

# Los hijos terribles de José Donoso

\*

The Terrible Children of José Donoso

Marcelo Navarro Morales  
Universidad de La Frontera  
[marcelo.navarro@ufrontera.cl](mailto:marcelo.navarro@ufrontera.cl)

María Fernanda Insulza Díaz  
Universidad de La Frontera  
[maria.insulza@ufrontera.cl](mailto:maria.insulza@ufrontera.cl)

Juan Manuel Fierro Bustos  
Universidad de La Frontera  
[juanmanuel.fierro@ufrontera.cl](mailto:juanmanuel.fierro@ufrontera.cl)

## Resumen

Esta investigación analiza las connotaciones que adquiere la infancia y la filiación en la novelística de José Donoso, en particular, en *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1979) y *Casa de campo* (1978). A partir del análisis de este corpus, hemos podido constatar que los niños e hijos en sus novelas (1) se presentan como portadores de un afecto antigenealógico; (2) catalizan terrores y fantasías paranoicas asociadas a la pérdida de la individuación y el privilegio de la enunciación identitaria; y (3) operan como puntos de contacto aberrantes que erosionan los límites entre reinos, estratos y territorios.

**Palabras clave:** padre, hijos, infancia, adultez, filiación, genealogía, José Donoso.

## Abstract

This research analyzes the connotations of childhood and filiation in the novels by José Donoso, in particular, in *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1979) and *Casa de campo* (1978). From the analysis of this corpus, we have been able to verify that the children in their novels (1) are presented as carriers of an antigenalogical affection; (2) they catalyze terrors and paranoid fantasies associated with the loss of individuality and the privilege of enunciating identity; and (3) they operate as aberrant contact points that erode the boundaries between realms, strata, and territories.

**Keywords:** Father, Children, Childhood, Adulthood, Affiliation, Genealogy, José Donoso.

**Recibido:** 06/10/2023

**Aceptado:** 15/05/2024

## Introducción

Esta investigación analiza las connotaciones que adquieren la infancia y la filiación en la novelística de José Donoso. Junto a las mujeres, los niños y los hijos son los vectores predilectos con que este autor fragua la catástrofe en sus novelas. Pese a que su producción narrativa recurre constantemente a estas figuras, hemos podido constatar la ausencia de estudios que elaboren una lectura sistemática de este motivo en su obra.<sup>1</sup> Al respecto, quisiéramos comenzar recuperando la pregunta formulada, pero no respondida, por Grínor Rojo en su análisis de la novela *Este domingo*: “¿Por qué niños? ¿por qué siempre niños?” (144). Dicho de otro modo: ¿Por qué en la novelística de Donoso, los monstruos que introducen el caos y la muerte en el mundo de patronos y oligarcas, adquieren formas infantiles y juveniles? ¿Por qué Donoso tiende a representar en sus novelas el problema de la lucha de clases en la clave de un conflicto generacional, entre padres e hijos, entre adultos y niños? Y, en definitiva, ¿qué significa ser un adulto y ser un niño en su narrativa?

Sin acudir todavía a los textos que nos convocan, y adelantando posibles respuestas a estas preguntas, es preciso considerar que los niños se ubican en una intersección. Por un lado, los adultos enraízan el cuerpo infantil en la ascendencia, la familia y la subjetividad, en un proceso que, siguiendo a Sloterdijk (2002), podemos llamar *arte de la repetición*, en la cual convergen subjetivación y genealogía: para superar la intemperancia inherente a su condición, los niños deben plegar sus fuerzas constitutivas para dotarse de una estructura ontológica que, sobre la base de la represión u olvido de la “memoria biológica” (Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo* 150), les permita labrar una memoria de palabras, en la que se reconozcan como herederos y continuadores de una cadena genealógica. Sin embargo, por otro lado, como plantea Agamben a propósito del infantilismo obstinado del axolotl, lo que define el *dasein* de los niños es presentar “una inmanencia sin lugar ni sujeto, un aferrarse que no se aferra ni a una identidad ni a una cosa, sino simplemente a su

---

1 La obra donosiana ha sido ampliamente estudiada. Cedomil Goic (1972) analiza su obra desde una mirada generacional, circunscribiendo a Donoso a la generación del 57. En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (1988), este también destaca los aportes de Vidal (1972), Quinteros (1978), McMurray (1979), Achugar (1979) y Gutiérrez Mouat (1983) a la comprensión de su obra. Más recientes son destacables las lecturas de Pimentel (2012), quien analiza el espacio narrativo en su obra; de Shoennenbeck (2015), quien identifica la apropiación de los modelos narrativos anglosajones, y se centra en el cruce entre su obra y las artes visuales y, en particular, el motivo del paisaje; y de Rojo (2016), quien aborda la relación entre sus novelas y la situación política en el país en la segunda mitad del siglo XX.

propia posibilidad y potencialidad” (Agamben, *Teología* 30), esto es, al mundo y a su cuerpo de un modo tan intenso que resultan indiscernibles respecto de estos mismos. En esta cualidad de los niños radica la aversión que infunden sobre los adultos, quienes, en cuanto tales, han domeñado la quemante autonomía de su carne, mostrándose como dignos portadores de la virtud moral de los hijos tributarios de la memoria de sus padres.

Los niños señalan un máximo de desterritorialización, que hace que sobre ellos siempre caiga la sospecha en torno a su pertenencia a la comunidad y la tribu. Esto decanta en que la comunidad cancela su voluntad, poniéndolos bajo custodia de las instituciones y otorgándoles el lenguaje como un instrumento de modulación del deseo: “Las palabras no son herramientas, pero a los niños se les da lenguaje, plumas y cuadernos, como se dan palas y picos a los obreros” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 82). Este sometimiento naturalizado de los niños procede de una concepción del proceso formativo que, siguiendo a Haudricourt (2019) y Foucault (2018), denominaremos *tratamiento pastoral de la subjetividad*, según el cual el proceso de subjetivación de la progenie requiere de la intercesión directa y positiva de padres y adultos, en particular, sobre la relación que sostienen consigo mismos, con sus cuerpos y mentes. La narrativa de Donoso se agencia con la niñez, en su calidad de elemento anómico de la comunidad, es decir, por su posición ambivalente, en el borde del pueblo y de los códigos con que se cualifica la materia viviente, ya que en estos aún no ha obrado el proceso de subjetivación y, por consiguiente, habitan el mundo “con toda la fuerza de su deseo” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 18).

En el primer apartado de este artículo nos concentramos en las obras *Coronación* y *Este domingo*, las cuales son protagonizadas por hombres que, habiendo superado la niñez, se han labrado una subjetividad a costa de asimilar el terror paranoico de la pérdida de la pureza, y mediante el sometimiento a un estricto régimen de ejercitación cognitivo y espiritual, que es la fuente desde donde procede su poder, pero también las desgracias que padecen. Estas obras representan a antiguos clanes familiares en el ocaso de su existencia, cuyas prácticas formativas, orientadas a la transmisión de una “ética de la carne” (*Historia* 41) que disocia el placer y el deseo, han dejado profundas secuelas sobre su progenie, que se expresan en enfermedades psicosomáticas que la narración desdobra sobre los límites, espaciales y simbólicos, que aseguran la separación y distribución de los grupos sociales. En el segundo capítulo, dedicado a *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*, nos centramos en el afecto antigenealógico que portan los hijos y niños de las fami-

lias representadas en estas obras. Mientras en *El obscuro pájaro de la noche* Jerónimo Azcoitia se encuentra incapacitado de perpetuar su estirpe, ya que su propio hijo, un monstruo con el rostro surcado por una herida brutal, nace para impedirlo; en *Casa de campo*, los niños, motivados ya sea por el resentimiento, la codicia o por la búsqueda de la justicia o de una libertad inobjetable, traicionan a sus padres estableciendo alianzas aberrantes con los antropófagos, haciendo huir los límites que aseguran la perpetuación de los patrones culturales que legitiman la posición soberana que estos ejercen sobre el territorio.

