cambio *exitoso* para el final. Mauricio, primero, y tanto Sylvia como Magdalena, después, son capaces de abandonar por completo la identidad recibida y convertirse en alguien diferente (Donoso, «Gaspard»; «Chatanooga»). Con Mauricio nos fue dado asistir al proceso de la metamorfosis: el joven que silbaba a Ravel tomaba el lugar de un chico desconocido y de más baja extracción social; con Sylvia/Magdalena, la transformación ya había ocurrido en el pasado y ahora el lector es testigo del poder que otorga: desmontar y montar a cualquier *persona* (especialmente a sus abusivos maridos). Es de esta manera,

violenta si se quiere, o cuando menos brusca, que el deseo multiforme logra abrir líneas de fuga que desestabilizan las relaciones de poder predominantes.

Por tanto, nos hemos esforzado en mostrar la evolución de la voluntad de cambio, desde unos casos infelices que a veces acaban en la alienación o en la muerte, hasta la ansiada metamorfosis encarnada en Mauricio y en Sylvia.

1. Represión de las identidades

Como decimos, la narrativa corta de madurez de Donoso ofrece una visión sobre el carácter postizo de la identidad. Frente a la proliferación, lúdica pero no tan lúdica, de máscaras y disfraces en el individuo, la sociedad ejerce una coerción en forma de desprecio, juicios negativos, o directamente castigo. Como si no quisieran ver que la identidad es una creación que se actualiza constantemente, los compañeros o parientes de Osvaldo, Francisco y Blanca, Taratuta o Héctor²⁵ practican su censura para evitar que éstos pongan en peligro sus propias certidumbres: “Puchas, viejo, ni con todos los años fuera se te ha quitado lo siútico”, le dice el hermano de Héctor a

25 La madre de Mauricio, Sylvia, resulta no obstante ambivalente porque, si en “Gaspard de la nuit”, trata de imponer limitaciones a su hijo, en “Chatanooga Choochoo” domina a la perfección el arte de cambiar de identidad y lo aplica a su marido.

éste a su regreso de París (Donoso, «Tiempo» 202); “¿Lo de la casa propia? ¡Eso es para el Día del Juicio, pues, Olguita! No te hagas ilusiones, que con lo que ahorras, y aunque los mellizos Poveda se decidan por tu tele, no pasa de ser una ilusión”, se ríe Delia («Sueños» 20); Sylvia muestra así su preocupación por su hijo: “En el mundo contemporáneo no se puede ser así, Mauricio, hay que tener fuerza para luchar, tener ambiciones, no sé, ángulos. Tú eres un poco *fin de race*... hasta de aspecto: mira tu flacura” («Gaspard» 258; cursiva en el original); y Andrés condena la nueva vestimenta de su padre Francisco, inspirada de la del vagabundo que les visitó: “Ya no es cabro para andar así..., está bien en la casa, para ayudarle a mi mamá en el jardín..., pero en su oficina... Yo no le tendría ninguna confianza a un abogado vestido como usted” («Ruina» 128).

El juego de apariencias expresado en los disfraces encuentra su formulación filosófica idónea en la dupla diferencia/repetición acuñada por Gilles Deleuze. Para el filósofo francés, el mundo no se explica sino desde la preeminencia de la copia, del reflejo, sobre el original; no queda acceso hábil al centro. En lugar de preguntarse cuál era el principio del mundo, Deleuze proponía situarse directamente en el espejo para tomar plena consciencia de la falta de original: no hay rostros detrás de las máscaras,

sino otras máscaras (Deleuze, *Différence*). A través de este principio, como hemos tratado de probar, se logra entender mejor por qué la liberación de la identidad es posible en los cuentos de Donoso: porque no hay un principio que fije de forma indeleble la máscara sobre el rostro.

