

El obsceno pájaro narrativo. Lo monstruoso y su representación en Borges y Donoso

Sebastián Urli
University of Pittsburgh

Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en analizar la novela *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso y su relación con la obra de Jorge Luis Borges, específicamente con “La casa de Asterión” (1949). El trabajo se centrará en el problema de lo monstruoso y lo marginal en cuanto problematización de los límites de la normalidad y de la estética realista en ambos autores a partir de aportes como los ya clásicos de Kayser, Stewart, Stallybrass y Allon White y los más recientes de Giorgi y de Hock-Soon Ng.

Palabras claves

Monstruosidad- Representación-Otredad-Límites-Grotesco

Lo monstruoso y lo grotesco

En su ya clásico estudio sobre el tema, Kayser (1963: 37) describe el carácter siniestro y ominoso de lo grotesco y su vínculo con un mundo donde los dominios de las plantas, los animales y los humanos se entremezclan y en el cual las leyes de la proporción y la simetría ya no son válidas. Como bien aclara Susan Stewart, en el cuerpo grotesco se produce una exageración de los elementos internos, “the display of orifices and gaps upon the exterior of the body” (1984:105), interpenetración a la que se le suma un intercambio de la sexualidad y de los rasgos humanos y animales.

Pero además de vincularse con lo grotesco, lo monstruoso presenta otras características. Como señala Rafael Herra, “el monstruo en tanto doble, oculta y desoculta. Lo decisivo es lo que he depositado en él de mí mismo, para que me sirva como artefacto de rechazo. Con él y en él me impugno a mí mismo como portador de los hechos de mi civilización” (1988: 30). El monstruo está estrechamente vinculado con aquel que lo señala como tal y con aquello que no se quiere aceptar como propio.

Desde una posición psicoanalítica y posmoderna Andrew Hock-Soon Ng (2004:4-5) sostiene que el monstruo contemporáneo se vincula con el inconsciente y agrega que, si bien tiene una proximidad física y social con lo humano, implica siempre una amenaza. En este sentido, se lo define frente a lo “humano” (a partir de él, como contraste o prolongación) y, en cierta medida, debe ser entendido como el resultado de ansiedades culturales, históricas y sociales, es decir, como proyección de una crisis que al ser corporizada en un ser monstruoso se intenta examinar, entender y “resolver”. Por último, vale destacar siguiendo a Hock-Soon Ng que lo mismo sucede con el espacio pues la casa “can assume monstrous proportions when it becomes a repository for the subject’s unconscious; the home becomes the locus of the subject’s projected anxieties, bringing into relief the repressed other and (possibly) transforming the subject into a monster” (2004: 16). También resulta interesante pensar lo monstruoso como lo “bajo” que cuestiona lo “alto” a partir de los cuatro ejes que proponen Stallybrass y White, a saber: el cuerpo humano, las formas psíquicas, el espacio geográfico y la formación social, ejes que se combinan entre sí y que “are all constructed within interrelating and dependent hierarchies of high and low” (1986: 2).

Gabriel Giorgi, por su parte, resume las posiciones señaladas hasta el momento cuando explica que además de representar la otredad el monstruo implica también otro saber, en este caso positivo: “el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo

desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género o de una clase” (2009: 323). Y agrega que el monstruo (324)

materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales. Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y la sintaxis, y deja ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social.

Esta relación de lo monstruoso con las diversas artes y su capacidad para poner en tela de juicio ciertas gramáticas fijas del pensamiento y, por qué no, la representación literaria de la identidad es un elemento fundamental desde el cual abordar la novela de Donoso *El obsceno pájaro de la noche* y su relación con el cuento de Borges “La casa de Asterión”.

El minotauro en la Rinconada

Publicado originalmente en *Los anales de Buenos Aires* en 1947 y recogido luego en *El Aleph* en 1949, “La casa de Asterión” es uno de los cuentos más breves de Borges y, probablemente, por el tema elegido y la inversión propuesta, uno de los más conocidos. A decir de Anderson Imbert, Borges siente simpatía por el minotauro al cual “vio solitario, en lo alto de un parapeto de su laberinto, soñador, melancólico, contemplando el mar y como esperando” (1960: 40), esperando, claro está, a su redentor. Álvarez, por su parte, destaca la importancia del papel de la tela de Watts, una de las fuentes de Borges, y explica que el escritor argentino “enfocó la atención del lector sobre su minotauro al otorgarle la protagonización del cuento y al convertirlo en el narrador autobiográfico del mismo” (1991: 509). Borges, entonces, le otorga a este ser mitológico monstruoso la capacidad de expresarse lo cual constituye un detalle no menor si se lo compara con Boy en *El obsceno pájaro* cuya agencia no radica en ser el narrador principal sino en urdir una ficción. Lefere, por último, en lo que concierne a Asterión como monstruo, señala que inspira un horror sagrado (1998: 119) y agrega que la fuerza de su figura “estimula la imaginación del lector, e incluso su afectividad (identificación) (124) y que Borges propone nuevamente el rescate de un infame (125).