### Fantasías paranoicas, intemperancia infantil y gobierno de la carne

En la novelística temprana de José Donoso destacan *Coronación* y *Este domingo*, las cuales comparten varios atributos. La crítica literaria leyó estas novelas como representaciones del desmoronamiento y la degradación del orden social burgués,<sup>2</sup> y, en esta línea, Rojo destaca el modo en que *Este domingo* recrea la ruptura del pacto social integrador de los diversos estratos de la sociedad chilena: “El mundo de José Donoso es en realidad un mundo degradado porque es un mundo que fracasó con respecto a un ideal de convivencia entre los seres humanos” (Rojo 148). Estas obras, a través del motivo de la casa-nación,<sup>3</sup> exploran los *miedos derivativos* (Timmermann 273) que asedian a la oligarquía chilena de mediados del siglo XX, relativos al asedio del proyecto civilizatorio de la construcción nacional, que había triunfado hacía más de cien años pacificando las hordas barbáricas a sangre y fuego (Rojo 156). Por otro lado, estas obras proceden desdoblado el plegamiento que efectúan las subjetividades sobre sí mismas para superar la niñez y su intemperancia intrínseca, en el plegamiento que efectúa el sistema político sobre el cuerpo social; el cual, en términos de Benjamín Vicuña Mackenna (1872), crea y resguarda la separación entre la *ciudad propia*, que emerge como un producto de la distribución racional de lo existente, y la *ciudad otra*, que condensa la enfermedad, el vicio y la violencia.

---

2 Ver Cornejo Polar, Antonio, et. al (1975), *La destrucción de un mundo*, Buenos Aires; Fernando García Cambeiro y Hernán, Vidal (1972), *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Gerona, Aubi.

3 Sobre este tema se sugiere la lectura de *Representación de las clases propietarias en la literatura chilena del siglo XX. Tres momentos* (2012) de Daniel Noemi Voionmaa; *La relación casa-poder en dos novelas de José Donoso* (2010) de Alejandra Gutiérrez, y *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena Vol 1* de Grinor Rojo (2016).

A pesar de que en *Coronación* no hay niños, el protagonista de esta novela, Andrés, se encuentra preso en su red de relaciones de parentesco, constituido como mero hijo y descendiente de una cadena genealógica en extinción. A lo largo de la narración, Andrés queda sometido a las palabras de su abuela, doña Elisa Grey de Ábalos, quien despliega a lo largo de la narración un conjunto de fantasías paranoicas que buscan resguardar una hegemonía en decadencia y que, por lo mismo, se percibe asediada por múltiples peligros. Es posible conferir a Elisa el apelativo de paranoica ya que esta es representada como un “guardián del límite” (Lapoujade, 186) entre lo propio y lo ajeno, entre los patrones y la servidumbre, entre ricos y pobres. Las “palabras enloquecidas” (52) de Elisa hacen de este límite una frontera celosamente protegida para preservar la identidad de su casta pura de cualquier mezcla. Los acontecimientos del relato, como destaca Cid, parecen irradiar del centro constituido por la amalgama entre doña Elisa y la casa familiar, a la manera de un “núcleo dominador sitiado por anillos que giran en un movimiento centrípeto” (128), desde donde ella aprecia, distribuye y jerarquiza a los cuerpos en relación a su capacidad de gobernarse a sí mismos.

Las palabras de su abuela hacen que Andrés atienda a la desnudez de la palma de las manos de su empleada, Estela; las cuales, a su vez, le hacen evocar la necesidad de experimentarse ofrecido al tacto del otro, pero también la dolorosa experiencia del disciplinamiento del mismo, que disocia la coextensividad esencial del tacto y la vida (Derrida 80). Andrés atribuye a su formación familiar, escolar y espiritual las causas de la insatisfacción vital que padece, ya que estas inocularon en él tempranamente el terror paranoico a la pérdida de la pureza. Esto se evidencia en la sensación, que su memoria no cesa de activar, de sentirse condenado a arder en el infierno por haber comulgado en pecado mortal cuando era un niño, ya que el padre Damián le preguntó por la cantidad de veces que se había masturbado “y eso jamás podría confesarlo” (59). En este sentido, esta obra impugna la forma de la subjetividad que, con Foucault, podemos denominar “sujeto gnoseológico” (*El origen* 92), resultante de la objetivación incesante del contenido y el movimiento de los pensamientos; o bien, en palabras de Andrés, la subjetividad que “de tanto podar y ordenar sus sensibilidades se halla incapacid[a] para darles curso natural” (115). La consciencia de su insatisfacción vital, el cuestionamiento a su proceso formativo y el carácter estéril de su modo de vida, convierten a Andrés en el signo de la decadencia oligárquica. Incapaz de dar continuidad a la cadena genealógica de sus ascendientes, Andrés constata la pérdida de la hegemonía de su clase social, condenada a ser relevada por emprendedores y empresarios, quienes, en el contex-

to de liberación capitalista de los flujos económicos, conquistan el poder mediante el gasto y la inversión, sin excluir el disfrute de los bienes materiales.

Para Andrés todo se reduce a la dificultad de sostener la mirada de sus progenitores: la mirada de su madre en la pequeña fotografía que porta junto a su billetera, la mirada de su padre en el inmenso retrato al óleo en el salón de la casa familiar; ambos señalándole con los ojos el límite de sus potencias, obligándolo a replegarse en el agujero negro de su subjetividad, de la conciencia y de la memoria, de la pareja y de la conyugalidad, tras la cual reposa agazapada la filosa lengua de su abuela. Las referencias a los retratos de sus padres son relevantes porque un retrato no consiste únicamente en la representación de un individuo concreto, con sus rasgos físicos peculiares, sino que en la reproducción de un tipo humano abstracto o general que nos identifica socialmente, en un intento por perpetuar la adscripción a dicho tipo humano frente a la amenaza de que aquello que el retrato representa desaparezca o se altere (Segarra 31-35). “Tener una posición ante la vida, hacer algo, dejar un testimonio que significara un riesgo, amar alguna actividad, o alguna persona por último” (66): en esto consiste la estrategia de Andrés que, entre las palabras de su abuela y la mirada de los retratos, entre la espada y la pared, se ve a sí mismo en su lecho de muerte sin haber vivido ninguna experiencia humana que dejara una huella de su existencia.

Al igual que Andrés, el protagonista de *Este domingo*, Álvaro, debe asumir tempranamente la responsabilidad de continuar su linaje familiar. Esto implica adscribirse a un estricto régimen de ejercitación cognitiva y espiritual que, combinando la medida de sus capacidades y sus sufrimientos, lo eleve por sobre la intemperancia infantil. Este proceso formativo no solo busca que este adquiera las destrezas requeridas para suceder a su padre en la profesión de notario, sino que, además, lo confronta con el imperativo del gobierno de la carne, transmitiéndole la conciencia de un conjunto de prohibiciones que reglan el pensamiento y los usos posibles del cuerpo. En este sentido, la narración da cuenta de una experiencia cristiana de la sexualidad, donde “la carne es la subjetividad propia del cuerpo, la carne cristiana es la sexualidad tomada en el interior de esta subjetividad, de esta sujeción del individuo por sí mismo” (*Estética* 143). “¿Cómo rechazar los malos pensamientos, el ansia de tocar y ser tocado entero y no tener más que estas dos manos insatisfactorias de niño que sale mal en matemáticas y quiere ser notario, pero tal vez no pueda?” (58), se pregunta Álvaro, suscrito a una práctica de sí basada en la codificación de los actos mediante una hermenéutica de sus pensamientos, que le confieren la

conciencia de una continuidad entre su capacidad de asimilar la lección escolar y la debilidad carnal que disipa su atención.

La narración vincula este régimen de ejercitación que le exige un alto dominio de sí, y que le permite convertirse en un digno descendiente de su estirpe, con su personalidad hipocondriaca. “La muñeca” (16), que es el apodo que le atribuyen sus nietos, a sus cincuenta y cinco años, se encuentra convencido de que el cáncer está extendiéndose a través de su cuerpo, desde el lunar ubicado en su tetilla izquierda, en el que adivina la multiplicación de “las metástasis mortales, instalándose en los rincones más queridos de su organismo” (29). La narración sugiere que el origen de su estatus social y de su enfermedad es el mismo: el plegamiento de sus fuerzas constitutivas que le permiten superar la niñez y dominar la quemante autonomía de su carne. Este dominio de sí es instaurado a través de la asimilación de una ética de la carne orientada a producir, por un lado, una desvalorización moral y teórica del placer en la sexualidad y, por otro, una problematización del deseo, en cuanto señal de la naturaleza caída del ser humano (*Historia* 41-42). En continuidad con la relación que establece con su propio cuerpo y, convirtiendo su deseo en una proyección narcisista de sus aspiraciones individuales, Álvaro concibe y busca a una mujer idealizada, esto es, sin imperfecciones, y, por consiguiente privada de toda sustancia real, lo cual le impide sostener vinculaciones afectivas genuinas. Esto se evidencia en la relación que sostiene con Violeta, su empleada, y con Chepa, su esposa, a quienes eleva a la condición de objetos de su deseo. Sin embargo, estas se revelan prontamente, a través del deterioro de sus cuerpos, como meros sucedáneos de este objeto de deseo inalcanzable, que solo puede ser percibido y/o experimentado en forma virtual, parcial y distorsionada.