Y los personajes no sólo viven rodeados de copias; ellos mismos anhelan explorarlas. Deleuze y Guattari ofrecen un concepto necesario para iluminar la tensión que sienten los personajes para librarse de su identidad: el deseo multiforme de ser cualquier otra cosa. Si en lugar de pensar un deseo como una fuerza que lleva hacia un lugar exclusivamente (matar al Padre), lo definimos como una sustancia líquida que ocupa todo el espacio (hasta el punto que el individuo no es más que un mero lugar de intersección de los deseos), estaremos en mejor posición de iluminar las energías —a veces dispares— que animan a los personajes de Donoso (Deleuze y Guattari, *L'Anti-œdipe*): movilidad social, capacidad intelectual, talento artístico, experimentación sexual, todos estos factores pueden ser recogidos en la dinámica del deseo del *Anti-œdipe*.

La escritura de Donoso se presenta entonces no sólo como una expresión del mundo periclitado de un escritor, de un paraíso perdido que todavía ejercería su

encanto a través de los años. Por medio de diferentes experimentos, el chileno nos muestra el lado más opresivo de la identidad humana, aquel que fomenta el establecimiento de esquemas como la plutocracia o la heterosexualidad como artífices del mundo. Y, al mismo tiempo, nos hace ver que es posible poner en tela de juicio la identidad y que nadie más que nosotros mismos podemos definirla. Con imaginación y recurriendo, entre otras cosas, al arte, es posible abrir líneas de fuga de la identidad recibida (Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*), según aprendimos por la melodía laberíntica de Ravel en la historia de la transformación de Mauricio, o en la canción “Chatanooga Choochoo” que permitió la de Sylvia y Magdalena.

En nuestra opinión, Donoso nos enfrenta a la visión acongojante de los múltiples pliegues de la persona y especialmente de la fuerza que supone el deseo como motor de cambio. El hombre donosiano no puede estar satisfecho con la definición que ha recibido de sus ancestros, de sus familiares, de su tierra; es una criatura que ansía la evolución, la modificación de sus condiciones, y que las explora a toda costa. Por la misma razón, es una estrategia que a veces fracasa, pues esos personajes esforzados se chocan contra las imposiciones de la sociedad o con la comprensión aceptada de la sexualidad: el mundo en que estas criaturas deben vivir está diseñado

para conservar identidades fijas, predecibles. La ambigüedad es en este contexto una limitación.

Su aportación, pues, a la narrativa contemporánea es clave, en la medida en que parte de una reconstitución del personaje para invitarnos a cuestionar nuestro lugar en el mundo. La definición de rasgos del personaje, como hemos visto, se problematizaba paulatinamente: el personaje deja de ser lo que empezó siendo; el nombre, por decirlo de otra manera, ya no le cuadra (Oswaldo Bermúdez quiere ser Oswaldo B. de Robles) y el lector queda con la tarea de reubicarlo.

Sin embargo, sería un error reducir la dinámica del deseo a una lucha individual. Como mostramos en el Capítulo II. 4, dicha cuestión se extiende además a la situación que el latinoamericano ocupa en un mundo carente de centro: ¿cómo definirse en la periferia? Y vivir en la periferia, ¿en qué consiste a fin de cuentas? No es sólo que Mauricio pueda descartar su identidad porque su madre no lo comprende; si todo el mundo está hecho de repeticiones, la periferia está en todos sitios.

2. ¿Pertinencia de la transmodernidad?

En toda investigación, el método de estudio puede acabar resultando objeto de examen. Al emplear el término “posmoderno”, en la Introducción, nos habíamos

expuesto a un conjunto de dificultades que se referían, en lo esencial, al peso que los rasgos propios de la cultura europea tienen. Como consecuencia, nos pareció, al principio, prudente proceder con cautela y tomar en cuenta otras posibilidades, a saber, examinar los caminos alternativos que la (pos)modernidad ha quizás dejado de lado y que Donoso podría haber querido explorar. Latinoamérica, por su naturaleza híbrida, en la medida en que no se presta a las generalizaciones que mantienen subrepticamente a Europa o EE.UU. como modelo y centro de la modernización, sería el ejemplo perfecto para fundamentar esta lectura alternativa.

