



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

El cuerpo monstruoso como eje de construcción en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso y en *Cobra* de Severo Sarduy

Tesis
que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Letras Latinoamericanas)

Presenta:
Iván Jaramillo Díaz

Tutora: Dra. Raquel Mosqueda Rivera
Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad Universitaria, Mayo, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“La literatura es teratología”.

Mircea Cărtărescu, *El ruletista*.

“siempre he sufrido de úlcera y mi úlcera siempre ha estado conectada con mi literatura [...] he padecido de úlcera siempre que estoy tratando de terminar un libro [...] Era una lucha contra este horrible dolor que me tumbaba cada vez que me ponía a escribir, era como una cosa interna, como una cosa interior que me decía «tú no eres capaz de hacer esto» [...] «te lo prohíbo» [...] Escribir *El obsceno pájaro* fue una pelea de la úlcera. Hasta un momento en Mallorca en que ya fue tal el dolor y la consciencia de que escribir para mí estaba... condicionaba este dolor y esta enfermedad que le dije a mi mujer «ya no escribo más», «se acabó» [...] El pájaro me estaba comiendo las tripas [...] Me metieron al quirófano y me sacaron la mitad del estómago. [...] Para esto me pusieron morfina y sin saberlo ellos, sin saberlo yo... yo tengo, parece, una alergia a la morfina y esto me produjo un episodio paranoico, esquizofrénico, más bien, que me duró 15 días, estuve 15 días completa y totalmente loco, gritando en la clínica, abriéndome la herida, sacándome la sonda [...] Sané del delirio, sané de la úlcera, volví a Mallorca, había perdido 25 kilos de peso, se me había puesto blanca la barba y, curiosamente, a este regreso y después de esta experiencia total con la esquizofrenia escribí *El obsceno pájaro* en ocho meses [...] La locura me ordenó los materiales y me dio la forma del libro”.

José Donoso “*A fondo*”. Entrevista con Joaquín Soler.

“Creo que hay muy poco placer físico en la lectura, quizás lo que yo he tratado de hacer, lo que me hubiera interesado hacer, es justamente comunicar un placer físico muy grande en la lectura. Yo quisiera que el lector mío se encontrara en un estado prácticamente de placer sexual. Es decir, que el placer que yo le comunico no es un placer intelectual. En definitiva poco importa si yo le comunico un relato o no, no se trata en lo más mínimo de contar una historia, se trata de ponerlo en una situación física muy parecida a la del amor, muy sexualizada, y además se trata de invadir su cuerpo no

solo en la cabeza sino en su totalidad, tal y como yo escribo. Yo no escribo con la cabeza, yo creo que yo escribo con la totalidad del cuerpo, y yo creo que en definitiva lo que pasa a la mano, un poco como en esos diagramas indios, por supuesto, en la portada de *Cobra*, por ejemplo, lo que pasa a la mano es una energía que viene del sexo. [...] Yo escribo con la totalidad del cuerpo, bailo mucho escribiendo casi siempre, me muevo mucho, hay mucho músculo en lo que yo hago, y pretendo que el lector sea captado por este aspecto puramente físico, por este placer sexual. Lo que yo lo invito no es a que me lean, sino, y perdonen por la imagen, a que haga el amor conmigo”.

Severo Sarduy “A fondo”. Entrevista con Joaquín Soler.

“Puso el asirio las alas del pájaro en el lomo del toro, el heleno pobló de centauros los bosques mitológicos de sus islas doradas. Combinaron las formas, pero ninguno las creó. La observación es vieja y solamente la saco a la memoria para hacer más claro mi pensamiento y llegar a decir como algo semejante acontece con las palabras. El poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos”

Ramón María del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, “El milagro musical”.

“Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian [...] Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor [...] Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y triturén las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula, el sacrilegio; todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas...”

Francisco Tario, “La noche de los cincuenta libros”.

ἦ δ' ἔτεκ' ἄλλο πέλωρον ἀμήχανον, οὐδὲν εἰκόδς
 θνητοῖς ἀνθρώποις οὐδ' ἀθανάτοισι θεοῖσι,
 σπῆι ἔνι γλαφυρῷ θείην κρατερόφρον' Ἐχιδναν,
 ἥμισυ μὲν νύμφην ἐλικώπιδα καλλιπάρηον,
 ἥμισυ δ' αὖτε πέλωρον ὄφιν δεινόν τε μέγαν τε
 αἰόλον ὠμηστήν ζαθέης ὑπὸ κεύθεσι γαίης.
 ἔνθα δέ οἱ σπέος ἐστὶ κάτω κοίλῃ ὑπὸ πέτρῃ
 τηλοῦ ἀπ' ἀθανάτων τε θεῶν θνητῶν τ' ἀνθρώπων·
 ἔνθ' ἄρα οἱ δάσσαντο θεοὶ κλυτὰ δώματα ναίειν.

[“Ceto parió a otro monstruo irresistible, no semejante a los hombres mortales ni a los inmortales dioses, en una cueva profunda: a la divina Equidna feroz, mitad ninfa ojinegra, de bellas mejillas, y mitad monstruosa serpiente, terrible y grande, jaspeada, carnívora, en las honduras de la tierra divina; allí, abajo, ella tiene su cueva, bajo cóncava roca, lejos de los inmortales dioses y de hombres mortales; allí le asignaron los dioses tener sus ilustres moradas”]

Hesíodo, *Teogonía*, vv. 295-303.

*Before the gates there sat
 On either side a formidable Shape.
 The one seemed woman to the waist, and fair,
 But ended foul in many a scaly fold,
 Voluminous and vast—a serpent armed
 With mortal sting. About her middle round
 A cry of Hell-hounds never-ceasing barked
 With wide Cerberean mouths full loud, and rung
 A hideous peal; yet, when they list, would creep,
 If aught disturbed their noise, into her womb,
 And kennel there; yet there still barked and howled
 Within unseen. [...]
 The other Shape—
 If shape it might be called that shape had none
 Distinguishable in member, joint, or limb;
 Or substance might be called that shadow seemed,
 For each seemed either—black it stood as Night,
 Fierce as ten Furies, terrible as Hell [...]*

[“Sentábanse a ambos lados de estas puertas
 Dos formas que sorpresa provocaban:
 La primera, hasta el talle, parecía
 Una hermosa mujer, pero su cuerpo

En escamosa cola, grande y fea,
De serpiente acababa, bien provista
De mortal agujijón; en su cintura
Los perros del infierno, sin descanso,
Con las abiertas fauces, de Cerbero,
Estruendosos ladraban, asordando
Con aullidos de horror; mas si una cosa
Perturbaba su acción, a su capricho,
Trepaban hasta el vientre, se escondían
Como en una guarida, y continuaban
Ladrando sin parar, entre gruñidos.

[...]

La segunda figura (si se puede
Llamar así a lo informe y sin perfiles,
Sin articulación ni miembro alguno
Diferentes del cuerpo, sin sustancia,
Semejante más bien a tenue sombra)
Levantábase afín a negra noche,
Inquietante y feroz como diez furias,
Como el infierno mismo aterradora”]

John, Milton, *Paradise Lost*, II, vv. 648-671.

“Los soñó activo, caluroso, secreto, del grandor de un puño cerrado, color granate en la penumbra de un cuerpo humano aún sin cara ni sexo; con minucioso amor lo soñó, durante catorce lúcidas noches. Cada noche, lo percibía con mayor evidencia. No lo tocaba: se limitaba a atestiguarlo, a observarlo, tal vez a corregirlo con la mirada. Lo percibía, lo vivía, desde muchas distancias y muchos ángulos. La noche catorcena rozó la arteria pulmonar con el índice y luego todo el corazón, desde afuera y dentro. El examen lo satisfizo. Deliberadamente no soñó durante una noche: luego retomó el corazón, invocó el nombre de un planeta y emprendió la visión de otros de los órganos principales. Antes de un año llegó al esqueleto, a los párpados. El pelo innumerable fue tal vez la tarea más difícil. Soñó un hombre íntegro, un mancebo, pero este no se incorporaba ni hablaba ni podía abrir los ojos”.

Jorge Luis Borges, *Ficciones*, “Las ruinas circulares”.

“Quitose de delante, y descubriose una grandísima redoma de vidrio; dijeron que me llegase, y vi un gigote

que se bullía en un ardor terrible y andaba danzando por todo el garrafón, y poco a poco se fueron juntando unos pedazos de carne y unas tajadas, y desta se fue en componiendo un brazo y un muslo y una pierna, y al fin se coció y enderezó un hombre entero. De todo lo que había visto y pasado me olvidé, y esta visión me dejó tan fuera de mí que no diferenciaba de los muertos”

Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, “El Sueño de la muerte”.

“No negarás, querida amiga, tú no negarás que hay seres –no animales–, seres extraños que surgen del placer malvado de absurdos pensamientos.

Buena es la ley, buena es toda norma severa, bueno es el Dios que la creó y el hombre que la respeta. Pero es un hijo de Satán aquél que se inmiscuye en las leyes eternas, desencajándolas con mano atrevida de sus férreos quicios”.