En esta novela, el núcleo de la enunciación narrativa proviene de la temporalidad marcada por un rito dominical, donde la familia se reúne a comer las empanadas de la empleada Violeta. Los acontecimientos del relato principal discurren en las vísperas de este ritual de comunión entre los patrones y la servidumbre, asociado específicamente al descanso dominical, el cual simboliza el divino origen, el medio invariable que expresa la inmovilidad del centro (Cirlot 444). Cabe considerar este ritual como una práctica simbólica psico-inmunológica (Sloterdijk, *Has de cambiar* 24), en el sentido de que este le permite a Álvaro conjurar el caos y las transformaciones incesantes que el tiempo imprime sobre su cuerpo y la realidad en general. Desde este núcleo que expresa el anhelo de la perfección inmutable, la narración evoca el pasado de Álvaro y Josefina siguiendo la huella de sensaciones

visuales, olfativas y táctiles, e ilumina el presente ubicado en este domingo, que es el “paradero final de aquellos otros domingos, de los que sucedieron ritualmente en el pasado de los Vives, de acuerdo con el principio de la inmutabilidad necesaria” (Rojo 138). Este ritual es relevante, ya que la narración de la jornada hace coincidir su interrupción con “el principio del fin” (189) del clan familiar.

Josefina o Chepa, la esposa de Álvaro, es el único personaje de la novela que circula libremente a lo largo de los dos relatos que la integran, el del presente y el del futuro, cohabitando el mundo de los adultos y de los niños, de los ricos y de los pobres (Rojo 150); por lo que, como Estela, ubicada en el *entre*, es sindicada por la narración como la culpable de los acontecimientos que interrumpen el ritual dominical. Sin forzar demasiado la lectura, Chepa, con su capacidad de disfrazar la realidad, de modificar los atributos, cualidades y funciones fijas, de atravesar los lindes que delimitan las fronteras entre los territorios, aparece relacionada con la brujería y lo demoníaco. En estos atributos radica la aversión que siente Álvaro hacia Chepa y el modo en que esta se relaciona con sus nietos y con los pobres que ayuda: “Ella [Josefina] es una perra parida echada en un jergón, [mientras] los cachorros hambrientos pegados chupándole las tetas” (30). De esta imagen, que remite a la relación de poder total que hay entre una madre y sus hijos (Canetti 217), se deduce la presencia de una imaginación androcéntrica (Guerra 32) que atribuye a lo masculino unos límites fijos y estables, que son, de hecho, los atributos que caracterizan a Álvaro, mientras que las mujeres, los niños y los pobres son asociados con lo animal, lo múltiple y lo transitorio.

Su labor filantrópica la lleva a conocer a un presidiario llamado Maya, en quien vuelca sus instintos maternos. En las antípodas de Álvaro, Maya se encuentra aquejado por tendencias autodestructivas, que son presentadas como un rasgo distintivo de la pobreza: “este hombre se destruye a sí mismo igual que todos los pobres [...]” (150). Maya es portador de una deformidad espiritual, que él mismo describe como una “mano negra”, “que a veces sale de no sé dónde y me agarra y me tumba” (160), y que, siguiendo la tesis platónica de una equivalencia entre el ser y la forma, es precedida por la fealdad de sus rasgos faciales: sus ojos “vencidos, pedigüenos [...], disueltos en lo que se ve de ese rostro desarmado por la miseria” (35), y el lunar “como un bicho inmundado que le hubiera salido de las entrañas y se hubiera arrastrado hasta su boca” (37). Como los niños y las ovejas, que no pueden ser desatendidas sin ponerlas en riesgo, Maya y los pobres requieren de la intercesión “directa positiva” (Haudricourt 63) de un pastor que los proteja de



sí mismos. El ritual dominical es interrumpido cuando Josefina, en busca de esta oveja descarriada, cruza el umbral que separa la ciudad propia de la ciudad otra, para internarse en los recovecos infernales del callamperío, donde crece

una red que recoge a la gente que la ciudad bota como desperdicio: un laberinto de adobes y piedras y escombros, de latas y tablas y calaminas hacinados de cualquier manera, sin orden, gente que llega con unas ramas y unos ladrillos y los junta con un poco de tierra, los afirma con una piedra y unos clavos, y entonces, otra célula más queda agregada a este cáncer que crece y crece (169).

*Coronación* y *Este domingo* tienen en común enlazar los funestos destinos de sus protagonistas, con esta acción que Franz identifica en la tradición de la narrativa chilena y que sintetiza bajo la expresión de la “ética de la muralla enterrada” (Franz 197), la cual castiga a quienes huyan de su lugar asignado. Sobre la base de una ecuación macro y micro-cósmica, la narración vincula el proceso de subjetivación colectivo que fragmenta y distribuye jerárquicamente los diversos componentes del cuerpo social; con el proceso de subjetivación individual, que permite la superación de la intemperancia infantil, instaurando en el cuerpo una estructura ontológica que divide y jerarquiza las relaciones entre este y el alma. En otras palabras, la narración, por un lado, señala la ética de la carne, que impone una disociación entre el placer y el deseo, como la fuente desde la cual proviene el cáncer en Álvaro; y, por otro, connota la ética de la muralla enterrada, que disocia y fragmenta el espacio urbano, como la fuente que alimenta la ciudad otra, que se extiende como un apéndice canceroso acoplado al cuerpo de la urbe. En suma, la narración revela que estos plegamientos que conlleva el proceso de subjetivación individual y colectivo, constituyen la fuente desde la que procede la enfermedad y la pobreza, respectivamente.

En este pasaje de la novela, la representación de la pobreza evoca la pérdida generalizada del principio de individuación que posibilita la acción del juicio consciente, claro y distinto: el paisaje de esta ciudad está constituido por chozas que “crecen hacinadas, unas como excrecencias de las otras” (170), como “alveolos irregulares” (174), desde donde emergen grupos de niños harapientos que, para Chepa, carecen de identidad personal y constituyen una masa indiferenciada de cuerpos. Y rodeada por estos niños, la asalta

esa sensación que a veces tiene con los pobres de su población: son voraces, quieren devorarla, sacarle pedazos de carne para alimentarse ellos, y, a veces, en sueños, siente que tiene miles de tetas y todos los miles de habitantes de su población [...] pegados a sus tetas chupándose las y de pronto ya no se las chupan más sino que se las muerden, primero como quien juega y siente placer y ella pide que muerdan suave siempre pero más, pero después se entusiasman y muerden más y más fuerte y le sacan sangre y llora porque no puede soportar el dolor y grita, pero es maravilloso porque ellos se alimentan de su carne y con ella crecen y engordan y sanan y ella quiere dársela, no, que no la maten, lo único que les pide es que le dejen una minúscula llamita de vida para poder darse cuenta de que ella está alimentándolos (177-178).

Este pasaje, donde se ve a sí misma convertida en una perra, cuya leche y carne sirve de alimento a sus cachorros hambrientos, termina con Josefina rodeada de niños pobres, hundiéndose en el barro podrido de la población, metáfora del sin fondo diferencial que se sustrae a la representación, es decir, a la acción del lenguaje y los fundamentos.

Chepa interrumpe la jornada dominical y, en particular, el ritual en torno al que se articula la experiencia subjetiva de Álvaro, al incursionar en este apéndice canceloso de la ciudad, donde los cuerpos y los espacios se confunden y desbordan. Sin embargo, no es este laberinto monstruoso el que activa en ella el terror ancestral a ser incorporada, sino que un grupo de niños. Cabe considerar el afecto del miedo que estos niños infunden en Josefina, como una expresión de lo que Jáuregui (2008) ha denominado fantasías paranoicas, las cuales han sido decisivas en la configuración de los imaginarios culturales hegemónicos, los relatos nacionalistas y el impulso de los aparatos represivos en América Latina. Estas se caracterizan por proyectar en el otro los impulsos de la mismidad, emergiendo, por tanto, como un efecto de la tensión paranoica entre comer y ser comido, esto es, el deseo de incorporar y de ser incorporado, ya que “no puede desearse impunemente la alteridad sin sentir el recíproco pavor de ser objeto del deseo del otro” (Jáuregui 73). Si bien Josefina ve a los niños que la rodean para tocar su atuendo como monstruos, caníbales o demonios “que quieren descuartizarme y devorarme” (180); puesto que “madre es la que da de comer su propio cuerpo” (Canetti 217), esta imagen paradójica, donde la muerte alimenta la vida, también expresa el anhelo inconfesable de constituirse en una Gran Madre que, convertida en alimento eucarístico, habrá

de, cual “cuerpo crístico” (Huberman 180), suturar la partición de la comunidad, permitiendo la integración de estos niños excluidos de la misma.