Así pues, habíamos sugerido que un ángulo más adecuado podría ser la “transmodernidad” de Enrique Dussel, que tomaría en cuenta las aportaciones de esas alteridades desplazadas y tremendamente poderosas («Eurocentrism»; «World-System»). Sin embargo, después de la investigación, no parece que el concepto de transmodernidad arroje realmente más luz sobre la compleja construcción de los escritos de Donoso.

El problema fundamental, ahora lo vemos, es que la aplicación concreta de la transmodernidad es, en el mejor de los casos, nebulosa. No hemos encontrado, en los textos trabajados, ningún aspecto que exija una forma radicalmente nueva de en-

tender a Donoso. La transmodernidad de Dussel tiene sentido si una obra recupera elementos de una cultura desplazada por la cultura de la metrópoli, si abraza una cosmovisión que ha quedado oculta bajo el empuje de la tradición cultural protegida por el poder colonial, y si, como consecuencia, consigue enfrentarse a los retos planteados por la globalización de una manera original. Ahora bien, no pensamos que la creación de José Donoso siga estos parámetros. Es verdad que a veces incorpora elementos del folclore chilota (basta pensar en su obsesión con el imbunche), pero su producción se mantiene por lo general alejada de tradiciones narrativas alternativas al canon moderno. Sencillamente, su sensibilidad artística no le llevó a proponer un cuestionamiento radical de la tradición narrativa occidental, sino que le permitió modificarla y expresar sus obsesiones particulares.

Queda en pie, por lo demás, la dificultad que habíamos introducido como posible justificación de una posible lectura transmoderna: la identidad como elemento constante en las obras del chileno. La persistencia de dicho concepto, puede, en realidad, explicarse de varias maneras: es posible que se trate de un residuo lingüístico, o bien puede ser producto de una decisión expresa de conservar un término que puede suscitar ciertas memorias en el lector. En este caso, el escritor chileno podría

estar jugando con un concepto que él sabe vacío, y que produce, aun así, ciertas expectativas. Resulta entonces pertinente recuperar el juicio, que ahora se nos antoja perentorio, de Hutcheon, citado más arriba: “The center may not hold, but it is still an attractive fiction of order and unity that postmodern art continue to exploit and subvert” (60). *Mutatis mutandis*, la identidad puede revelarse como vacía o falta de apoyo real, pero sigue siendo susceptible de parodia, cuestionamiento, enfrentamiento o juego, y de esta manera se subvierten sus efectos.

Ciertamente, no negamos que la aportación de Dussel sea relevante. Como término, la transmodernidad resulta útil porque sugiere un movimiento que atraviesa la modernidad, y que, por tanto, es tributario de ella, en cierto modo. Pensar en la posibilidad de un Donoso transmoderno nos pondría en un estado, acaso, de alerta, es decir, nos invitaría a desconfiar de la aplicación rápida del concepto de posmodernidad. La potencia crítica del concepto de transmodernidad, dicho de otro modo, nos sirve para interrogar el lugar común, a saber, la asunción fácil de la posmodernidad de Donoso. Más aún, nos invita a cuestionar qué entendemos por posmodernidad, y a ejercer máxima precaución cuando se emplean categorías demasiado amplias.

3. Relevancia de la novela corta

Hemos visto, en cada uno de los capítulos, que la novela corta ofrece unas condiciones inmejorables para la temática explorada por Donoso. Por un lado, la reducida extensión sirve para enfocar mejor el drama de la identidad. Al no haber elementos de fondo que no estén directamente relacionados con dicho drama, el lector se introduce rápidamente en la narración y queda expuesto a la perturbadora narración.