Sea como sea, la figura de un minotauro, monstruo mitológico paradigmático, humanizado, es destacada por varios críticos y permite investigar la relación de Borges con la monstruosidad. Si bien es cierto que hay una humanización del monstruo (y en este sentido una revisión de la categoría de lo monstruoso como negativa) que se observa, por ejemplo, en el hecho de que el minotauro no haya aprendido a leer y por un lado lo celebre pero a la vez lo lamente, o en el ímpetu y la inocencia con que desarrolla algunos de sus juegos (violentos, muchas veces), o en la idea de que no le duela más la soledad cuando se percata de la existencia de su redentor, hasta el punto de dejarse matar, también es cierto que el minotauro castigará las falsas acusaciones de sus detractores a su debido tiempo.

Y en este último detalle ya apreciamos una ambigüedad en su carácter y un desplazamiento de las categorías que detentan el conocimiento: si las acusaciones que se levantan en su contra (“Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura” (Borges 1999: 105)) son falsas, el minotauro se erige como otra forma de conocimiento, conocimiento particular (“El hecho es que soy único” (106)) y problemático. Si, como vimos siguiendo a Kayser, a Herra y Hock-Soon Ng, el monstruo implica una amenaza frente a lo “humano” pero se configura frente y a partir de dicha categoría y en algunos casos como una prolongación de lo que no se quiere ver en uno mismo, Asterión pone en crisis al otro. Desde su doble carácter de monstruo pero monstruo humanizado, portador de una forma de conocimiento

diferente (que raya lo demiúrgico en más de un pasaje) el ser creado por Borges problematiza los límites: es único (en su existencia y en su complejidad física) y eso parecería marginarlo pero presenta ciertos rasgos humanos que lo asimilan a aquellos que lo desacreditan.

Por otro lado, el hecho de que no se defina como prisionero y que aclare que huye de la plebe “por el temor que me infundieron las caras” y porque al ser hijo de una reina “no puedo confundirme con el vulgo” (106) complejiza aún más la concepción de lo monstruoso: lo “humano” es la plebe, el vulgo, y causa terror, terror que se pretende conjurar a través de los monstruos.

En el caso de *El obsceno pájaro de la noche* novela publicada en 1970, Philip Swanson, si bien no establece un binomio monstruo/humano, sí menciona una oposición amos/sirvientes y explica que estos últimos “are said to confront the unpleasant side of reality, while their masters feel dread of all that is ugly and degrading” (1988: 73) lo cual no impide que los sirvientes conformen una especie de identidad negativa y de poder como se aprecia en el siguiente pasaje de la novela en el cual el mudito se presenta como el sirviente de las viejas que fueron ellas mismas sirvientas: “Y al servir a estas rémoras, al ser sirviente de sirvientes, al exponerme a sus burlas y obedecer sus mandatos, voy haciéndome más poderoso que ellas porque voy acumulando los desperdicios de los desperdicios, las humillaciones de los humillados” (Donoso 2007: 67). Vemos aquí ya una primera relación con Asterión: las versiones de los demás, lejos de destruirlo, lo singularizan y le dan un poder más grande al del conocimiento predicado de las acusaciones “humanas”. No obstante, y a diferencia de Asterión, hijo de una reina, el mudito es sirviente de sirvientes con lo que la fuerza de su cuestionamiento de la autoridad del discurso del otro (el amo) es distinta y, creemos, mayor.

Solotarevsky, por su parte, señala la inversión carnavalesca que la irrupción de lo monstruoso y del espacio donde tiene cabida produce: “se trata de un espacio eminentemente carnavalesco configurado como “mundo al revés”; la monstruosidad pasa a ser en él perfección, y la perfección, monstruosidad” (1983: 291). Lo “humano” (lo no monstruoso) entra en crisis y se vuelve reversible hasta el punto de que la reversión puede herir (la burla que podría padecer Humberto Peñaloza al ser él el distinto en la Rinconada¹ y que efectivamente padece²) o llevar a la muerte (Jerónimo cuando intenta entablar una relación más cercana con Boy³). A diferencia de lo monstruoso en el cuento de Borges, donde la sola presencia del minotauro que piensa y que cuestiona las aseveraciones de los “humanos” que lo detractan aun sin plena conciencia de su acto es la que problematiza al otro que se considera normal (y recuérdese que el minotauro no se defiende y en esa no defensa convierte en asesino y monstruo a Teseo), los monstruos en *El obsceno pájaro de la noche* poseen una agencia mayor, o al menos más directa, y realizan diversos actos de confrontación con el otro (como las burlas aludidas), son presentados como seres activamente sexuales o generadores de deseo (piénsese en el binomio Humberto-

¹ En el diálogo que Jerónimo y Emperatriz tienen antes de que se concrete lo de la Rinconada, la prima de Azcoitia menciona el malestar que produce entre los monstruos el hecho de que Humberto dirija todo sin ser monstruo a lo que Jerónimo responde: “un único ser normal en un mundo de monstruos adquiere él la categoría de fenómeno al ser normal, transformándolos a ustedes en normales. Para Boy, él encarnará la experiencia de lo monstruoso” (237).