De modo paralelo a los eventos expuestos, esta novela presenta otro relato, enunciado por un nieto de Álvaro y Chepa, cuya memoria formativa, enunciada desde el futuro, aporta un conjunto de imágenes que explican el imaginario oligárquico desde donde proceden las fantasías paranoicas de Josefina y, podríamos agregar, de Elisa. La relevancia de este relato ha sido destacada por Grínor Rojo, quien lo describe como una novela de formación que nos introduce en el mundo lateral de los niños, para quienes la casona de los abuelos no solo constituyó un espacio de seguridad y libertad, sino que también un enclave desde donde recrear y comprender la realidad exterior a través del juego y la imaginación (Rojo 134-137). En la narrativa de Donoso, el vínculo y continuidad genealógica entre padres e hijos es labrado fundamentalmente a través del juego, el cual, en su calidad de autopista de la experiencia de conocimiento infantil (Agamben, *Teología* 30), se ofrece como una eficaz estrategia de orientación de la conducta y de asimilación de los patrones culturales.

Este relato recupera la figura de Josefina quien, metamorfoseada en su alter ego Mariola Roncafert, preside el juego donde sus nietos internalizan lúdicamente los códigos del imaginario oligárquico, presentándoles un “modelo para la comprensión de los órdenes sociales constituidos” (Goic 261). La familia transmite a los niños, a través de este juego, una cultura del orden revelado, esto es, la creencia en un orden divino y natural que abarca todo lo existente, asignando a cada cual una posición y un destino en el mundo, que debe ser universalmente respetado (Gierke 82); pero también, esta los hace partícipes de una comunidad política, concientizándolos acerca de la experiencia de la partición de la comunidad misma (Nancy 158). En estos juegos de “idealizaciones transfiguradoras” (Rojo 141) los primos se distribuyen en los medallones de la “alfombra de Bruselas” (93), cada uno de los cuales representa un heterogéneo conjunto de grupos y estratos sociales, portadores de determinados atributos innatos y en pugna por la soberanía. Si bien existían más grupos, como los hombres-hombres y los serafines, el conflicto principal del juego se daba entre dos grupos que ocupaban los medallones ubicados en posiciones exactamente opuestas: por un lado, los ueks, “gente tan increíblemente bella y dotada, tan rica y atrevida, que los demás seres solo podían amarlos, admirarlos, bañarse en su luz” (96); y, por otro, los cuecos, “gente fea y modesta, de piernas gordas y cortas, generalmente crespos, y siempre insoportablemente tiernos. Pero bajo ese

exterior almibarado e idiota, los ciegos podían ser, y a veces eran, perversos e intrigantes” (96). Estos pueblos, según explica el narrador, “cambiaban, se destruían los unos a los otros, se conquistaban, se exterminaban” (197), por lo que la alfombra, que presenta una imagen alegórica del lazo social conflictuado, sirve de soporte de la universal explicación del orden revelado que determina los límites, posiciones y atributos inherentes de cada grupo social.

La novela culmina con el narrador y último descendiente de la familia Vives observando la antigua morada del clan familiar, siendo invadida por un grupo de niños vagos que, para entibiar sus cuerpos ateridos por el frío, encienden en su interior improvisadas fogatas y se mezclan en el suelo con sus perros sarnosos, “forman[do] un solo animal extraño, como inventado por nuestras fantasías de entonces, con muchas cabezas, variedad de pieles y extremidades” (154). Y, a pesar de la contemplación desoladora de la ruina, embargado de un afecto antigenealógico, el narrador concede su venia al grupo de niños que se refugian en esa casa, que se le antoja una extensión del cuerpo de su abuela muerta, a la manera de, podríamos agregar, una perra devorada por sus cachorros hambrientos. Desde el punto de vista de la alfombra, *Coronación* y *Este domingo* discurren, respectivamente, en torno al asedio y la derrota de los ueks por parte de los ciegos. Si bien ambas obras culminan con el motivo de la ocupación de la casa-nación, es en *Este domingo* donde esta se lleva a cabo con éxito y por parte de niños y animales. Operando como la metáfora de una “alteridad radical o negativa” (García párr. 53), estos niños son representados como portadores del temperamento “joven y alegre” que Walter Benjamin denomina carácter destructivo (91), en función con el cual estos proceden despejando la realidad de sus significaciones y representaciones para hacerse un sitio en medio de la ruina y el vacío.

### **Matar a los padres, deshacer los rostros**

En *El obsceno pájaro de la noche*, el imperativo de la continuidad genealógica que recae sobre los hombros de Jerónimo Azcoitia es representado a través de una metáfora equivalente a la Alfombra de Bruselas. Esta metáfora reduce metatextualmente los personajes de la narración a apenas “una etapa de friso eterno compuesto por muchos *medallones* y [donde] ellos, los novios, [Jerónimo e Inés son] encarnaciones momentáneas de designios mucho más vastos que los detalles de sus sicologías individuales” (171; énfasis añadido). *El friso de medallones* es la imagen escogida por Donoso para representar el orden revelado que distribuye los seres y jerarquiza

tal distribución, pero también la tarea, impuesta a Jerónimo, de dar continuidad a la cadena genealógica de su estirpe a través de una prole que esté a altura de este mismo desafío. En la búsqueda desesperada del primogénito que habrá de sucederlo, se expresa el mismo anhelo de la perfección inmutable que anima a Álvaro en *Este domingo*: “Ese vientre que se agitaba pegado al suyo se abriría para procurarle inmortalidad: el friso de medallones, a través de sus hijos y sus nietos, se prolongaría para siempre” (171-172).

Jerónimo mezcla fatalmente el destino de su linaje con “esta otra serie de medallones ligados a la servidumbre, al olvido, a la muerte” (174), correspondientes a sus empleados Peta Ponce y Humberto Peñaloza, quienes le prestan su propia fecundidad, posibilitándole la ascensión al medallón reservado para aquellos capaces de dar continuidad a la cadena genealógica (217), pero al costo de interrumpir la misma introduciendo un eslabón defectuoso.

Cuando Jerónimo entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar al vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso, retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (217-218).

Boy representa el punto en el que, según Schoennenbeck (*La bruja* 173), se yuxtaponen el mundo señorial y el mundo de los sirvientes, trazando una trayectoria elíptica, que cabe identificar con la *elipsis barroca*, que se organiza, según Sarduy (182), en torno a dos centros en una relación dialéctica, uno visible y otro oculto. Este hijo, que encarna el significante oscurecido, cuya concepción ha sido fraguada al margen de la autoridad paterna y mediante una alianza aberrante entre los patrones y la servidumbre, apenas nacido se presenta incapacitado para asumir las responsabilidades derivadas de su ascendencia, debido, fundamentalmente, a la herida que atraviesa su rostro. Esta imagen es relevante para nuestra discusión porque los rostros delimitan un campo, neutralizan las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes, al constituir el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 174); por lo que cuando un rostro se deshace, cuando los “rasgos de rostridad” (*Idem* 120) desaparecen, se entra en una zona donde se producen devenires y desterritorializaciones incompatibles

con la verticalidad de la herencia. Dicho de otro modo, aquí el rostro deshecho se presenta como una metáfora de la desheredación y del impulso antigenealógico.

La conseja que repiten incansablemente las viejas empleadas, y que no cesa de señalar la mancha del clan Azcoitía, a saber, la alianza aberrante entre criados y patrones, parece envolver a estos últimos en el círculo del eterno retorno. En correspondencia con la decisión tomada por el Cacique, quien, según la conseja, mandó a crear La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba para encerrar a su hija aprendiz de bruja; Jerónimo aspira a invertir artificialmente las circunstancias que constituyen a su hijo en un monstruo a través de la creación de lo que Foucault (2010) llama *heterotopía*, es decir, un espacio real que contiene y cita otros espacios, órdenes y discursos para alterarlos o invertirlos (Cit. en Schoennenbeck, *Muerte* 10-12); y, en particular, a través de la construcción de una heterotopía de desviación, esto es, un espacio donde “están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida” (Zombory párr. 5).