Hanns Heinz Ewers, *Mandrágora*, “Final”

“La apariencia exterior de esta corrupción era la de una excrecencia de tejidos, el tumor patológico que constituía la reacción de las células contra los bacilos establecidos entre ellas. Nudos espesos se producían, compuestos de células aparentemente viscosas, entre las cuales y en las cuales se instalaban bacterias, y algunas de estas células era extraordinariamente ricas en protoplasmas, inmensas y cubiertas de una multitud de nudos. Pero esta efervescencia conducía a una rápida ruina, pues de inmediato los nudos de esas células monstruosas comenzaban a descomponerse y su protoplasma a lubricarse, nuevas zonas vecinas de tejidos eran invadidas por aquella afluencia extranjera, fenómenos de inflamación se iban difundiendo y atacaban los vasos vecinos, los glóbulos blancos se aproximaban atraídos por el desastre, la muerte por coagulación progresaba [...] La enfermedad era la forma depravada de la vida”

Thomas Mann, *La montaña mágica*, Capítulo V, “Investigaciones”

“No quiero decir mujeres, sino Gorgonas, pero ni a Gorgonas puedo compararlas por su aspecto [...] Pero éstas se ve que carecen de alas, son de color negro y en todo repugnantes: roncan con resoplidos repelentes y de sus ojos segregan humores odiosos”

Esquilo, *Las Euménides*, vv. 48-53.

“-¿Y cómo es el dzulum?”

-Nadie lo ha visto y ha vivido después. Pero yo tengo para mí que es muy hermoso...”

Rosario Castellanos, *Balún Canán*.

“...y monstruo torvo sorbo del malogro y de lo pornodrástico”

Oliverio Gironde, *En la mas médula*.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, como siempre, por apoyarme en todo momento y estar siempre presentes en las buenas y en las malas. De ellos heredé, entre muchas cosas, la creatividad y la dedicación por lo que uno hace, cualidades que hoy se ven reflejadas en este trabajo.

A mi hermano Rafael, por el vínculo estrecho que forjamos durante todo este largo confinamiento, y a mi hermana, por su presencia constante en estos tiempos. A los dos, por acompañarme en esta vida tan cambiante.

A mi profesora, la Dra. Raquel Mosqueda Rivera, quien me proporcionó muchos comentarios, críticas y observaciones, así como brindarme la posibilidad de colaborar con ella en la actividad docente. Mientras otros profesores me comentaban la complejidad del trabajo y quizá la pertinencia de realizar la tesis únicamente sobre un autor, la maestra Raquel vio el potencial del análisis comparado, y me estimuló y motivó en todo momento para realizar este trabajo. Y, además, ella me sugirió la idea de presentar el ensayo bajo la estructura atípica del cuerpo humano.

A la Dra. Ana Laura Zavala, al Mtro. Ulises Valderrama, a la Dra. Ivonne Sánchez y al Dr. León Felipe Barrón, por ser mis primeros lectores, por aceptar formar parte de mi sínodo y por sus comentarios, observaciones y sugerencias, que contribuyeron mucho a mejorar esta tesis.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por otorgarme una beca durante mis estudios de maestría. Apoyo sin la cual este trabajo no hubiera podido realizarse ni concluirse de manera satisfactoria.

A Gabriel, Morgana, Lourdes, Luis, Jorge, Elena, Paniela, Noé, Arantza, Imelda, Svetlana, Valeria, Ana, Daniel y mis demás compañeros de la maestría, porque juntos formamos un gran círculo de trabajo y una buena convivencia y unión como generación.

A mis amigos y familiares, por formar parte de mi vida. En especial a Diego y Miguel Ángel, por la amistad de tantos años, que ha perdurado incluso en los momentos más complicados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. SALA DE ESPERA. PREPARATIVOS: “DIAGNOSTICANDO EL CUERPO MONSTRUOSO”	18
1.1 <i>Revisando la historia clínica. “José Donoso, Severo Sarduy y la monstruosidad en la literatura latinoamericana del siglo XX”</i>	18
1.2 <i>Palpando el cuerpo. “Lo corpóreo como construcción multidisciplinar y literaria”</i> ..	31
1.3 <i>Detectando anomalías. “El monstruo: carne, corporalidad materialidad”</i>	43
CAPÍTULO 2. SALA DE OPERACIONES. EXTERIOR: “ABRIENDO EL TEXTO MONSTRUOSO” 56	
2.1 <i>Fijando e inmovilizando los huesos. “Sistema músculo-esquelético: Historias torcidas y tramas torturadas”</i>	56
2.2 <i>Removiendo e injertando piel. “Sistema integumentario o tegumentario: Animalización e hibridación”</i>	72
2.3 <i>Trepanando el cráneo. “Sistema nervioso: Narradores y personajes”</i>	87
CAPÍTULO 3. SALA DE AUTOPSIA. INTERIOR: “EMBALSAMANDO SUS ÓRGANOS”	105
3.1 <i>Reseccionando el estómago y drenando los intestinos. “Sistema digestivo: Los espacios narrativos”</i>	105
3.2 <i>Emasculando y amputando los genitales. “Sistema sexual: Reproducción y sexualidad”</i>	123
3.3 <i>Extirpando las glándulas y recolectando los desechos. “Sistemas endócrino y excretor: Estética teratológica y retórica grotesca”</i>	142
CONCLUSIÓN	163
ANEXOS	171
CORPUS BIBLIOGRÁFICO	175

INTRODUCCIÓN

¿Qué tienen en común José Donoso y Severo Sarduy? Evidentemente, los dos son autores hispanoamericanos: el primero chileno, el segundo cubano. Ambos vivieron durante mucho tiempo en el extranjero, debido al exilio voluntario ante la situación política de sus países a finales de las décadas de 1960 y a principios de 1970: Pinochet en el Cono Sur; Castro en el Caribe. Conocedores de las literaturas extranjeras (la inglesa en Donoso y la francesa en Sarduy), pero, asimismo, imbuidos en la configuración de una literatura propiamente latinoamericana. En sus obras literarias pueden apreciarse similitudes en cuanto a intereses compartidos, como la cuestión del erotismo, la presencia del travestismo como enmascaramiento de la personalidad y representación de la escritura,¹ una literatura subversiva, la homosexualidad que en Sarduy se asume, y que en Donoso se reprime.² Pero, sobre todo, la concepción de una escritura profundamente ligada a lo corporal. Si elaboráramos como Plutarco una entrada de las vidas paralelas encontraríamos muchas coincidencias entre estos dos hombres de letras.

Y pese a que este trabajo no se centra en lo biográfico, resulta interesante saber que así como en la vida existen convergencias entre los dos, en sus obras literarias ocurre otro tanto. El objetivo de esta tesis es desarrollar un estudio comparativo entre la obra *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso y *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, para demostrar que la categoría de lo monstruoso, estudiado a partir del cuerpo, puede ser empleada en el análisis de la crítica literaria, y que la presencia de lo “monstruoso” se manifiesta en diferentes elementos estructurales de la obra artística. Para tal propósito configuré una

¹ Cabe mencionar que en *Escritos sobre un cuerpo* Sarduy dedica un breve ensayo (“Escritura/travestismo”) sobre la Manuela como figura que encarna el lenguaje y la inversión textual. Lo cual nos demuestra la afinidad existente en la relación lenguaje-cuerpo en ambos escritores.

² Véase los artículos de Ramón García-Castro (2002); Miguel Ángel Náter (2006); y Leonidas Morales (2014).

hipótesis: Donoso y Sarduy parten de una idea de lo corporal atípico, sobre la cual se edifica su propia creación. Así, en las novelas, se produce una percepción de lo monstruoso no sólo por la presencia de seres anormales, sino también debido a una construcción narrativa y otros constituyentes interpretativos (relacionados con la semántica y la recepción) que buscan provocar en el lector la sensación de un cuerpo-texto desarticulado. Problematizaré la idea del *cuerpo monstruoso* como estrategia para identificar los elementos que comparten estos escritores, así como en los que divergen, con el fin de postular que la noción de lo monstruoso va más allá del mero nivel temático, y se aprecia en otros niveles del texto.

Dicho lo anterior, pienso el vocablo “tema”³ en la forma en que lo razona Claude Bremond para quien la “tematización” de un texto no está dada *de facto* sino que “consiste en una serie indefinida de variaciones sobre un tema cuya conceptualización, lejos de estar dada con antelación, queda todavía por completar y revisar, y que no se puede asir más que por aproximaciones precarias” (Bremond: 170). Mediante la conceptualización del cuerpo monstruoso se desprenderán una serie de motivos o subtemas (los cuales están indicados en el índice de los Capítulos 2 y 3) que me permitirán explorar los puntos en común y aquellos en los que se distinguen las obras elegidas, para demostrar la pertinencia de expandir el campo de dispersión de la categoría de lo monstruoso.

Surgirá –con justa razón– esta interrogante en el lector: ¿Por qué estos dos textos? ¿Por qué no analizar *Cobra* con *Casa de campo*, o *Cocuyo* con *Este domingo*, o *Coronación* con *Colibrí*? O bien, ¿por qué Sarduy y Donoso en vez de la analogía Lezama-Sarduy o

³ En la tematología se distingue entre temas y motivos. En el primer caso, hablamos de tema en relación con el personaje o actor (Don Juan), con ciertos universales temáticos (el parricidio, el incesto), con elementos mitológicos o con tipos sociales (el caballero, el dandy) (Véase Trocchi: 98). En cambio el motivo es una unidad temática mínima o limitada a ciertos segmentos de la trama (Levin citado en Pimentel 1988-1990: 99-100), que puede ser el “descenso a los infiernos”, “la búsqueda del padre”, entre otros.