Así mismo, esta extensión puede contribuir a la atmósfera opresiva que reina en algunos textos. Esto es particularmente cierto de “Sueños de mala muerte”, donde el mundo encerrado de la pensión asfixia a los protagonistas y se comunica igualmente al lector.

En tercer lugar, gracias a la naturaleza de la novela corta, Donoso queda dispensado de construir un mundo, de definir precisamente un tiempo y un espacio. Los lugares de las novelas cortas son menores en número y están más bien bosquejados en base a unos pocos elementos: la mesa de la pensión, los bares de los proustianos, la casa de la Zonga, los barrios que recorre Mauricio o las fiestas de Sylvia/Magdalena. La parquedad de los elementos deja espacio para el vuelo poético, que, aunque exis-

tente también en las novelas de Donoso, es mucho más frecuente en sus novelas cortas.

Foucault, en este sentido, había desarrollado su doctrina en *Les mots et les choses* en torno a la ruptura del orden de representación. Así lo explicaban Deleuze y Guattari:

Michel Foucault a profondément montré quelle coupure introduisait l'irruption de la production dans le monde de la représentation. La production peut être celle du travail ou celle du désir, elle peut être sociale ou désirante, elle fait appel à des forces qui ne se laissent plus contenir dans la représentation, à des flux et des coupures qui la percent, la traversent de toutes parts (*L'Anti-œdipe* 356).

En cierta manera, gracias a ese tono poético logra Donoso romper con el estilo realista (a la obligación de representar, de reflejar una realidad dada) y proporciona un espacio capaz de acoger la producción del deseo. Si en *Coronación* todavía estaba preocupado por satisfacer las normas del realismo social, sus novelas cortas (y algunas de sus grandes novelas también) se zambullen en el tono poético

para transmitir el flujo del deseo polimórfico en los individuos y la posibilidad de otras identidades.

Como consecuencia, podemos decir que la novela corta permite el desarrollo de una prosa poética que, a su vez, rompe con las restricciones de lo representable y accede al misterio de la identidad de una forma más directa.

4. Tareas pendientes

Un trabajo de esta categoría nunca es definitivo, por más que a su autor se lo parezca; su función es más bien la de servir de apoyo para proyectos futuros. Como tal, es evidente que debe dejar tareas por completar y plantear nuevas preguntas a resolver en otra ocasión.

Aquí hemos adoptado el ángulo de la fluidez del deseo propuesta por Deleuze y Guattari para tratar la narrativa corta de madurez de Donoso; una de las tareas pendientes tras esta investigación sería por consiguiente extender dicho ángulo al resto de su producción. Una vez que hemos comprobado que la transmodernidad no es el mejor enfoque, podremos acercarnos, primero, a la narrativa corta de juventud, con objeto de trazar las correspondencias (patente en el caso de “Santelices”, sin ir más lejos), las hermandades, entre ésta y los libros estudiados aquí. Esta labor, ade-

más, permitiría acabar de perfilar la poética de la novela corta donosiana que ha sido esbozada en este trabajo.

En segundo lugar, sería posible extender la investigación a otros textos de Donoso, especialmente a sus novelas. Se trataría entonces de ver si sus obras mayores, pero también sus ensayos y artículos o incluso libros de poemas (*Artículos; Poemas*), se prestan a ser leídos a través de esta noción del deseo multiforme.

En conclusión, la obra del chileno nos ofrece un viaje de exploración de la persona humana que presta atención a la multiplicidad del deseo. Por medio del reconocimiento de este deseo de alteridad, innato y común a todo ser humano, se nos abre un espacio en el que la existencia aparece en lucha contra los elementos que limitan la expansión de la identidad. Y es posible abrir líneas de fuga para escapar de ella.

No cabe duda del vínculo de Donoso con la narrativa latinoamericana del siglo XX, así como mundial, en lo que toca a la definición de la persona y al problema de la identidad; pero él se constituye en maestro por derecho propio al iluminar di-

chos interrogantes con el elemento del deseo, del llamado a ser otro que yace en cada ser humano. Su relevancia, pues, es grande hoy y siempre.