Estas definiciones resultan idóneas para caracterizar el proyecto de Jerónimo, ya que la Rinconada es creada no solo para aislar a Boy, sino que también para invertir los códigos dominantes y hacerlos corresponder con la forma monstruosa de su cuerpo. La Rinconada y la Casa de Ejercicios tienen esto en común: emergen de una voluntad fáustica, asociada al rol de la paternidad, que se expresa en la tentativa imposible de domeñar las fuerzas desestabilizadoras procedentes de aquel medallón ligado a la servidumbre, el olvido y la muerte, y que ha conseguido infiltrarse en el seno de la familia Azcoitía a través de la corrupción de su progenie. En otras palabras, Jerónimo construye la Rinconada para neutralizar los efectos de este eslabón monstruoso sobre la cadena de continuidad genealógica de su estirpe, y, de paso, permitirle a Boy el ejercicio de la soberanía que, en tanto Azcoitía, le corresponde por herencia sanguínea.

Donoso despliega una rica imaginería en torno a los detalles de este proyecto. Enviado por Jerónimo, Humberto recorre el país en busca de seres dignos de poblar La Rinconada, donde los cuerpos más insólitos y extraños serán investidos del privilegio de ascender a la categoría de “noble de lo monstruoso” (221). Incluso contratan al hermano Mateo, un hombre deforme proveniente de un monasterio, quien, operando como un técnico especializado en la resolución de problemas metafísicos, se encarga de producir mapas de la geografía total del universo, esto es, el cielo y la tierra de los patios de La Rinconada, e imágenes de desollados que ilustran la per-

fección de Boy. El “ambientito tan sospechosamente griego” (238) que identifica Emperatriz en La Rinconada, no solo se explica por la presencia de las esculturas de Diana, Apolo y Venus que adornan los patios, sino que en la parodización de lo de que, siguiendo a Deleuze, podemos llamar *el diagrama griego*. Entendemos por esta noción a una forma de organización del poder basado en relaciones agonísticas, es decir, de rivalidad entre agentes libres, donde el mejor hombre libre, y, por consiguiente, el que puede gobernar a otros, es aquel que se muestra capaz de gobernarse a sí mismo (*El poder* 204). En La Rinconada el poder es distribuido de acuerdo a una relación agonística entre monstruos libres, pero ya no con relación al grado de gobierno de sí mismo, sino en relación con una escala de gradación de lo monstruoso, donde las jerarquías y privilegios son proporcionales al grado de proximidad de los cuerpos respecto de la forma del cuerpo de Boy.

Pese a la vigilancia continua y a todos los detalles que cubren los diversos servidores de Jerónimo, estos no consiguen mantener cautiva la curiosidad del Boy adolescente. Al descubrir su propia monstruosidad, Boy fragua un plan destinado a subvertir la autoridad de su padre, consistente en tentarlo con la posibilidad de depurar su linaje de la mancha de la mezcla social, a través de la concepción de un nieto que sacara a su estirpe de este eslabón monstruoso que encarna él mismo. Sin embargo, su verdadero propósito es atraer a su padre a La Rinconada para destruirlo, sometiéndolo a las lógicas del mundo artificial que había fabricado para él y que, al estar jerarquizado en torno a una gradación de lo raro y lo insólito, ubican a Jerónimo en el eslabón más bajo del mismo. Como Narciso, es decir, en una “actitud autocontemplativa” (Cirlot 228), Jerónimo muere intentando arrancarse el rostro con sus uñas al observar su reflejo distorsionado en el estanque de Diana la Cazadora por orden de su hijo: “Mírate” (483). De este modo, Boy consuma la venganza de las brujas, arrastrando al árbol genealógico Azcoitia a un proceso de destrucción, metaforizado en los rostros deshechos del padre y el hijo.

Es preciso interpretar la subversión parricida, tutelada por Diana, deidad de los bosques y de los paisajes sublimes de la naturaleza, símbolo de lo terrible femenino (Cirlot 174), como una venganza en nombre de los hijos cooptados por la función paterna y los saberes femeninos subyugados y puestos al servicio de la continuidad de la estirpe. Como destaca Catalina Gaspar, el secreto oculto tras el poncho paterno y los espacios heterotópicos, y reproducido a través de la conseja sin enunciador, es, metafictionalmente, la génesis de esta novela: escritura engendrada a partir del escamoteo, la sustitución, el enmascaramiento de las alianzas aberrantes

por parte de la autoridad paterna que, al ocultar la realidad para elidir las mezclas fraguadas por los poderes prohibidos de las brujas, simultáneamente señala una herida o un vacío imposible de colmar y que es recubierto por la proliferación de signos que constituye la ficción narrativa como un juego de espejos que se refractan infinitamente (Gaspar 282). La conseja que repiten incansablemente las viejas empleadas para penetrar en la realidad escamoteada por el poncho del Cacique, refracta el texto que la contiene, a saber, el relato de la catástrofe del linaje Azcoitia. A su vez, la narración de la catástrofe, delegada a Humberto, duplica la conseja y la ficción narrativa en una sucesión vertiginosa de sustituciones y desplazamientos de signos que se movilizan elípticamente para de/velar el punto de contacto aberrante entre la servidumbre y la oligarquía, a saber, estos hijos terribles, la niña-bruja y Boy, cuyas existencias delatan la profanación del límite sagrado entre los reinos de arriba y de abajo.

En *Casa de campo* el motivo de la subversión parricida irradia toda la narración. En esta novela, todos los personajes se encuentran imbuidos en un círculo de devoraciones, en el que la tensión paranoica, entre comer y ser comido, modula las relaciones de poder, incluyendo la relación entre padres e hijos. En esta novela los padres devoran a sus hijos, los hijos devoran a sus padres, los Ventura devoran el oro y los recursos de Marulanda, los antropófagos devoran a los Ventura; e, incluso, el narrador omnisciente que explicita su “curiosidad omnívora” (491) por relatar y explicar todo, afirma que debe poner fin a su relato para que este no llegue “a devorar como un monstruo a su autor” (493), evidenciando que, en esta obra, “el comedor máximo” (Canetti 216) es la propia ficción. Como hemos visto en nuestro análisis dedicado a *Este domingo*, la relevancia de la figura del caníbal estriba en que este tropo “comporta el miedo de la disolución de la identidad, e, inversamente, un modelo de apropiación de la diferencia” (Jáuregui 14). En esta novela asistimos a la consagración de las fantasías paranoicas que asedian a Elisa y Josefina, pero, en este caso, según plantean Schoennenbeck y García, estas son usadas por los adultos para dominar a sus hijos; en un proceso que consiste en la creación de una “alteridad radical o negativa” (García párr. 53), correspondiente a los antropófagos, que debe ser combatida y controlada, pero que el narrador no cesa de develar como una “convención formalizada” (Schoennenbeck 194) que distorsiona y oculta la relación de explotación y expolio que ejercen los Ventura sobre los nativos de Marulanda.



Al igual que en *Este domingo*, en *Casa de campo* la transmisión de los condicionamientos simbólicos de padres a hijos se ejerce mediante el juego, aunque en este caso el foco de este radica en la distorsión de la realidad y la disimulación de la verdad. *La marquesa salió a las cinco* es el modo en que los adultos denominan este juego, el cual consiste en la escenificación teatral, por parte de los niños, de enrevesadas intrigas amorosas, nudos ficticios sin fin, que se desarrollan en extensas jornadas, actos o episodios, en los que cada hora de juego equivale a un mes. De este modo, los hechos o acontecimientos que violan o desestabilizan el orden familiar, son avasallados por la disimulación y el simulacro, permitiéndoles velar las fuentes de sus riquezas y la verdadera naturaleza de los antropófagos. Además, este juego no solo les permite asimilar las convenciones y leyes que los ubican, en su calidad de niños, en el eslabón más bajo de la cadena mando, sino que también este les permite sobrellevar la espera de la tan anhelada mayoría de edad, donde se cumpliría la promesa de ser considerados por sus padres y primos mayores como sujetos dignos de su ascendencia y, por tanto, como agentes de transmisión de los dogmas familiares.