Donoso-Fuentes, o con cualquier otra figura luminaria del *boom*? Los motivos que me llevaron a esta elección fueron tres. Primeramente, un deseo personal y subjetivo que procede de mi experiencia al haber leído los dos textos en mis últimos años de la Licenciatura. La sensación que me dejaron fue de profundo asombro, incertidumbre e inquietud, porque no entendía absolutamente nada; en mi incredulidad lectora, cuando pensaba haber comprendido algo, a las dos o tres páginas siguientes mi expectativa se derrumbaba y volvía a mi primigenio estado de perplejidad. *Cobra* y *El obsceno pájaro de la noche* son obras formidables, complejas y de difícil lectura. Me descolocaron como lector. Este ensayo es un esfuerzo por tratar de responder esas preguntas que me hice hace tiempo.

En segundo lugar, por una cuestión histórica. La obra seleccionada de Donoso venía fraguándose desde inicios de los años 60 y fue culminada y publicada en 1970.⁴ Por su parte el texto de Sarduy se elaboró a finales de esa misma década, cuyos capítulos aparecieron en varias revistas hasta que vio la luz en el mercado editorial en 1972.⁵ Dos años separan a estos dos libros y me sorprende que pese a sus “aparentes” poéticas tan opuestas tengan puntos en los que convergen. Además, el autor chileno representa lo que podríamos llamar la visión literaria del *boom*, en tanto el cubano constituye el llamado *posboom* o posmodernidad, corriente contrapuesta a la de la generación anterior. Al observar la historia de la literatura como una serie de cajones cerrados tendemos a oponer y olvidar que toda literatura es una

⁴ Si consideramos como ciertas las declaraciones de Donoso en *Historia personal*, cuando narra su encuentro con Carlos Fuentes durante el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción (1962): “[...] durante nuestro viaje en tren a Concepción, me contó que quería escribir una trilogía balzaciana iniciada con *Las buenas conciencias*, yo le comenté el núcleo de lo que muchos años después se transformaría en *El obsceno pájaro de la noche*” (1983: 47-48).

Asimismo, es sumamente recomendable el estudio genealógico detallado en el segundo capítulo de la tesis de Laura Bocaz, *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche* (41-97).

⁵ El capítulo “Iniciación” se publicó en 1968 en la revista *Caracas*, poco después “Eat flowers” en la *Revista de la Universidad*; en 1969 aparece el “Teatro Lírico de Muñecas” en *Sur*; y en 1970 “A Dios dedico este mambo”, en *El Urogallo* y “Para los Pájaros”, en *Papeles* (cfr. Guerrero: XXVIII-XXIX).

continuidad. ¿Qué pasa con las obras literarias después de la época de esplendor del *boom*, una vez que han aparecido *La ciudad y los perros* (1962), *Rayuela* (1963), *Paradiso* (1966), *Cien años de soledad* (1967), etcétera? ¿Qué sucede con las obras que todavía no llegaban a configurarse como posmodernas? La situación histórica de los textos me llevó a ver en esos dos años una etapa intermedia: ni *boom* ni *posboom*. Ese limbo, esa cercanía, ese intervalo fue otra opción crítica para justificar este análisis. Ciertamente, son obras consideradas canónicas en la actualidad, pero no en el sentido en que lo son los libros de figuras como Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa: el canon funciona como círculos concéntricos y en todo círculo hay un margen. De ahí la vacilación entre colocar o no a Donoso entre las cuatro figuras prominentes de la nueva novela, o el caso de Sarduy quien se asume como anticanónico. Ambos parecen descentrados del círculo del canon.

En tercer lugar, una serie de elementos que se notan tanto en *Cobra* como en *El obscuro pájaro*: la idea de la escritura como un cuerpo; la noción de lo monstruoso; la problematización de la identidad por medio de la construcción del personaje; así como, en otro nivel, el uso de técnicas narrativas similares (entre ellas la voz narrativa cambiante, las digresiones y elipsis, las tramas e historias enredadas, la recurrencia de la parodia y la ironía, entre otras).

¿Por qué comparten estos aspectos? ¿A qué se debe esa obsesión por lo corporal? ¿Por qué representar el cuerpo desde una mirada monstruosa? A partir de estas preguntas, fue que se planteó la necesidad de realizar un análisis que sólo podía ser abordado mediante una metodología establecida por la literatura comparada. Esta rama de los estudios literarios nace de un anhelo por encontrar vínculos entre las literaturas del mundo, por lo cual tradicionalmente se entiende desde un enfoque internacional y plurilingüe: “la literatura comparada es el estudio interrelacionado de dos o más literaturas en lenguas diferentes”

(Pimentel 1988-1990: 91). Y, por ende, implica la conexión entre dos países o dos autores de diferente nacionalidad, o entre un autor y dos naciones. ¿Ello conlleva la imposibilidad de realizar un estudio entre dos autores en lengua española? Aunque tradicionalmente el comparatismo tenía una delimitación, hoy en día ha extendido su espectro de alcance, lo cual permite abordar los vínculos interartísticos (música y poesía, pintura y teatro, etc.), intermediales (literatura y medios visuales o comunicativos) y, por qué no, entre dos obras escritas en la misma lengua. Incluso, en ocasiones, una investigación comparativa puede dar la impresión de que un autor en lengua inglesa tiene mayor prominencia o impacto que un autor en otra lengua, sin ser –por supuesto– éste el objetivo de la literatura comparada. ¿Comparar para qué? ¿Para mostrar la “originalidad” de un autor? ¿Para legitimar a uno y criticar a otros? ¿Para indicar que un estilo es superior a otro, o peor, que una literatura es mejor que otra? En lo absoluto. La literatura comparada busca diálogos culturales, entendimiento y analogías que coloquen en una igualdad a aquellos que son comparados. Y en ese mismo tenor, mi apuesta (aunque arriesgada hasta cierto punto) es proponer un análisis entre dos autores que no tuvieron un vínculo tan estrecho como el de Fuentes con Donoso, y que, además, no establecieron una filiación estética-poética como la que tuvo Sarduy con Lezama, lo cual en este caso implicaría la preminencia de Lezama por ser quien influyó en la obra del autor de Camagüey (sabemos que Sarduy siempre le rindió culto a la obra de su compatriota). Comparar para colocar a cada autor en su propio lugar y para hablar de la literatura en razón de una continuidad: ése fue siempre mi propósito.

Se han hecho estudios que abordan el tema del monstruo en Donoso,⁶ y análisis de la temática del cuerpo en Sarduy.⁷ Sin embargo, estos acercamientos se han desarrollado desde el punto de vista del tema individualmente y no de manera conjunta. Más aún, tanto en una novela como en otra no se ha explorado la cuestión de lo monstruoso en otros niveles, y simplemente se enfocan en el personaje-monstruo. De ahí la pertinencia de una tesis como la presente: leer *El obsceno pájaro* desde la óptica del cuerpo y *Cobra* desde la monstruosidad, y ambas obras como textos monstruosos por todos los elementos que emplean. Aunque mi investigación se centra en el punto de vista narrativo, es inevitable no estudiar elementos de otras disciplinas para la configuración de la monstruosidad y el cuerpo (como la filosofía, la sociología, la historia del arte, la psicología, entre otras). Al ser el cuerpo del monstruo algo atípico, es necesario recurrir a conceptos procedentes de teorías diferentes. De tal suerte que las fuentes teóricas empleadas combinan la narratología (Genette) y la retórica con la crítica posestructuralista (Foucault, Deleuze y Guattari, Nancy), y los estudios culturales y sociales. El objeto de estudio requería varias propuestas metodológicas y no una sola; por ello, la necesidad de utilizar un marco teórico ecléctico, del cual tomé ciertos conceptos operativos que fueron útiles para mi estudio.

Por último, sobre la estructura de este trabajo, me pareció sugerente presentarlo desde la mirada que ha observado al monstruo y que, hasta cierto punto, lo ha definido como tal: la medicina. No soy ningún profesional de esta disciplina, y mucho menos un experto en anatomía humana. Mis conocimientos son básicos y, en razón de esto, propuse como metáfora el análisis literario como una especie de disección. La idea de pensar toda obra

⁶ Menciono algunos de ellos: Gutiérrez Mouat (2005); Pinheiro Machado (2006); Juan-Navarro (2016); Ugarte Undurraga (2014); Moraña (2017), quien dedica un par de páginas (332-333) a la presencia de los monstruos en la obra de Donoso.

⁷ Refiero algunos artículos: Bertón (2001); Martínez Labbé (2004); Arteaga (2008); Ribera (2010).

literaria a partir de una serie de sistemas me permitió organizar el análisis como si se tratara de un aparato o sistema del organismo humano. El primer capítulo constituye los elementos preparativos para definir los conceptos que serán las herramientas con las que “abriré” el cuerpo textual. Aquí tematizaré la idea del cuerpo-texto monstruoso, mediante la denominación de la “literatura monstruosa” (1.1), y la definición de lo corporal desde una percepción multidisciplinar (1.2) y desde la teratología (1.3). En el segundo capítulo –la parte denominada “exterior”– estudio aquellos elementos que permiten a primera vista concebir el cuerpo textual como un ser monstruoso: las historias como una arquitectura deformada (2.1), la piel como el manto que recubre ese cuerpo (2.2) y los narradores como el motor que mueve todo ese esqueleto (2.3). Las enfermedades no se aprecian simplemente con un vistazo, sino mediante síntomas o malestares imposibles de mirar, es decir, existen otras anomalías que sólo son percibidas al interior del organismo; por tal motivo, el último capítulo representa esa parte “interna” del texto y los diferentes niveles que lo conforman: el espacio-estómago (3.1), la representación del cuerpo como objeto sexual (3.2) y la construcción de la obra desde una percepción abyecta y grotesca (3.3).