² “Humberto no pudo resistir el impulso de mirar su imagen en el agua del estanque, feo, mezquino, ni monstruoso ni bello, insignificante (...) pero yo no armonizo, no soy monstruo, en este instante daría toda mi vida por serlo, feo, feo repetía Boy desde los brazos de Miss Dolly, feo, feo, feo, feo y Larry y Miss Dolly y Emperatriz se estaban riendo a carcajadas: los tres juntos” (253).

³ Como si se tratará de una premonición de las palabras reproducidas en la cita previa, Jerónimo muere (aunque cabe preguntarse si esta versión es “real” dentro de la “realidad” de la novela) ahogado en la Rinconada y antes confiesa: “sí, me reconocí monstruo retorcido en el reflejo del estanque, ellos, los demás son seres armoniosos, espigados, regulares” (510).

Emperatriz, para un ejemplo “humano”⁴-monstruo o en el no menos importante Emperatriz-Cris, para un binomio monstruo-monstruo) y constituyen una categoría (a)estética peculiar que raya lo sublime. Como explica Jerónimo (234)

la humanidad normal sólo se atreve a reaccionar ante las habituales gradaciones que se extienden desde lo bello hasta lo feo, que en último término no son más que matices de la misma cosa. El monstruo, en cambio, (...) pertenece a una especie privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime.

Como se puede observar, lo monstruoso en la novela de Donoso se erige como una fuerza mucho más explícita que en Borges, pues no sólo se habla de los monstruos y se los concibe como personajes que están conscientes, en muchos casos, de su “monstruosidad” sino que además los lugares son presentados como laberintos formados mediante adhesiones o supresiones de partes y asimismo, como si fuera poco, se teoriza sobre dicha monstruosidad, se invierten los roles y se lleva a la práctica una escritura que ejemplifica aquello que se teoriza, en otras palabras, es posible concebir la narración como una narración monstruosa que rompe con los cánones de representación de la realidad de corte realistas o “normales/tradicionales”.

En lo que concierne a Boy, este no es el hijo de una reina como Asterión ni presenta rasgos de exclusividad (a excepción de su descomunal miembro) pues vive, en una de las versiones sobre su vida, en un lugar poblado por seres “monstruosos”. En este punto, y si bien ambos le otorgan cierto estatuto sublime a la monstruosidad, Borges y Donoso se distancian respecto al carácter privilegiado del monstruo: individual en el primero y colectivo en el segundo.

Por otro lado, y pese a la idea de Jerónimo de que su hijo no conocerá la existencia del placer y del dolor, Boy, al igual que Asterión, sale del lugar donde está confinado y al igual que el minotauro decide volver. Pero mientras que en Asterión la separación con el mundo se debe a un deseo de no mezclarse con la plebe y al temor generado por los rostros, la reacción que en Boy produce el mundo de afuera es más compleja hasta el punto de idear un plan para engañar a su padre y después ser operado para olvidar lo visto pues “ahora que he visto la realidad, sólo lo artificial me interesa” (489). Esta conciencia de lo monstruoso, reforzada en la afirmación de Boy de que “Si yo hubiera tenido un hijo monstruoso como yo, hubiera hecho exactamente lo que él [Jerónimo] hizo conmigo” (490) es diferente a la de Asterión que no se plantea su exclusividad como ser desde una concepción de lo “deforme”. Ambos son conscientes de su peculiar situación pero Boy pretende mantener esa condición de diferente eliminando su percepción y, al hacerlo, cuestiona la noción misma de monstruosidad que al aceptar la construcción que le impone el discurso de “lo normal” transforma dicha categoría en inoperante pues ambas se vuelven reversibles, mientras que Asterión sueña con un otro que lo redimirá de ese destino de exclusividad, sin percibirse nunca como un monstruo.