Sin embargo, en el contexto de la jornada donde se desarrollan los acontecimientos de la novela, el juego abre para los niños una coartada para desacatar las normas y traicionar a sus padres. Al respecto, Schoennenbeck (*El sujeto* 184) destaca la ambigüedad del mismo, en el sentido de que este juego permite que los niños desacaten el orden disimuladamente, a través de los artilugios de la palabra anunciada en correspondencia con el gusto preciosista de los adultos. Los niños realizan un uso paródico de lo que el narrador denomina la *lengua de los Ventura*, invirtiéndola para sus propios fines y creando un lenguaje paralelo. Descubrimos en esta ambivalencia, la misma polaridad, sostenida por Agamben, entre el juego y lo sagrado (*Profanaciones* 99-100): mientras que para los padres y madres el juego se ofrece como un instrumento para asentar sus dogmas, permitiéndoles confiscar e indisponer para sus hijos el significado de las cosas, a la vez que trazar una frontera entre lo propio y lo ajeno, entre humanos y antropófagos; para los niños el juego les permite restituir las potencias que sus progenitores les han confiscado, en particular, la facultad de construir agenciamientos al margen de los condicionamientos simbólicos que les han inculcado, movilizándolo estos límites y dotándolos de una coartada para efectuar aquello que no les está permitido hacer.

Desde esta perspectiva, esta novela discurre en torno a la representación de un *momento profano*. Sin embargo, paradójicamente, este momento se inscribe en uno de

los viajes que los Ventura emprenden en dirección hacia Marulanda cada verano, motivados por “el deseo de que sus hijos crecieran con la certeza de que la familia es la base de todo bien, en lo moral, en lo político, en las instituciones” (59). En una de estas jornadas, los hijos quedan liberados de la vigilancia paterna por doce horas que, desde la perspectiva del juego infantil, transcurren como si fueran un año; y en las que los primos menores aprovechan la oportunidad para buscar por toda la casa “elementos para consolidar nuevas identidades” (232), habría que decir, al margen de las disposiciones verticales de la ascendencia. Tal como el narrador del futuro en *Este domingo*, quien expresa su venia al lumpen de niños vagos que han ingresado en la casa de sus abuelos, el narrador de *Casa de campo* se muestra indulgente con los niños sublevados.

A nivel estructural, el narrador se apropia de los códigos de la novela realista decimonónica, pero con miras a la subversión de los mismos mediante lo que Guntzche ha descrito como el lenguaje de la teatralidad y la diáspora: por un lado, el narrador-autor no disimula su presencia y la naturaleza ficticia de su relato, configurándolo expresamente como una “representación teatral” (Guntzche 102) que maneja a su antojo; y, por otro lado, la novela discurre en torno a una “dispersión distorsionadora” (Guntzche 113) que borra los límites establecidos sobre los cuerpos y el territorio por las rígidas reglas y códigos familiares. Al respecto, es significativo el capítulo titulado “Las lanzas”, donde el narrador introduce lo que para él constituye el “símbolo al centro de mi historia” (104). Impelidos por el propósito de “volcarnos hacia *afuera*”, hacia el “acontecer no subjetivo”, esto es, “ajeno a la voluntad de nuestros padres, algo verdaderamente nuestro, no tribal” (103), los cuatro hijos de Silvestre y Berenice Ventura acuden hasta la reja que separa la casa de campo de la llanura colmada de gramíneas, para desprender las lanzas que componen el cerco de la casa. Mientras en *El obscuro pájaro de la noche*, la continuidad de la cadena genealógica queda representada mediante el friso eterno de medallones con simbologías heráldicas; en *Casa de campo* esta se representa a través de la construcción y preservación del límite de lanzas, cuya iteración separa la casa de la llanura.

El narrador atribuye dos connotaciones al desprendimiento de las lanzas de la serie de sus iguales: por un lado, esta acción constituye una interrupción de la continuidad genealógica derivada del anhelo de la individualidad y autonomía de los hermanos y primos respecto de sus padres y la tribu, ya que las 33 lanzas que liberan luego de arduos esfuerzos, representan a su vez a los 33 primos liberados

de las imposiciones de su ascendencia durante el momento profano; y, por otro, mediante esta acción los primos deshacen el pliegue que divide y constituye el territorio, violando su interior cerrado a través de la apertura de un *agujero*, de “una ventana al infinito”, por cuyo boquete “las gramíneas avanzaban, avasallando el parque para reclamar ese territorio” (125). La imagen de la reja agujereada por los niños es relevante porque, como plantea Derrida, “el agujero problematiza la distinción entre interior y exterior, entre dentro y fuera, ya que conecta uno con otro, pero no constituye ni uno ni otro, sino que por definición se sitúa siempre al borde, en el límite imposible entre dos alternativas que parecen excluyentes” (Cit. en Segarra, 13).

Una de las expresiones del triunfo y el poderío del clan Ventura sobre Marulanda es, precisamente, la paisajización de su espacio natural, cuya otrora abundante y heterogénea vegetación es devorada por obra del tatarabuelo Ventura, quien posibilita la proliferación de las gramíneas. Estas son implantadas en Marulanda en miras a devorar-homogeneizar su naturaleza y orientarla en relación con los intereses económicos de la familia; pero también, al mismo tiempo, esta es la mala hierba que prolifera incontenible entre las cosas, la fuerza que amenaza, desde siempre, con deshacer el pliegue o la cesura que separa y distingue el adentro del afuera. La llanura, en virtud de la amenazante proliferación rizomática de las gramíneas, es representada en decidida oposición a la casa de campo y por extensión, al árbol genealógico familiar, siendo descrita, además, como un espacio de la indiferenciación y el anonimato, lo cual explica el motivo por el que esta activa en los Ventura el terror atávico hacia los antropófagos y la destrucción de la subjetividad.

Espacialmente, las descripciones de la casa y la llanura dan cuenta de un paisaje semejante al mar, debido a sus planos homogéneos y el susurro que envuelve la casa de campo producto del roce de sus tallos (Schonennbeck *Paisajes* 46). Estas referencias son relevantes dado que evocan una imagen asociada con el tratamiento pastoral de la subjetividad. Como destaca Haudricourt, la relación entre un capitán de barco y su tripulación es análoga a la del pastor y sus ovejas: “sobre un barco, hace falta un jefe que imparta órdenes ejecutadas para la buena marcha del navío” (44) y “la relación de aquel que dirige el navío con aquellos que reman es análoga a la del pastor con sus perros y sus ovejas” (72). Siguiendo esta línea argumentativa, podemos afirmar que la ausencia de los adultos configura una imagen de la casa de campo equivalente a la de un barco sin capitán o cuyos tripulantes se han amotinado, pero también como un rebaño que, en ausencia de su pastor, se acerca

a un precipicio. Y si, tal como sugieren estas descripciones, la casa es un barco sin capitán o un rebaño sin pastor, la violenta restitución del orden de la casa por parte de la servidumbre ha de interpretarse como una actividad pastoral.

El cerco de lanzas proyecta la capacidad fáctica de los Ventura de territorializar el espacio, porque “no hay territorio que no esté constituido por el trazado de un límite” (Lapoujade 186); pero también de paisajizar el mismo, entendiendo por paisaje la apropiación subjetiva de la naturaleza, la neutralización de sus fuerzas destructivas e irracionales mediante el artificio que la deforma y anula al imitarla (García párr. 24). Schoennenbeck (2015) y García (2012), identifican en esta novela una tensión entre los binomios naturaleza/paisaje, ya que la naturaleza es presentada como el revés del paisaje y el artificio. Para estos autores, el paisaje es constituido en la novela como un resultado de la naturalización de los códigos estéticos procedentes de la retórica persuasiva, inverosímil y alambicada que producen los adultos, cuyo carácter artificioso es explicitado por el narrador-autor. En este sentido, el espacio en la novela emerge a partir de una conciliación inestable entre los dos impulsos opuestos del lenguaje señalados por Krieger y encarnados en la tensión generacional entre padres e hijos: por una parte, la “aspiración ecfrástica” (Krieger 142) de los adultos, con su orgullosa confianza en el lenguaje y su capacidad de capturar el espacio y lo visual en una secuencia temporal y un territorio de fronteras definidas; y, por otro lado, la “exasperación de la écfrasis” (Idem) que impele a los niños a liberar los flujos temporales y naturales, para disolver el territorio en la indiferenciación, primero, deshaciendo el cerco de lanzas y, luego, dejando a sus padres a merced de la tormenta de vilanos que borra todas las formas.