CAPÍTULO 1. SALA DE ESPERA.
PREPARATIVOS:
“DIAGNOSTICANDO EL CUERPO MONSTRUOSO”

1.1 Revisando la historia clínica. “José Donoso, Severo Sarduy y la monstruosidad en la literatura latinoamericana del siglo XX”

“...veía alguno unas fantasmas que no tienen pies ni cabezas, las cuales andan rodando por el suelo y dando gemidos como enfermo, las cuales sabían que eran ilusiones de *Tezcatlipoca*”

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, V.

“[...] por aquella tierra anduvo un hombre, que ellos llaman Mala Cosa y que era pequeño de cuerpo y que tenía barbas, aunque nunca le pudieron ver el rostro [...] ponía las manos sobre las heridas, y decíannos que luego quedaban sanos, y que muchas veces cuando bailaban aparecía entre ellos, en hábito de mujer unas veces, y otras como hombre”

Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, XXI.

“Vello de cuantos monstruos prodigiosos
la superflua natura ha producido;
escupidos de sierpes venenosos,
las dos alas de jáculo temido;
y de las seps los dientes ponzoñosos,
que el hombre o animal della mordido,
de súbito hinchado como un odre,
huesos y carne se convierte en podre”

Alonso de Ercilla, *La Araucana*, XXIII, 52.

Al leer las palabras de estos tres escritores españoles (Sahagún, Cabeza de Vaca y Ercilla), viene a mi mente la pregunta: ¿es monstruosa la literatura de América Latina? Y si es así, ¿de qué manera abordar la figura del monstruo en una obra escrita? ¿Hay lo que podría considerarse una literatura de los “monstruos” o de lo “monstruoso”? ¿Cómo y por qué

aparece la monstruosidad en nuestra literatura? En un interesante artículo sobre esta cuestión, Ricardo Gutiérrez Mouat nos ofrece un panorama de la situación del monstruo en las letras latinoamericanas. El crítico chileno realiza un listado de varios autores. En primer lugar, nombra a Jorge Luis Borges, con su *Libro de los seres imaginarios*, bestiario donde el monstruo se percibe como “una combinación de partes desiguales” (Gutiérrez Mouat: 4), así como sus libros de cuentos donde las ideas metafísicas tematizan la analogía, el infinito y la paradoja desde una percepción fantástica, casi apabullante. También Carlos Fuentes (“el más gótico de los autores latinoamericanos de la modernidad” (5), de acuerdo con el analista), figura con textos en los que aparecen seres como la bruja, el gólem o el vampiro (“Chac Mool”, “Vlad”, *Aura* y *Una familia lejana*). De la misma manera, en un ambiente tenebroso y apocalíptico sobresale *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, novela en la cual pululan los personajes siniestros como Fernando Vidal Olmos, o escenas oníricas como el perturbador “Informe sobre ciegos”. Por supuesto se hace mención de *El obscuro pájaro de la noche*, una prefiguración de la “narrativas de los cuerpos torturados encerrados en una celda o cercados por alambradas” (7), es decir, lo que sería la literatura de la posdictadura. Incluso el caso de Vargas Llosa (*Lituma en los Andes*) o Juan José Saer (*El entenado*), donde el colonialismo de archivo es mirado por medio del canibalismo, el sacrificio y la *otrificación* con un carácter monstruoso (9). Y cierra su artículo Ricardo Gutiérrez con Griselda Gámbaro con *Nada que ver con otra historia* (criollismo grotesco), Luisa Valenzuela con *Cola de lagartija* (narración con un brujo hermafrodita) y César Aira (*El congreso de literatura*, en el cual lo monstruoso es mirado desde lo paródico y risible).

La cartografía presentada ofrece varios puntos de partida para llegar a la idea de lo que denominaré “literatura monstruosa”. Gutiérrez Mouat dice: “El género literario que convencionalmente aloja al monstruo es el gótico, género que en la narrativa latinoamericana

ha sido prácticamente ignorado por la crítica” (5). Disiento de lo expresado por crítico chileno, en el sentido en que la figura del monstruo tiene diferentes cualidades y no se trata exclusivamente de un ser sobrenatural.⁸ De hecho, si pensamos en los personajes de los mitos e historias de los pueblos indígenas latinoamericanos, e incluso las leyendas, los archivos de la Inquisición y una parte la literatura hagiográfica de carácter fantástico de la época colonial, podrían considerarse como literatura donde “aparecen” seres monstruosos.⁹ En toda cultura existe dentro de su imaginario la idea o representación de lo monstruoso, lo oculto, lo extraño. Sin embargo, comparto la idea de Gutiérrez Mouat en el sentido de que como *personaje literario* el monstruo tiene su origen en el género gótico del siglo XIX.

Recordemos que en Europa aparecieron textos como *El monje* de Matthew G. Lewis, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Drácula* de Bram Stoker, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, los cuentos siniestros de Maupassant (como el clásico “El Horla”) y de Hoffman (“El hombre de arena”), *El Golem* de Meyrink, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, etcétera. Los mismos títulos dan un papel central a estos entes siniestros. Aquí encontramos un primer asidero o parámetro: lo monstruoso en cuanto personaje sobrenatural o irreal.

La literatura gótica representa espacios lúgubres y tétricos (castillos, iglesias, sitios en ruinas), aborda ideas como la maldad personificada en el villano, y desarrolla tramas a partir de elementos sobrenaturales, fantásticos y grotescos (Duff: 16-36). Si bien, la literatura gótica y la fantástica son hermanas, cada una contiene elementos propios y puntos en

⁸ En el Capítulo 1.3 propongo algunos parámetros que puede ser útiles para definir al monstruo y lo que puede considerarse un cuerpo monstruoso.

⁹ En razón de que el tema es la literatura del siglo XX, no abordaré el problema del “origen” del monstruo en América Latina, en las épocas prehispánica ni colonial, porque ello requería un estudio completo. Partiré entonces desde el siglo XIX, ya que el monstruo toma protagonismo en esa etapa, y porque en el caso de nuestro continente la llegada de este género (el gótico) se produce a mediados de la época decimonónica.

común,¹⁰ pero ciertamente tanto en América como en Europa ambos géneros constituyen – digámoslo así– la *literatura “del monstruo”*. Y digo “del” porque en todas ellas el monstruo es el personaje nuclear del texto: el Prometeo moderno, el vampiro, el *doppelgänger*, los fantasmas, los hombres lobo, el hombre inmortal, el Judío Errante, los demonios, el diablo, etcétera. Dicho de otro modo, estamos ante la tematización del monstruo como personaje literario. De las obras comentadas por Gutiérrez Mouat, se diría que Fuentes, Donoso y Valenzuela abordan la monstruosidad a partir de este parámetro.

Otro elemento explorado en el género gótico inicial o tradicional europeo es la noción de mal o de maldad, componente de esta literatura que produce un discurso que privilegia y representa “la lascivia y la violencia de los apetitos carnales, el sigilo, el grito desgarrador de los crímenes pasionales –el incesto, el parricidio, el matricidio–. La ferocidad de los callejones y los patios lóbregos y las violaciones sexuales” (Zavala 1995: sin paginar). De tal suerte que lo monstruoso en las obras mencionadas deviene también de cuestiones como: la representación del crimen, de la sexualidad, de la violencias, de los tabúes, etcétera. Lo gótico como un elemento excesivo y transgresor de lo social y moral: “El exceso, implícitamente transgresor, viene referido a cruzar o traspasar los límites de la realidad y lo posible, así como de la moralidad, mostrando de este modo las pasiones más descarnadas y las conductas más depravadas, representadas la mayoría de las veces en la figura del villano” (López González: 179). Pongamos de ejemplo a Ambrosio y a la criatura del doctor Frankenstein de las prototípicas y mencionadas obras de Lewis y de la dama Wollstonecraft. El monje no aterra

¹⁰ Comenta Guillermo Duff que “hay textos que pueden ser considerados ‘góticos’ sin necesariamente contener elementos que sugieran un desafío a las leyes que operan en mundo real” (84). Como ejemplos, mencionaré “La caída de la Casa Usher” de Edgar Allan Poe, lleno de elementos de la literatura gótica (“la casa embrujada”), pero que tiene un cierre que anula la invasión de lo fantástico en lo real; y en cambio en “Casa tomada” de Julio Cortázar, quien parte del mismo motivo gótico, no presenta una explicación que determine por qué la pareja es expulsada de su hogar. Digamos que el relato cortazariano posee características de la literatura gótica tradicional, sin embargo no es una obra de ese género, sino un relato fantástico.

por su fisonomía; se trata de un individuo común y corriente, pero que a lo largo de la lectura de la novela lo vemos convertirse en un ser sin escrúpulos porque comete una serie de crímenes como el asesinato y la violación. En cambio, el Prometeo moderno sí posee una corporalidad aterradora, lo que motiva el rechazo de las personas con las que se encuentra; no obstante, en la obra de Mary Shelley se plantea que la criatura aprendió a “hacer el mal” en el mundo, y no nació siendo malo pese a su aspecto.