Obras citadas

Bacarisse, Pamela. «Donoso and Social Commitment: *Casa de Campo*». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 60, n.º 4, 1983, p. 319.

---. «El Obsceno Pájaro de La Noche: The Novelist as Victim». *The Modern Language Review*, vol. 81, n.º 1, enero de 1986, p. 82, doi:10.2307/3728767.

Ballesteros, Isolina. «La función de las máscaras en *Tres novelitas burguesas* de José Donoso». *Revista Iberoamericana*, vol. 60, n.º 168, 1994, pp. 981-92,

doi:10.5195/REVIBEROAMER.1994.6451.

Bebia, Beatriz Zaplana. «La figura de la casa en la narrativa de José Donoso». *Espéculo:*

Revista de Estudios Literarios, n.º 26, 2004. *Dialnet*,

<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/casadon.html>.

Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la nuit*. Editado por Association pour la mémoire

d'Aloysius Bertrand, 2008, [http://aloyusbertrand.blogspot.com/2008/11/gaspard-](http://aloyusbertrand.blogspot.com/2008/11/gaspard-de-la-nuit.html)

[de-la-nuit.html](http://aloyusbertrand.blogspot.com/2008/11/gaspard-de-la-nuit.html).

Blanchot, Maurice. *L'amitié*. Gallimard, 1971.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Editorial Anagrama, 2000.

Borges, Jorge Luis. «Fervor de Buenos Aires». *Obras completas*, vol. I, Emecé, 1988.

Callan, Richard J. «“Gaspard de La Nuit”: Crucial Breakthrough in the Growth of

Personality». *Studies on the Works of José Donoso: An Anthology of Critical Essays*,

editado por Miriam Adelstein, E. Mellen Press, 1990, pp. 145-55.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Editado por Roberto González Echevarría,

Cátedra, 1985.

Castro, Liliana. «“Taratuta” de José Donoso, una interpretación postmoderna».

Confluencia, vol. II, n.º 1, 1995, pp. 105-12.

Cornejo Polar, Antonio, editor. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Fernando

García Cambeiro, 1975.

Craig, Herbert E. *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to*

Narrative Dialogue. Bucknell UP, 2002.

Deleuze, Gilles. *Dialogues*. 22.^a ed., Flammarion, 1996.

---. *Différence et répétition*. 7.^a ed., P.U.F., 1993.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *L'Anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Vol. I, Les

Éditions de Minuit, 1972.

---. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Vol. II, Les Éditions de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. «La pharmacie de Platon». *La dissémination*, 22.^a ed., Éditions du

Seuil, 1993, pp. 256-403.

Docherty, Thomas. *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in*

Fiction. Clarendon Press, 1983.

Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Aguilar Chilena de Ediciones, 1998.

---. «Átomo verde número cinco». *Tres novelitas burguesas*, Seix Barral, 1973, pp. 105-88.

---. «Chatanooga choochoo». *Tres novelitas burguesas*, Seix Barral, 1973, pp. 9-104.

---. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Aguilar Chilena de Ediciones, 1996.

- . *Coronación*. Editorial Nascimento, 1957.
- . *Cuatro para Delfina*. 2.^a ed., Seix Barral, 1986.
- . *Cuentos*. Seix Barral, 1971.
- . *Cuentos*. 3.^a ed., Seix Barral, 1973.
- . *Donde van a morir los elefantes*. Alfaguara, 1995.
- . *El jardín de al lado*. Seix Barral, 1981.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Diario El País, 2003.
- . «El tiempo perdido». *Cuatro para Delfina*, Seix Barral, 1985.
- . *Este domingo*. Seix Barral, 1976.
- . *Este domingo*. Empresa Editora Zig-Zag, 1966.
- . «Gaspard de la nuit». *Tres novelitas burguesas*, Seix Barral, 1973, pp. 189-274.
- . *Historia personal del «boom»*. Alfaguara, 1999.
- . «Jolie madame». *Cuatro para Delfina*, Seix Barral, 1985.
- . *José Donoso Papers 1970-1990*. Princeton University Library, Manuscripts Division
MS Coo99.
- . *La desesperanza*. Seix Barral, 1986.
- . «Los habitantes de una ruina inconclusa». *Cuatro para Delfina*, Seix Barral, 1985,

pp. 93-149.