Siguiendo la línea argumental del trabajo de Guntsche, la apertura de la reja se presenta como una metáfora expansiva, en el sentido de que esta va desde el momento en que Mauro manifiesta a sus padres el deseo de una lanza como regalo de cumpleaños; hasta la apertura de este inmenso boquete en la reja durante “el día sin leyes” (98). Este proceso expansivo de dispersión y distorsión del orden, lo reconocemos, asimismo, en la traición efectuada por un grupo de primos dirigidos por Casilda y Malvina, que, en ausencia de los padres, roban el tesoro familiar y se fugan de la casa estableciendo una alianza aberrante con los nativos-antropófagos.

Hermógenes, el tesorero de las arcas familiares, entrena a su hija Casilda en las responsabilidades asociadas con la gestión del patrimonio familiar, llegando a confiarle, entre otros secretos, la ubicación de las bóvedas donde resguardan el oro extraído por los nativos. Pese a este gesto de complicidad, Casilda comienza

a amasar un rencor en contra de su padre, aparejado de la codicia por el oro de la familia, resultante de la prohibición que pesa sobre todos los niños de verlo y tocarlo, hasta la consecución de la adultez ya que, según Hermógenes, los niños, en virtud de su intemperancia intrínseca, se ubican del lado de los antropófagos y sirvientes: “Ustedes son sólo niños. No entienden nada de estas cosas y siempre terminan por hacer tonterías y complicarlo todo. Ustedes son inconscientes, desordenados, botarates, indisciplinados como los sirvientes, perezosos como los nativos, capaces de destruirlo todo si llegan a conocer el oro antes de ser grandes” (199). Estas afirmaciones dan continuidad a la perorata más extensa que, al inicio de la novela, los padres prodigan a los sirvientes, y donde estos explicitan el peligro que suponen los niños para la estabilidad del orden:

[Los niños] eran sus enemigos, empeñados en su destrucción porque querían destruir todo lo estable por medio de su cuestionamiento de las reglas. Que los sirvientes quedaran alertados sobre la brutalidad de seres que por ser niños aún no accedían a la clase iluminada de los mayores, capaces de todo con tal de [...] minar la paz y el orden mediante la crítica y la duda y aniquilarlos a ellos, los sirvientes, por ser guardianes, justamente, de este orden civilizatorio (43).

En el contexto del proceso de recepción, tasación y resguardo del oro, se produce el acontecimiento que augura el fin de la hegemonía de los Ventura sobre Marulanda: Hermógenes halla en la bóveda familiar un saco de oro en mal estado, cuyo origen sindicada, no solo al nativo Pedro Crisólogo, quien habría cometido el crimen de llevar el saco defectuoso, sino también a la influencia antropófaga “porque todo delito contra nosotros sólo puede emanar de ellos” (194), y este, según él, “es el comienzo del fin”, la evidencia de que algún rebelde “debe estar infiltrando ideas que preludian algún cambio y todos los cambios son peligrosos puesto que proceden del advenimiento de los antropófagos” (196). Tal como Mauro pide a sus padres una lanza el día de su cumpleaños, Casilda pide a su padre la oportunidad de ver y tocar el oro defectuoso, y frente a la vehemente negativa de este, se propone “desmontar [su] mundo” ya que “solo así podría ser ella misma, en otra parte y con otra identidad”, y superar la condición de sus primos, meras “sombras de los deseos de sus progenitores” (204).

Por su parte, Malvina, “hija adulterina, fruto del pecado” (211), desheredada por su condición de bastarda mediante un codicilo redactado por su abuela an-

tes de morir, es objeto, por parte de sus primos, tanto del desprecio como de la envidia, ya que, si bien es la única pobre del grupo, solo ella, dada su condición de *huacha*, tiene la posibilidad de “elegir su identidad porque era libre, y ellos [los primos], en cambio, estaban determinados por padres y madres” (211). Por esta razón, situada en la intersección entre lo propio y lo ajeno, Malvina se hace “una vida marginal” en el seno de los Ventura, agenciándose con los antropófagos y haciendo pequeños robos en la casa, cuyo botín guardaba “para el momento de su fuga” (215), bajo la convicción de que “como no tenía derecho legal al dinero debía procurárselo ilegalmente, ya que la legalidad no era sino una convención inventada para la comodidad de quienes tuvieron el privilegio de crearla” (213). Así, los elementos anómicos del clan, portadores de un afecto antigenealógico, establecen agencias que posibilitan el robo del oro familiar: mientras Casilda conoce el modo de acceder al tesoro, Malvina llama a sus amigos antropófagos para que los ayuden con la carga y el transporte del botín.

La consecución de la fuga viene aparejada de la descripción de la exultante alegría de los niños, quienes embadurnan sus cuerpos con el oro del mismo fardo estropeado. La descripción del narrador es elocuente: precedidos por una carcajada de triunfo, los niños se arrojan sobre el fardo “revolcándose como perros locos en sus excrementos de oro, riendo, escarbando más y más y embadurnándose hasta que no quedó nada de los tres niños, ni una parte de sus rostros y sus ropas que no fuera de oro reluciente” (222). Deshechos los rasgos identificatorios que los vinculan a su ascendencia, los niños emergen, según el narrador, como “ídolos” (222), semidioses, superhombres, y en cuanto tales, capaces de descentrar la autoridad de sus progenitores. La fuga que desarrollan los niños, y que inician con este gesto idólatra de adoración al oro y a sí mismos, pone de relieve la “eficacia del ídolo” (Restrepo 30), en el sentido de que este último, lejos de presentarse como ilusorio o engañoso, posee la facultad de constituir al Dios original, materialmente visible, ajustando lo divino al alcance de la visión, convirtiendo a Dios en una imagen reflejada del idólatra.

A esta dispersión distorsionadora del orden, le sucede el retorno de los adultos, quienes mediante la violencia ejercida por sus sirvientes y con el objetivo de asegurar “el futuro de nuestra progenie” (269), se proponen sedimentar los flujos diaspóricos liberados por la desobediencia infantil en el contexto del juego. El asalto, dirigido por el Mayordomo, convierte la casa y sus inmediaciones en un campo de batalla, donde los nativos son acibillados, mientras los niños rebeldes, dirigidos

por Wenceslao, deben replegarse hasta los túneles de la casa y los agujeros de la llanura a fin de guarecerse de la violencia. Mientras el juego de los niños acelera el tiempo real e intensifica los devenires y las alianzas aberrantes, los sirvientes, enviados por los padres, sedimentan los flujos descontrolados, deteniendo el tiempo mediante la anulación del ciclo circadiano al interior de la casa, clausurando los postigos y pintando de negro todas las ventanas, “de modo que quede anulada la diferencia entre día y noche y todo transcurra en el remanso de lo que permanece afuera de la historia” (330).

Después de robar el oro, Malvina abandona a sus primos en la llanura para dirigirse a la capital, y con ayuda de Pedro Crisólogo, invierte el botín robado en numerosos negocios. Cuando los adultos intentan pactar la venta de Marulanda con un grupo de extranjeros, antes de que se desate la tormenta de vilanos y quede al descubierto la infertilidad de sus tierras, Malvina irrumpe en la casa, exhibiendo su vínculo amoroso con Pedro, para cancelar estas negociaciones, desencadenando la traición de la servidumbre. Mientras estos últimos huyen, los adultos, despojados de su poder, quedan golpeados y heridos en medio de la polvareda que producen los vehículos y carruajes al alejarse con rapidez de la casa de campo. Este agenciamiento aberrante entre los niños Ventura y los antropófagos, a través de las bodas entre Malvina y Pedro, parece constituir una parodización del dispositivo retórico del melodrama presente en las novelas realistas decimonónicas de América Latina, descrito ampliamente por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*; en el sentido de que esta unión es representada como una traición que enfatiza la imposibilidad de una conciliación pacífica, a la vez que neutraliza el relato promovido por los adultos acerca de las costumbres antropófagas.