En el caso del Mudito, la conciencia de lo distinto se da, como hemos visto en la cita sobre los sirvientes, a partir de identidad negativa, desde la humillación de su condición. Sin embargo, en más de una ocasión se reconoce como el producto de una operación en la que se lo despojó del 80 por ciento de su cuerpo y se lo redujo a un ser monstruoso o se lo muestra como

⁴ Es necesario precisar que para Solotarevsky, el pasaje de la comisaría en el que Humberto habla con Boy y describe su rostro no se produce más que en la fantasía del personaje y que la descripción es la descripción del propio rostro de Humberto reflejado en un espejo (294). Lo mismo sostiene Promis Ojeda: “al final sabemos que Boy no llegó y que el rostro que con tanta crueldad ha descrito el narrador, no es sino el suyo propio, que se reflejaba en un espejo que tenía frente a sí” (37), por lo que la identificación de Humberto como no monstruo es problemática.

un muñeco de Iris, como una vieja o como un imbunche hasta su final desintegración en el paquete quemado donde queda confinado: “Devuélveme la Casa, que las viejas me amarren, me hagan una humita, que me transformen en imbunche. Soy el Mudito. A veces soy otra vieja más. Soy el muñeco de la Iris” (435). No obstante, y pese a declarar que es anulado, el Mudito al convertirse en vieja o en sirviente del sirviente obtiene más poder, poder diferente al de la normalidad a la cual pone en duda.

En el caso de Humberto, su vínculo con Jerónimo y con Inés determina su vida pues no solo actúa como secretario del primero y como su sustituto en el plan de la Peta Ponce respecto al embarazo de Inés, sino que deviene monstruo en la Rinconada cuando es operado y privado de gran parte de su cuerpo⁵. Como leemos al final del capítulo 16, “soy esta colección de monstruos que me han traspasado deformidades para adueñarse de mi sangre insignificante” (276). Así, pues, Humberto es presentado como un doble de Jerónimo pero a la vez distinto de él, se confunde con el mudito pero es a la vez un personaje y no una persona como se lee a comienzo del capítulo 26 (“no existe Humberto Peñaloza, es una invención, no es una persona sino un personaje” (451)). En otras palabras, su identidad es fluctuante, problemática, y su transformación en monstruo ocurre a partir de la mirada y las acciones de los demás (y en esto se asemeja a Asterión). Sin embargo, y a diferencia del personaje de Borges, él, como Boy y como el Mudito, es consciente de que ha quedado reducido a un monstruo pero a diferencia de este último no parece tener el poder del marginal que detenta el hecho de considerarse una vieja.

Hemos tratado de establecer en este trabajo una serie similitudes y diferencias respecto al tema de lo monstruoso y su representación literaria en dos escritores latinoamericanos. Como observamos en ambos casos, los diversos personajes son definidos o categorizados por los demás de una manera particular y, sin embargo, sus acciones y su existencia, cuestionan dicha categorización y, por ende, problematizan el binomio normalidad/monstruosidad como una distinción artificial y muchas veces totalmente inoperante. Al mismo tiempo, destacamos la radicalidad de la postura de Donoso respecto a Borges ya que en su novela lo monstruosos parece no solo ser una categoría necesaria para (re)definir la “normalidad” sino que ataca la misma separación de lo alto y lo bajo al no quedar confinada a ninguno de esos ámbitos y afectar por igual al sirviente del sirviente y al hijo de un político, a un escritor culto como Humberto y a viejas chismosas como las de la Casa de la Encarnación de la Chimba. En otras palabras, lo monstruoso opera como una categoría estética única desde la cual pueden repensarse la identidad de los personajes, la configuración del espacio y los alcances de la narración como espacio de lectura y reescritura de la realidad.

Bibliografía

- Álvarez, Nicolás (1991) “Lectura y re-escritura; la mitopoiesis de “La casa de Asterión” de Borges”. *Revista Iberoamericana* LVII.155-156: 507-18.
- Borges, Jorge Luis (1999) [1949]. “La casa de Asterión. *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 103-9.
- Donoso, José (2007) [1970] *El obscuro pájaro de la noche*. Santiago de Chile, Alfaguara.
- Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana* LXX 227: 323-9.
- Herra, Rafael Ángel (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hock-Soon Ng, Andrew (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives*. New York, Palgrave MacMillan.
- Imbert, Anderson (1960) “Un cuento de Borges: “La casa de Asterión”. *Revista Iberoamericana* XXV 49: 33-43.
- Kayser, Wolfgang (1963). *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington, Indiana University Press.

⁵ Esto es mencionado por el mudito también lo que hace difícil aunque no imposible distinguir a un personaje del otro.

- Lefere, Robin (1998). *Borges y los poderes de la literatura*. Bern, Lang.
- Stallybrass, Peter y Allon White 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, Cornell University Press.
- Stewart, Susan (1984). *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Solotorevsky, Myrna 1983. *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Swanson, Philip (1988). *José Donoso: The "Boom" and beyond*. Liverpool, Cairns.