Ahora bien, pensemos esto en nuestro continente. Aunque Ricardo Gutiérrez Mouat acierta en su observación sobre la literatura gótica como género que colocó al monstruo en el centro, es una pena que el crítico no incluya o nombre siquiera algún autor latinoamericano anterior al siglo XX, porque todos esos monstruos-personajes comienzan a hacer su aparición en la literatura modernista finisecular. Quizá es un poco injusto el reproche, porque muchos de estos escritores permanecieron ocultos o marginados por la academia y el campo literario, pero, sin lugar a dudas, hoy nuestro horizonte resulta más amplio. De ahí la necesidad de hablar sobre de la importancia del modernismo que mezcla el simbolismo, las corrientes esotéricas y lo decadente. El movimiento modernista de este corte podría considerarse como la etapa embrionaria de lo que serían la literatura monstruosa comentada por Gutiérrez Mouat. Así tomemos en cuenta el decadentismo de escritores mexicanos como Bernardo Couto o Ciro B. Ceballos; el vampirismo, la tecnología y la ciencia en el último Horacio Quiroga; el discurso científicista y teosófico en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones; la animalidad esotérica en los cuentos de Arévalo Martínez; la narrativa de Clemente Palma, autor plenamente “gótico”, en quien bien podría verse una síntesis de todo lo anterior, etcétera. Incluso pensemos en las ilustraciones de Julio Ruelas para la *Revista Moderna* y la *Revista Azul*. Ese modernismo inicial que se caracterizaba por el gusto ornamental y florido del lenguaje, también tuvo su “lado oscuro”. En nuestros escritores modernistas que

publicaron su obra a fines del siglo XIX e inicios del XX podemos vislumbrar la confluencia del personaje-monstruo con el elemento negativo de la monstruosidad: lo criminal, lo inmoral y lo excesivo.

Vale la pena mencionar ejemplos concretos para tratar de mostrar este punto. Seleccionaré a un ser poco común: el mono. No se trata de una criatura sobrenatural, pero sí de un ser *otrificado* como monstruoso.¹¹ Desde la obra de Edgar Allan hasta un estupendo cuento de Isak Dinesen, este personaje ha representado el lado salvaje e irracional del ser humano. En el caso del modernismo hispanoamericano existen tres ejemplos: “Un adulterio” de Ciro B. Ceballos (1903), “Historia de Estilicón” de Horacio Quiroga (1904)¹² e “Yzur” de Leopoldo Lugones (1906). En el caso de los primeros dos relatos tenemos al simio antropomorfizado en su físico pero que posee un nombre: Jack, en Ceballos; y Estilicón en Quiroga. El gorila grotesco contrasta con el ambiente elegante de sus amos, representantes de la clase acomodada. Así, ambos personajes resultan monstruosos por contraste, pero además porque están asociados con lo criminal. El mexicano Jack tiene un encuentro sexual (zoofílico) con la dama Geraldine, en tanto el uruguayo Estilicón (adolescente) viola a la sirvienta Teodora. Además, en ambos casos se da un enfrentamiento entre lo humano y lo animal: en “Un adulterio” el narrador Rogelio Villamil se enfrenta al mono y pierde; y en “Historia de Estilicón”, se desarrolla una lucha simbólica entre el padre (Dimitri) y el hijo mono, porque aquél no puede controlar a éste.

En este sentido, lo monstruoso en los cuentos de Ceballos y Quiroga –al igual que en *Los crímenes de la calle Morgue*– se asocian con el crimen y la animalidad, vistos como algo

¹¹ Esta cuestión de la otredad y lo monstruoso la abordo al inicio del Capítulo 1.3.

¹² Quiroga tiene otras obras en las que aborda este motivo: el cuento “El mono ahorcado” (1907), donde se nota la influencia de Lugones, y la novelita *El mono que asesinó* (1909).

grotesco, macabro y monstruoso. En cambio, en “Yzur” se aprecia un giro porque el mono, que sería el personaje monstrificado es más bien la víctima, y no el criminal. Mediante una visión darwinista (al igual que los relatos anteriores) y esotérica (teosófica, en específico), el relato de Lugones explora la irracionalidad de lo racional, al presentar la historia del hombre que busca demostrar que los monos pueden hablar, porque en un momento el humano fue uno de ellos. El narrador, cuyo relato se presenta como un informe científico, somete a torturas y a un condicionamiento al mono para que “revele” los secretos que esconde. “Yzur” es un cuento en donde el mono ya no se presenta como un personaje monstruoso –como en Jack o Estilición–, más bien el hombre (el científico) resulta ser quien comete las atrocidades, azotando y cambiando la voluntad del animal por medio del sometimiento y el disciplinamiento corporal.¹³

Al mencionar estos casos, podemos apreciar cómo lo monstruoso ya no procede de la presencia de un ser extraño o anormal, sino que está relacionada con el contenido mismo de la obra. Esto podría representar una diferencia entre el gótico europeo y el americano: lo gótico no en tanto ser sobrenatural, sino también por el acto y las representaciones de la violencia. Guillermo Duff anota que si los escritores americanos se sintieron atraídos por el “gótico europeo” no fue tanto por los espacios tétricos, los sitios lúgubres,¹⁴ los personajes extraños, sino por una especie de tono negro, por aquellos hechos que causan horror como las aberraciones criminales y sexuales, así como por la exploración de los deseos más profundos, los miedos y frustraciones del hombre (Duff: 52-53). Lo anterior podría

¹³ Es muy importante esta figura del científico o del médico que destrazan los cuerpos, porque lo vamos a encontrar en personajes como el doctor Azula (Donoso) y el doctor Ktazob (Sarduy).

¹⁴ “Lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía desueta, de un rechazo irónico de todos los ‘gimmicks’ y los ‘props’ de que se valían Walpole, Le Fanu y otros grandes narradores góticos”, comenta Cortázar, respecto a lo gótico en los escritores del Río de la Plata (149).

ayudarnos a entender la configuración de la mitología de Lovecraft y su círculo –en la cual persiste una idea de gótico de Europa, pero con elementos nuevos como lo cósmico y el conocimiento como algo aterrador, que debe permanecer oculto–, o más aún con el “gótico sureño” en los Estados Unidos, el cual tiene poco que ver con la literatura de terror inglesa tradicional, porque se enfoca más en la psicología y el carácter abyecto de los individuos. El mismo caso sería válido para nuestros escritores decadentes o de literatura fantástica. En este sentido, estaríamos hablando de una *literatura de la monstruosidad*, y ya no del monstruo. Es decir, el parámetro ya no correspondería al modelo de la caracterización de un individuo o personaje, sino más bien a la trama, al contenido y al sentido general de la obra literaria.

Digamos –*grosso modo*– la monstruosidad conceptualizada de tal forma ampliaría la gama para comprender los escritos, a partir de la noción de Foucault (2017: 61-63) sobre lo monstruoso humano como un proceso de representación cultural (en los ámbitos judicial y moral, principalmente, es decir, como constructo social de cada sociedad). En esta categoría situaríamos los libros donde está presente lo criminal (el caso de los antihéroes de Sábato como Vidal Olmos y Pablo Castel), la violencia hiperreal en sus múltiples facetas (los textos de Vargas Llosa) y todos aquellos en los cuales se aborda la cuestión de la *otrificación* (Juan José Saer).

Cabe considerar también, cómo el monstruo tiene una repercusión a partir de la propia configuración de la Modernidad en las sociedades latinoamericanas en particular. Dice Román González que estos personajes representan un desafío a las políticas del desarrollismo a inicios del siglo XX, así como un elemento transgresor del arielismo ideológico (59). El monstruo como la barbarie, que la civilización (la Modernidad) busca extirpar, por ser un símbolo de lo anti-moderno. Lo monstruoso como algo que impide el progreso y que, por lo tanto, debe ser dominado y sometido. De ahí, por ejemplo, la prefiguración del mono y su

cambio en el cuento de Lugones, donde el modelo civilizador funciona a través de la corrección y el control de lo salvaje.