---. «Naturaleza muerta con cachimba». *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*,

Grijalbo, 1990, pp. 99-159.

---. *Poemas de un novelista*. Ganymedes, 1981.

---. «Sueños de mala muerte». *Cuatro para Delfina*, Seix Barral, 1985.

---. «Taratuta». *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, Grijalbo, 1990, pp. 9-99.

---. *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*. Grijalbo, 1990.

Dussel, Enrique. «Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt

Lectures)». *Boundary 2*, vol. 20, n.º 3, 1993, pp. 65-76. JSTOR, doi:10.2307/303341.

---. «World-System and “Trans”-Modernity». *Nepantla: Views from South*, traducido

por Fornazzari, vol. 3, n.º 2, 2002, pp. 221-44.

Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*.

Traducido por Richardo Pochtar, 3.^a ed., Lumen, 1990.

Eltit, Diamela. *Vaca sagrada*. Planeta, 1991.

Femenías, Claudia. «“Taratuta” de José Donoso: una reflexión sobre el papel del

escritor en la sociedad chilena contemporánea». *Hispanofila*, n.º 149, 2007, p. 6979.

Academic OneFile.

Fleak, Kenneth. *The Chilean Short Story: Writers from the Generation of 50*. Peter Lang, 1989.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, 2001, https://soth-alexanderstreet-com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/cgi-bin/asp/philo/soth/sourceidx.pl?sourceid=S10022156&showfullrecord=on&utm_source=aspresolver&utm_medium=MARC&utm_campaign=Philo.

Friedman, Mary Lusk. *The Self in the Narratives of José Donoso (Chile 1924-1996)*. Edwin Mellen Press, 2004.

Frow, John. *Character and Person*. Oxford UP, 2014.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.

---. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Paidós, 2002.

García-Corales, Guillermo. *Relaciones de poder y carnavalización en la novela chilena contemporánea*. Asterión, 1995.

González, Flora. «Masking History in Donoso's "Taratuta"». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 17, n.º 1, 1992, pp. 47-62.

---. «Political and Personal Transformation in José Donoso's *La desesperanza*». *Revista hispánica moderna*, vol. 45, n.º 2, 1992, pp. 210-24.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso, impostura e impostación: la modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Hispamérica, 1983.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

Kafka, Franz. *Dearest Father*. Traducido por Hannah Stokes y Richard Stokes, Oneworld Classics, 2008.

---. *La metamorfosis*. Edicomunicación, 1994.

Kant, Immanuel. *¿Qué es la Ilustración?* Editado por Roberto Rodríguez Aramayo, Alianza Editorial.

Knight, Alan. «When Was Latin America Modern? A Historian Response». *When Was Latin America Modern?*, editado por Nicola Miller y Stephen Hart, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 91-121.

Kostopulos-Cooperman, Celeste. «Literature as an Exploration of the Self: *El Obsceno Pájaro de La Noche* and the Role of the Narrator Agent». *Studies on the*

Works of José Donoso: An Anthology of Critical Essays, editado por Miriam Adelstein, E. Mellen Press, 1990, pp. 1-13.

Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Perennial Library, 1988.

---. *The Curtain: An Essay in Seven Parts*. Faber and Faber, 2007.

LaCapra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Cornell UP, 1989.