Esta traición a los adultos, como hemos adelantado, se produce junto al fenómeno meteorológico de la tormenta de vilanos que diluye todas las formas constituidas. Ya desde el principio de la novela, los adultos se refieren a este fenómeno como el *mayor de los peligros*, el cual, además, marca el fin del verano: “Después de la partida anual de la familia, los vientos del otoño desprendían de las cabezas de las espigas una ahogante borrasca de vilanos que hacía insoportable la existencia humana y animal en la región. Duraba hasta que los hielos del invierno quemaban sus tallos, dejando la tierra aterida como antes que comenzara la vida” (58-59). Las ráfagas de vilanos se adhieren a los cuerpos como una vellosidad que difumina los contornos y, a la manera de una ceguera paulatina, hace desaparecer la profundidad de las cosas. Este fenómeno meteorológico fuerza a los Ventura a guarecerse

al interior de la casa, junto a una procesión de nativos que emerge de entre las gramíneas con la clave de la sobrevivencia: a fuerza de verse confrontados con la muerte cada año, los nativos aprenden que es posible sobrevivir a la tormenta reduciendo sus funciones vitales hasta el mínimo necesario para que el organismo funcione, alcanzando, de este modo, un estado vegetativo que les permite aguardar el momento donde el frío invernal queme la tierra nuevamente para que el ciclo natural pueda recomenzar.

La novela culmina con las figuras de los nativos, adultos y niños confundidas en una atmósfera sin hondura, en “la nada con su presencia sin límites, mayor que la llanura, mayor que el cielo” (497), con los cuerpos extendidos sobre la tierra y los “rostros clausurados” (495), guiándose apenas por un triángulo que “ofrecía los ritmos apropiados para sobrevivir” (498). Esta imagen donde, igualados ante la amenaza de la muerte, todos se reúnen en un círculo para reducir sus funciones vitales en torno a un ejercicio de respiración conjunta, proyecta la disolución definitiva de los clivajes al que todas las formas vitales se encontraban suscritas, tal como si la traición de los hijos precipitase en la catástrofe dicho sistema de diferencias para hacer que sus padres, imbuidos en un conjunto de atributos diferenciadores, se vean forzados a claudicar del privilegio de afirmar sus respectivas identidades. La tormenta de vilanos es una expresión de la fuerza de la naturaleza que confronta a las subjetividades con un devenir imperceptible (Deleuze y Guattari 281), es decir, con el movimiento que realizan todos los seres vivos hacia lo menos diferenciado, hacia lo indiscernible y lo impersonal, y cuya manifestación más evidente es la sustracción de los rasgos de rostridad. En este sentido, los niños, actuando como puentes entre los reinos de sus padres y de los nativos-antropófagos, hacen que la novela oscile entre, por un lado, la composición de un cuadro o un paisaje en el que, mediante el uso del código escrito, se representa una comunidad desobrada, compuesta por subjetividades integradas en las cadenas de ascendencia genealógica (los Ventura) y cuerpos alterizados abiertos a la destrucción (los antropófagos); hasta, por otra parte, la precipitación de estas formas comunes en la blancura que disuelve las fronteras que dividen y separan los cuerpos y los territorios, a la manera de un retorno al lienzo o página en blanco.



## Conclusiones

Como hemos podido constatar, este corpus de novelas de José Donoso atiende al problema de la transmisión de los condicionamientos simbólicos de padres a hijos, ya sea a través de estrictos procesos formativos y espirituales que confrontan a estos últimos con el problema del gobierno de la carne; o bien, a través del juego, el cual permite a los padres hacer partícipes a sus hijos de la comunidad política, en la medida que transmite la conciencia y garantiza la conservación de los clivajes en que se divide la comunidad misma. Estas obras nos ofrecen un conjunto de representaciones simbólicas del imperativo de la continuidad genealógicas, como es el caso del friso de medallones en *El Obsceno pájaro de la noche* y del cerco de lanzas en *Casa de Campo*. Por otro lado, todas las obras analizadas presentan a hijos que se resisten o se encuentran incapacitados para dar continuidad al legado de su ascendencia, y sus narradores y personajes hacen del cuerpo infantil un catalizador de miedos derivativos, o bien, reivindicando decididamente la soberbia infantil que tiende a hacer tabula rasa de las convenciones y normas heredadas, cuya máxima expresión se encuentra en la subversión matricida/parricida.

*Coronación* y *Este domingo* se centran en hijos que, debido al estricto régimen de ejercitación cognitivo y espiritual al que han sido sometidos durante su niñez, experimentan de adultos un conjunto de secuelas psicosomáticas que los incapacitan para sostener relaciones afectivas genuinas y/o dar continuidad a la cadena genealógica de su ascendencia. Los protagonistas masculinos de estas obras se han abocado, desde su niñez, a la actividad hermenéutica y sacrificial de convertir los movimientos de su mente en un objeto de infinitos análisis, lo cual ha redundado en que estos sostengan una relación problemática con sus cuerpos y la experiencia de la vejez, debiendo procesar el caos y la transformación inherente al paso del tiempo a través de estrictas rutinas y rituales. En el caso de *Este domingo*, los niños se presentan como catalizadores de fantasías paranoicas asociadas a la violación del espacio doméstico o la propiedad privada, por un lado, y con la pérdida de la individuación y el privilegio de la enunciación identitaria diferenciadora, por el otro. Por su parte, las tramas de *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo*, discurren en torno a hijos que, en virtud del afecto antigenealógico que los embarga, se han apartado decididamente de su ascendencia. La relevancia de los personajes infantiles presentes en estas obras, estriba en la ambivalencia intrínseca de sus cuerpos que, al no ser sujetos acabados, operan en la estructura narrativa como puntos de contacto aberrante que confunden los límites entre reinos y estratos, cuya hete-

rogeidad y diferencia sustenta las relaciones de poder. De este modo, exponen a sus padres a un proceso de desterritorialización radical, expresado en la imagen de sus rostros deshechos, metáfora del impulso de desheredación que los impele a interrumpir las cadenas genealógicas de sus ascendientes.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- . *Teología y lenguaje*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- Benjamin, Walter. “El carácter destructivo”. *Iluminaciones*. Barcelona: Taurús: 91-94.
- Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Ediciones, 1977.
- Cid Hidalgo, J. “Yo sé la verdad. Locura, familia y subversión en *Coronación* de José Donoso”. *Cuadernos de Literatura* n° 14, 2013: 124-143.
- Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2017.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- . El Anti Edipo. *Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Deleuze, Gilles. *El poder: curso sobre Foucault II*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila, 2015.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid: El país, 2003.
- . *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *Este domingo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean Luc-Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta, 2001.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- . *El cuerpo utópico. Las heteropías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- . *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencia de Darmouth, 1980*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2016.
- . *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal, 2018.

- García, Pilar. “Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo*”. *Artelogia* n° 3, 2012. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/artelogie.7276>
- Gaspar, Catalina. “Los umbrales de la travesía textual en la metaficción productiva”. *Thesaurus* n° 2, 1998: 271-293.
- Gierke, Otto. *Political theories of the Middle Age*. New Jersey: Lawbook Exchange, 2002.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1972.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Guntsche, Marina. “Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo* de José Donoso”. *Anales de la Literatura Chilena*, 2000: 101-115.
- Haudricourt, André. *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus, 2019.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, Calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Krieger, Murray. “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)”. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000: 130-160.
- Lapoujade, David. *Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea. José Donoso & Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Restrepo, Carlos. “Derivas para una estética fenomenológica, Fedro”. *Revista de estética y teoría de las artes* 10, 2011: 26-41.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la oligarquía*. Santiago: Sangría Editora, 2011.
- Sarduy, Severo. *Obras III. Ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Schoennenbeck, Sebastián. *El sujeto en tres novelas de José Donoso*. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2006.
- . “La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”. *Anales de la Literatura Chilena* n° 11, 2009: 161-175.

- . José Donoso. *Paisajes, Rutas y Fugas*. Santiago: Orjikh, 2015.
- . “Muerte en el jardín: paisaje y heterotopía en José Donoso, Mauricio Wacquez y Adolfo Couve”. *Revista Laboratorio* 15, 2016. Disponible en: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/41>
- Segarra, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Madrid: Melusina, 2014.
- Sloterdijk, Peter. *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Madrid: Siruela, 2002.
- . *Has de cambiar tu vida*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- . *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela, 2015.
- Timmermann, Fredy. “Miedo y terror en *Visión Futura de Chile*”. *Revista de Ciencias Sociales e Historia* n° 3, 1979: 268-288.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. *La transformación de Santiago: notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la Ilustre Municipalidad, al Supremo Gobierno y al Consejo Nacional*. Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1872.
- Zombory, Gabriella. “Orden y caos espaciotemporal en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Un camino hacia la destrucción”. *La tradición de la ruptura*, 2015. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion\\_rupturas/zombory.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/zombory.htm)