Podríamos decir que el monstruo en América Latina comienza a adaptarse a partir de los problemas socio-políticos y se convierte en una figura alegórica:

La monstruosidad en general es una ruptura con la representación estandarizada de los sujetos, la estética romántica la sitúa como una forma liminar de representación más allá de lo imaginable, una deformidad que se vuelve inaprehensible según la capacidad de quien la contempla. En ese sentido, lo monstruoso es un suplemento de sentido que se transforma en una opacidad reveladora de los mecanismos coercitivos que constituyen al sujeto hegemónico. La refracción propuesta por lo monstruoso es la imagen de las consecuencias de estos dispositivos represivos como un exceso. El monstruo ofrece la articulación del sujeto en claves de deformidad rescatando su potencia corporal (Román González: 14)

Como observa este crítico, el monstruo representa el reverso de los sistemas de control en buena parte de nuestro continente. Aunque en los autores del modernismo finisecular se aprecia también este elemento de lo monstruoso como forma de revertir un orden, considero que en la literatura de vanguardias esto se refleja mucho mejor, porque en estos textos se experimenta con el lenguaje (se rompen las reglas gramaticales y forma anterior del lenguaje literario), prevalece una dimensión irónica más marcada que en los modernistas y llevan a cabo una representación mimética de la realidad más descarnada. Es decir, el modernismo preservó la convención literaria y las formas tradicionales, en tanto la vanguardia buscó resquebrajar esas convenciones; el modernismo muestra lo monstruoso de una burguesía y una clase alta, con personajes como los monos que irrumpen en ese orden aristocrático (el monstruo como un ser exótico, que puede ser adquirido por sectores ricos de una sociedad), pero no representan los estratos bajos, a las clases empobrecidas y marginadas como sí lo hizo la vanguardia. De tal suerte, que considero que podría hablarse de una segunda etapa históricamente representada por los autores vanguardistas, donde las cualidades de lo monstruoso que habían florecido con los modernistas finiseculares, llegan a

su punto de madurez. Valdría la pena mencionar el movimiento antropofágico en Brasil, con la obra de Oswald de Andrade; los cuentos de Pablo Palacio o de Roberto Arlt, en los que el monstruo ya no simboliza el terror siniestro, sino que adquiere una carga de crítica social mucho más directa que a finales del siglo XIX, donde se eleva a este personaje como una figura de la resistencia ante el impulso de industrialización a inicios del siglo XX, donde lo monstruoso adquiere una dimensión irónica, por la presencia constante de un humor negro, y donde se cuenta la vida de individuos marginados por un sistema que los convierte en seres repugnantes (por ejemplo, en “Las fieras” de Arlt y en “El antropófago” o “El hombre muerto a puntapiés” de Palacio).

La cuestión con la definición de lo monstruoso a partir de las representaciones de la violencia, de lo perverso y de la maldad, reside en que puede ser contraproducente para llegar a la construcción de la “literatura monstruosa”, porque tendríamos que incluir a buena parte de la literatura latinoamericana. Tendríamos incluso que considerar relatos como “El matadero” de Echeverría o escritos como la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas, pues cabe la posibilidad de ser interpretados como literatura de la monstruosidad por la representación de la violencia: en el caso del joven unitario, humillado y sodomizado por los federales, en el cuento de Echeverría, o bien por la galería de homicidios, que el fraile describe con detalle, cometidos contra los indígenas. O bien, la novela del dictador se insertaría en este rubro, debido a la presencia exacerbada de crímenes, muertes e injusticias: el dictador como una divinidad monstruosa que engulle y destruye a todo un pueblo, por ejemplo, en *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias. Quizá habría que pensar un aspecto más: lo monstruoso a partir de la construcción interna en la obra.

En este sentido, concebida esta noción, la monstruosidad constituiría una forma de ver el mundo y de construirlo a partir de la narración misma. Es decir, lo monstruoso como

una estética, e incluso –como propongo para el caso de Donoso y Sarduy– valdría la pena pensarlo como una poética. Si queremos situar esto temporalmente, habría que nombrar la literatura escrita a lo largo de los años 40 y hasta la época del *boom* de la narrativa latinoamericana. Estos textos se distinguirían por expresar una idea del monstruo como producto de la imaginación desbordada, como figura paródica, absurda, excesiva, construida a partir de un estilo, una técnica o una escritura. Incluso cabría la posibilidad de entender el llamado “realismo mágico” de la novela total de los años 60, desde esta perspectiva, puesto que en varias de estas obras encontramos una gran afluencia de monstruos (Pérez de Tudela: 329).¹⁵ La obra de García Márquez está poblada de personajes exagerados e hiperbólicos que a partir de un hecho común provocan una calamidad: ahogados que fascinan a una localidad o funerales que se convierten en un acontecimiento mundial. Por supuesto, ello no implica reducir la monstruosidad como elemento identitario de este movimiento, y tampoco conlleva que todas esas obras situadas entre dos décadas se inserten en la literatura monstruosa. Basta pensar el caso de Onetti donde no hay seres fantásticos ni hechos maravillosos, pero sí encontramos personajes con cuerpos mutilados o incompletos, que hacen de Santa María una tumba infernal. ¿Y si Onetti no usara la metalepsis, el desdoblamiento de los personajes en otros o la superposición espacio-temporal, seguiría siendo el universo de Santa María y sus habitantes perturbador, aterrador, tan excesivamente humano? Posiblemente sí, sin embargo, esos recursos formales empleados por el uruguayo potencia la impresión de ese espacio apocalíptico. La narrativa de mediados del siglo XX deforma la visión y percepción de lo “real” mediante el uso de técnicas narrativas innovadoras; de ahí esa conjunción entre las realidades “mágicas” o “maravillosas”. Dicho de otro modo, la escritura misma descompone

¹⁵ La analista menciona como monstruos: los ciegos en *Sobre héroes y tumbas*; el niño con cola de cerdo en *Cien años de soledad*; Boy en *El obscuro pájaro*, y los idiotas en *El bazar de los idiotas* de Gardezabal.

la percepción sobre la realidad y juega con la dimensión de lo normal y lo anormal, según explicaré más adelante y demostraré, especialmente, en el caso de Donoso.

He llegado a este punto, tratando de hacer un sucinto recorrido por algunos autores y momentos de la literatura latinoamericana, para distinguir tres etapas del monstruo y tres elementos de la monstruosidad: *a)* el modernismo tardío, donde aparece por primera vez la tematización del monstruo como personaje siniestro; *b)* la vanguardia, donde la monstruosidad (lo violento, lo criminal, lo malvado) se aleja de lo terrorífico y el monstruo adquiere un sentido alegórico-simbólico, como representación de aquellas poblaciones marginadas y sometidas por el proyecto modernizador de inicios del siglo XX; y *c)* la monstruosidad como una visión de la realidad o una estética que construye al monstruo mediante el lenguaje artístico o literario.

El recorrido presentado no ha querido ser exhaustivo ni mucho menos pretende trazar una cartografía de lo monstruoso en nuestras letras. Simple y sencillamente he dado cuenta de una serie de cuestiones y problemáticas para acuñar el término *literatura monstruosa*, con el cual me referiré a aquellas obras que combinan los elementos antes expuestos: la presencia de monstruos; las representaciones de hechos o acontecimientos atroces, violentos o depravados; y la monstruosidad como un elemento que emplea la deformación textual al interior de la narración. De tal suerte que propongo esa categoría para afirmar que *El obsceno pájaro de la noche* y *Cobra* son ejemplos de este tipo de literatura, en concordancia con mi propuesta: lo monstruoso se produce también por medio de un estilo y una técnica deformantes en la escritura, en diferentes niveles, es decir, la escritura como una somática del cuerpo desarticulado y desmesurado.

Una vez concluida la parte contextual, una vez que hemos observado a los antecesores y la tradición literaria a la que pertenecen Donoso y Sarduy, una vez que la historia médica

de *El obsceno pájaro de la noche* y de *Cobra* está completa, es necesaria la auscultación para precisar el problema a tratar sobre la corporalidad, sobre estos cuerpos que voy a examinar.

1.2 *Palpando el cuerpo*. “Lo corpóreo como construcción multidisciplinar y literaria”

L'œil du praticien ne voyait en moi qu' un monceau d'humeurs, triste amalgame de lymphe et de sang. Ce matin, l'idée m'est venue pour la première fois que mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre sournois qui finira par dévorer son maître. Paix... J'aime mon corps.

[“El ojo de Hermógenes sólo veía en mí un saco de humores, una triste amalgama de linfa y sangre. Esta mañana pensé por primera vez que mi cuerpo, ese compañero fiel, ese amigo más seguro y mejor conocido que mi alma, no es más que un monstruo solapado que acabará por devorar a su amo. Haya paz... Amo mi cuerpo”]

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, “ANIMULA VAGULA BLANDULA”

[...] las enfermedades que escapan al examen de los ojos quedan sometidas al examen de la inteligencia”

Hipócrates, *Tratados*, “Sobre la ciencia médica”

¿El cuerpo? ¿Qué es? ¿Cómo pensarlo? ¿De qué manera definirlo? ¿Para qué hablar de él? Podría decirse que estas preguntas fueron planteadas desde los albores de la humanidad y siguen inquietando a nuestro siglo XXI; sin embargo, a lo largo del siglo pasado varios pensadores buscaron posibles respuestas a tales interrogantes y ofrecieron modelos teóricos de estudio sobre la corporalidad humana. Más aún, dichos pensadores consideraron el cuerpo como una forma de conocer el mundo, convirtiéndolo así en tema y objeto de análisis de múltiples disciplinas. Hoy en día podemos decir que *se ha pensado* el cuerpo y, por consiguiente, *se ha teorizado* sobre él. Claro está que la literatura no ha sido la excepción. Comentan Leonardo Verano y Javier Suárez que el cuerpo en la actualidad “es decisivo en la formación de la subjetividad [...] no es una suma de órganos, cuya función y sentido ya esté definida de antemano, sino que refiere mucho más un *modo de ser, una manera de sentir*,

de pensar, de actuar” (Verano Gamboa y Suárez González: XXIV. Subrayado mío). Reflexionar sobre el cuerpo, entonces, implica indagar sobre nosotros mismos para conocer y comprender nuestra identidad como seres humanos, la manera en que nos situamos y vivimos en el mundo, la forma en que interactuamos con nuestro entorno, la eterna dialéctica filosófica entre lo interior y lo exterior, entre el “yo” y el “otro”.