Landa Rojas, Luis Enrique. *Procesos de enmascaramiento en la narrativa de José Donoso*. Universidad Pontificia Católica del Perú, 2010.

Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Le livre de poche, 1990.

López, Amadeo. «Búsqueda del padre, lugar del reconocimiento, en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso». *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, n.º 184, 1999, pp. 91-98.

Madrid, Lelia. «José Donoso: Farewell to Resemblance». *Studies on the Works of José Donoso: An Anthology of Critical Essays*, editado por Miriam Adelstein, E. Mellen Press, 1990, pp. 13-24.

Magnarelli, Sharon. «Amidst the Illusory Depths of the First Person Pronoun and *El Obsceno Pájaro de La Noche*». *Modern Language Notes*, vol. 93, 1978, pp. 267-84.

---. «From *El Obsceno Pájaro* to *Tres Novelitas Burguesas*: Development of a Semiotic

- Theory in the Works of Donoso». *The Analysis of Literary Texts: Trends in Methodology*, editado por Randolph Pope, Bilingual Press, 1980, pp. 224-35.
- . *Understanding José Donoso*. South Carolina UP, 1993.
- Marichal, Juan. *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810-1970)*. Fundación Juan March/Cátedra, 1978.
- Martínez, Z. Nelly. «Casa de campo de José Donoso: afán de descentralización y nostalgia de centro». *Hispanic Review*, vol. 50, 1982, pp. 439-48.
- . «Casa de campo de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores». *Hispanamérica: Revista de literatura*, n.º 80, 1998, pp. 5-16.
- McMurray, George R. *José Donoso*. Twayne Publishers, 1979.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. 2.ª ed., Michigan UP, 2003.
- Morell, Hortensia R. «El doble en “Gaspard de la nuit:” José Donoso “à la manière de” Ravel, en imitación de Bertrand». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 15, n.º 2, 1981, pp. 211-21.
- . *José Donoso y el surrealismo: Tres novelitas burguesas*. Madrid, 1990.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *La gaya ciencia*. Akal, 1988.

Padilla, Ignacio. *Amphitryon*. Espasa-Calpe, 2000.

Peri Rossi, Cristina. *Estado de exilio*. Visor Libros, 2003.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo Veintiuno, 2010.

Reagan, Patricia E. *The Postmodern Storyteller: Donoso, García Márquez, and Vargas Llosa*. Lexington Books, 2012.

Ricœur, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Éditions du Seuil, 1965.

Romero, Alberto. *La viuda del conventillo*. Biblos Editorial, 1930.

Salgado, Maria A. «On Mothers and Power and on How Not to Run a House in the Country». *Studies on the Works of José Donoso: An Anthology of Critical Essays*, editado por Miriam Adelstein, E. Mellen Press, 1990, pp. 76-79.

Sauvagnargues, Anne. «Corps sans organes». *Dictionnaire du corps*, editado por Michela Marzano, P.U.F., 2007, pp. 254-57,
<http://www.boeldieu.com/leonard/Observation/Observation/D4F494Fo-8C80-4334-834C-EA5BE8B5E4CC/4E64BC31-702B-45D5-AA8E-29A1C8AFE72D.html>.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Farrar, Straus & Giroux, 1967.

Swanson, Philip. «Alienation and Resignation in Donoso's *Cuatro Para Delfina*».

Studies on the Works of José Donoso: An Anthology of Critical Essays, editado por

Miriam Adelstein, E. Mellen Press, 1990, pp. 156-70.

Taylor, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Harvard UP, 1991.

Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Aubí, 1972.

Wade, Peter. «Modernity and Tradition: Shifting Boundaries, Shifting Contexts».

When Was Latin America Modern?, editado por Nicola Miller y Stephen Hart,

Palgrave Macmillan, 2007, pp. 49-69.

Wolff, Egon. «Los invasores». *Teatro hispanoamericano contemporáneo: antología*,

editado por Carlos Solórzano, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, 1967.