En esta breve disquisición sobre la teorización del cuerpo no pretendo agotar el tema y mucho menos responder las interrogaciones planteadas en las primeras líneas. El objetivo de estas páginas consiste en presentar algunas propuestas metodológicas que me permitan establecer la situación de lo corporal como objeto de análisis textual y literario. Se trata de dilucidar algunas consideraciones sobre cómo entender la corporalidad en la literatura. En otras palabras, deseo ante todo mostrar que –como todo concepto, hecho o idea– el cuerpo tiene variadas definiciones y se ha configurado desde múltiples aristas, las cuales no son excluyentes, sino que ayudan a delimitar, o mejor, a acotar algunas nociones sobre el mismo; de tal suerte que al teorizarlo se convierta en una categoría de estudio. Presentaré la perspectiva de tres autores cuyos trabajos han tenido un gran impacto en los ámbitos filosófico, social y artístico.

“Nosotros no hemos desnudado el cuerpo: lo hemos inventado”, sentencia uno de los grandes filósofos de lo corpóreo (Nancy 2003: 12). Podría pensarse que al ser algo dado, algo con lo que nacemos, el cuerpo es inherente a nuestro ser, no obstante las ideas de un filósofo como Jean Luc-Nancy demuestran que el cuerpo no es sólo un cúmulo de órganos, huesos, fluidos y nervios articulados en nuestro sistema anatómico, más bien hemos “construido” – al *hablar* de él, al *decirlo*, al *nombrarlo*, al *enunciarlo*– una noción de *lo corporal*. Nancy declara en su libro *58 indicios sobre el cuerpo* la siguiente aseveración: “el cuerpo es material”, pues está lleno de “otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos,

tubos, palancas y fuelles” (Nancy 2007: 13). Tomemos esta idea de Jean Luc-Nancy para reflexionar sobre lo corporal a partir del concepto de “materialidad”. Si todo cuerpo es materia, en el caso de la literatura ¿cuál sería esa materialidad?

Una posibilidad podría ser el soporte mismo: especialmente el libro como objeto corporal de la literatura a lo largo del siglo XX.¹⁶ El libro es objeto en tanto representa un medio maleable, manipulable y en el cual están cifrados los caracteres (las letras) que codifican el mensaje en una lengua. Incluso podemos decir que el texto (la escritura) es una materialidad en sí misma. ¿En qué sentido? En que todo lo material implica una forma, y el texto en sí está sujeto a una estructura u organización que le da una identidad o adscripción a cierto género: el poema aparece en versos cortados, la obra dramática tiene diálogos, y en cambio la narrativa se compone de una continuidad en ocasiones separada por espacios en blanco. No es igual la manera en que se edita una novela, un poema o una pieza dramática. En la disposición tipográfica y en la edición encontramos otro rasgo de la materialidad del texto: el tamaño de la letra, los espacios, los sangrados, etc., constituyen una especie de “cuerpo tipográfico”. De esta manera, hay autores que juegan con la materialidad modificando o usando todos estos elementos. Por ejemplo, la obras vanguardistas donde lo visual tiene una fuerte carga de sentido o, en este caso, *Cobra* en donde hallamos una confluencia de elementos tipográficos que impiden determinar el tipo de texto al que nos enfrentamos, porque el autor es consciente de su poder para manipular la materialidad textual, de crear un cuerpo textual.¹⁷

¹⁶ Así como los pergaminos lo fueron en la época romana, o los folletines y periódicos en el siglo XIX. Por supuesto, sin olvidar el papel de los aparatos y medios electrónicos como las computadoras, los teléfonos celulares, etcétera, que hoy en día conforman otro medio de soporte textual. Pero resalto la idea del libro como cuerpo del texto, tomando como marco de referencia el siglo pasado (época de los autores tratados), donde todavía no se daba el paso a la revolución tecnológica. Es decir, el libro como “cuerpo/contenedor” de la literatura.

¹⁷ Me detendré sobre este punto en el Capítulo 2.2.

En su indagación sobre lo corporal –muchas veces tautológica– Jean Luc-Nancy destaca la ambivalencia del cuerpo en tanto cosa material, pero al mismo tiempo inmaterial: “El cuerpo es inmaterial. Es un dibujo, es un contorno, es una idea” (2007: 14). Por ello, para Nancy lo corpóreo no consiste en pura materialidad, no se trata exclusivamente de un ente individual (M. T. Ramírez: 230), sino que además es una abstracción. El cuerpo es carne, pero también un recipiente de nuestro ser, un “lugar de la existencia” (Nancy 2003: 17). Tener una corporalidad implica poder comunicarse y relacionarse con el mundo: existimos en tanto habitamos un cuerpo. Al tratarse de un contorno, lo corporal se asocia con la noción de límite, vista desde la visión ontológica del “yo” y del “otro”. En *El obsceno pájaro de la noche* se problematiza esta liminalidad de lo corporal, mediante la disociación. El personaje narrativo posee materialidad en su mundo, una corporalidad, que en ocasiones puede corresponder con la figura de un narrador, es decir, una voz que narra. En este sentido, a un personaje le corresponde una voz y un cuerpo. Sin embargo, en la obra de Donoso se produce una desconexión: una corporalidad se corresponde con varias voces o viceversa: “Soy el Mudito. A veces soy otra más de las viejas. Soy el muñeco de la Iris” (Donoso: 431-432).¹⁸ La idea de encarnarse está ligada con la necesidad de poseer una individualidad y de ser reconocido, que en la novela tiene su ejemplo cumbre en la figura anónima y sin identidad de Humberto/Mudito Peñaloza: “[...] no existe Humberto Peñaloza, es una invención, no es una persona sino un personaje, nadie puede hablar con él porque tienen que saber que es mudo” (Donoso: 447). En *El obsceno pájaro de la noche* además de los cuerpos, los niveles

¹⁸ La edición que utilizo es: Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Seix Barral: Barcelona, 1970. En adelante, indicaré entre paréntesis el apellido del autor, las páginas y cuando se haga un resaltado sobre el original. En cuanto a Sarduy, empleo la edición: *Cobra*, en *Obras completas I*, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), Madrid; México: ALLCA XX/FCE, 1999: 425-584.

narrativos, las voces y los personajes se mezclan de forma tan radical que desencadenan una confusión entre la ficción y la realidad, así como un resquebrajamiento de todo límite.¹⁹

En el pensamiento de Jean Luc-Nancy, la corporalidad permite indagar sobre la noción del “yo”, la identidad y la cuestión de la otredad; la dialéctica del sujeto-objeto en los procesos cognitivos; las problemáticas alma-cuerpo y divinidad-humanidad (lo sagrado y lo profano en relación con el micro y el macrocosmos); y la anatomía humana vinculada a la representación artística y la noción de belleza. En el caso de mi estudio tomaré las ideas del cuerpo pensadas a raíz de los conceptos *materialidad* y *límite*. Es decir, lo corporal como texto, como personaje y como narrador.

La segunda perspectiva que consideraré corresponde a la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, cuyo estudio de la corporalidad –también desde una visión filosófica, aunque con resabios del pensamiento psicoanalítico, y con un enfoque crítico-social– se basa en la imagen metafórica del *cuerpo sin órganos*. En su crítica al capitalismo y al consumismo de la sociedad moderna, Deleuze y Guattari presentan este concepto –tomado del escritor Antonin Artaud– en términos de improductividad: “El cuerpo lleno sin órganos es lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible” (1985: 17). El cuerpo sin órganos se opone, por tanto, al capitalista: un organismo ordenado, sedentario y jerarquizado. En otras palabras, para los pensadores franceses si el capitalismo se concibe como un sistema u organismo estratificado (o sea, como un cuerpo humano), el cuerpo sin órganos constituiría la forma de desarticular ese sistema, desmembrarlo para darle una nueva fisonomía (Ruiz Stull: 144). Lucha contra el cuerpo capitalista, porque constituye un cuerpo marginado por el propio capitalismo: eso es el cuerpo sin órganos, a decir de Deleuze y Guattari:

¹⁹ Indagaré con más detalle en el Capítulo 2.3.

Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el CsO [cuerpo sin órganos] no es en modo alguno lo contrario de los órganos. *Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo.* El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo. Es cierto que Artaud libra una batalla contra los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo: El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. *El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo* (2002: 163. El resaltado es mío).

Esta articulación conceptual en Deleuze y Guattari está claramente en sintonía con la percepción de la sociedad como un cuerpo,²⁰ donde se produce una pugna interna entre el sistema capitalismo y el anticapitalista, que en el caso del primero se rige por un sistema de flujos mediados por la producción y el deseo –de ahí que se acuñe el término *máquinas deseantes* por parte de ambos autores para referirse a los individuos insertos en este organismo–. En *El obsceno pájaro de la noche* los sirvientes, las viejas y mujeres de la Casa de la Encarnación y los ancianos, son un equivalente a este cuerpo sin órganos, seres caracterizados de manera repulsiva porque se convierten en corporalidades improductivas y desechables dentro del sistema social representado en la obra (y que, por supuesto, es reflejo de la época): “Estábamos todos condenados desde antes porque ustedes se habían olvidado de nosotros, Padre Azócar, ni una limosna, ni la menor misericordia porque no tenemos importancia y *casi no somos seres humanos sino desechos*, sí, sí, no diga que no”, reclama la madre Benita (Donoso: 321. Resaltado mío).²¹

²⁰ Indudablemente, se trata de una metáfora antiquísima (cuerpo = sociedad) que se ha manifestado a lo largo de la historia de la humanidad, pero quiero resaltar la idea de que en el capitalismo –y, actualmente, en el capitalismo tardío o neoliberalismo– es mucho más notoria la instrumentalización y perfeccionamiento del cuerpo sano y joven, así como la segregación del cuerpo enfermo y viejo, en términos de productividad e improductividad.

²¹ La idea de espacios que albergan cuerpos sin órganos, seres enfermos y segregados persiste en la literatura contemporánea. Refiero dos ejemplos: el Moridero de *Salón de belleza* de Bellatín, el espacio de la belleza (un acuario de carpas humanas) que recibe cuerpo preparados para morir, donde el narrador protagonista es un travesti (como en *Cobra*), o bien el hospital chileno que enferma y extrae los órganos de la madre y la hija en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit.

Más aún el concepto de cuerpo sin órganos extiende la noción de lo corporal al ámbito del psicoanálisis y las relaciones humanas. Resulta interesante que al abordar este concepto Deleuze y Guattari presentan una taxonomía del cuerpo en términos patológicos, la cual resulta muy útil para mi estudio: 1) *cuerpo hipocondríaco*: aquel cuyos órganos están destruidos; 2) *cuerpo paranoico*: cuyos órganos no dejan de ser atacados por influjos; 3) *cuerpo esquizofrénico*: para la lucha activa que se libra entre los órganos y cuyo precio es la catotonía; 4) *cuerpo drogado*: cuyos órganos están en un estado esquizo-experimental; y 5) *cuerpo masoquista*: aquel cosido, torturado y cerrado de forma hermética (2002: 156).

Estas consideraciones de Deleuze y Guattari sobre taxonomía corporal resultan interesantes a la hora de aplicarlas a las obras estudiadas, porque en *Cobra* encontramos la presencia de las drogas y el masoquismo ligados con el ritual sexual:

TIGRE baila, fuma, se golpea a sí mismo, fuma otra vez, impulsado por el kif salta, reventando collares tibetanos, diagonal en el aire. Ahora da vueltas alrededor de mí, mirándome. Transparencia submarina. Mirándome. Luz de invernadero. Giro yo también. Vidrios por el suelo. Mirándonos. Él golpea con las manos abiertas el cristal de la pecera. Acuden lentos animales planos, lanceolados, abiertas hojas simétricas, de nervios tenues. Rayados de mercurio. Rostros mayas. Los siguen, los enredan sus flagelos anaranjados, incandescentes.

Fumo. La yerba me sopla por las orejas. Doy vueltas alrededor de ellos. Mirándolos. Giran ellos también. Se rompe su vaso (Sarduy: 507).

La mención de las drogas y ritos en Sarduy no sólo convierten al personaje en este cuerpo drogado y golpeado durante una iniciación, sino que además hacen que la mirada gire y gire, que las cosas se transformen en animales o deidades, que la narración anecdótica se vea interrumpida por imágenes y frases poéticas; es decir, los elementos mencionados generan un cambio en la forma de ver y, por consiguiente, de contar la historia. “Cobra II” es un festín de corporalidades alucinantes y desmembradas. Asimismo, la idea de un narrador paranoico y esquizofrénico es notoria en *El obsceno pájaro de la noche*:

¡Déjenme salir, no quiero morir asfixiado entre estas paredes de adobe que se descascara [...] Doctor Azula, no, no puedo resistir esa sonda que me mete por la nariz hasta el estómago, esa jeringa que extrae litros y más litros de sangre mía, de Humberto Peñaloza cuando era Humberto [...] los monstruos clamorosos esperan mi sangre [...] piden a gritos mi sangre [...] oigo el clamor de la multitud sangrienta que se agolpa en mi puerta, yo no puedo moverme porque me tienen inmovilizado con estas sondas que duelen [...] estos médicos y enfermeras dicen que no saben cómo me llamo [...] Madre Benita se están burlando de mí porque se dan cuenta de que estoy débil que hasta me he olvidado cómo me llamo, soy incapaz de identificarme [...] No. Váyase. Usted no es la Madre Benita. Es sólo alguien que se disfrazó de la Madre Benita (Donoso: 273-274).

En estos fragmentos del monólogo interminable de la transformación de Humberto en el Mudito apreciamos esa percepción esquizoide y paranoica del mundo. Los monstruos, las enfermeras, los médicos y la Madre Benita (la confesora) se convierten en identidades que atormentan a un Humberto cuya consciencia está alterada, y cuyo cuerpo anulado. La corporalidad torturada de Humberto-Mudito se asimila con la imagen del imbunche mapuche, un ser que ejemplifica muy bien la idea de cuerpo sin órganos (Rodríguez y Salazar: 75).

La concepción de lo corporal se concibe como sinónimo de un sistema en el caso del cuerpo sin órganos deleuziano. Esta idea de un sistema anormal, improductivo y marginado se corresponde muy bien con la concepción de lo monstruoso: el monstruo como una parte del cuerpo social que pone el peligro el orden de éste. Y, en este tenor, podemos indagar lo corporal desde la óptica sociológica, la cual ha comprendido el cuerpo como un “fenómeno social y cultural, como materia simbólica, como objeto de representación y de imaginación” (Breton: 9). La afirmación de David Le Breton es importante porque hace del cuerpo un objeto cultural y social, pero también un símbolo y una representación. Es decir, le atribuye un valor discursivo a lo corporal: el organismo humano como una forma de discurso para hablar de varios fenómenos. Un ejemplo de ello, sería la manera en que la sociología emplea el “cuerpo” como categoría que explica la delimitación de los individuos con relación a su

espacio exterior y la necesidad de fronteras humanas en las sociedades: “Los demás individuos le ayudan a delimitar los contornos de un universo propio y a dar al cuerpo el relieve social que éste necesita, ofreciéndole de ese modo la oportunidad de construirse a sí mismo como actor de pleno derecho en el colectivo al que pertenece” (Breton: 12).

Cuerpo, sistema y sociedad: tres vocablos que fueron estudiados en su conjunto por Michel Foucault. La teoría de lo corporal en Foucault se inserta en varias disciplinas desde una visión histórico-genealógica hasta una comprensión del cuerpo en su relación social e individual. Pero lo interesante de esta propuesta –y que rescato para mi análisis– radica en la comprensión del cuerpo como *espacialidad*. Dice el historiador francés: “Mi cuerpo, *topía* despiadada [...] Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado” (2010: 7-8). El cuerpo: un *topos* (τόπος), un lugar. Por tanto, lo corporal como un espacio. El cuerpo como sitio de la construcción del humano, como espejo de la distribución urbana, como rincón del placer sexual, como máquina y objeto sometida a las relaciones de poder. Cuando en *Vigilar y castigar* explica Foucault la idea de “disciplina”, el filósofo emplea el organismo humano como punto de partida de su análisis acerca de la disposición de las instalaciones creadas por el Estado (escuelas, hospitales, prisiones, etcétera) con el fin de crear *cuerpos dóciles*: “Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican” (2013: 158). La prisión y la clínica son ante todo sitios de disciplinamiento de los individuos de una sociedad. No es casual que la monstrificación de Humberto, ya citada, ocurra en un hospital. En este sentido, otro elemento corporal en la narrativa es la construcción de los espacios, y particularmente

en las obras estudiadas, la función de la espacialidad en la configuración de la anatomía de los personajes (aspecto que se verá en el Capítulo 3.1).

El ser humano se convierte en una máquina que puede volverse dócil, útil y productiva si se le aplican métodos de control efectivos. Así, sobre el cuerpo se articula una “anatomía política” o “mecánica del poder” (160). Esos mecanismos de sujeción corporal (los cuales pueden ser textuales, como los manuales de comportamiento religiosos o las guías de adiestramiento militar, o bien arquitectónicos, como el diseño y distribución de los inmuebles y de las personas en las escuelas y prisiones) corresponden a lo que Foucault denomina la *disciplina*: “arte del rango y técnica para la transformación de las combinaciones”, la cual “individualiza los cuerpos mediante una localización que no los implanta, pero los distribuye y los hace circular en un sistema de relaciones” (169). La fisonomía humana es entendida desde su dimensión individual (la materialidad delimita nuestro ser) pero, sobre todo, en su dimensión comunitaria (las sociedades son percibidas como conjuntos, o sea, como organismos anatómicos). Por lo cual, al disciplinar al cuerpo individual y social se puede mejorar su utilidad y eficacia y, al mismo tiempo, se obtiene obediencia. En la novela de Donoso se produce una espacialidad claustrofóbica: “me has abandonado en este *sótano sin salida* [...] tengo que huir para que no me maten de ahogo, abrir la ventana para respirar un poco de aire no *enclaustrado*, pero la *ventana no es ventana* [...] es la ampliación fotográfica de una ventana que han pegado en la pared” (Donoso: 302. *Cursivas mías*).

El cuerpo, como el espacio urbano, se puede modificar, cambiar y reedificar. De ahí que Foucault hable de lo corpóreo desde una dimensión política o una *biopolítica*:

Uno de los polos (el siglo XVII), al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su adiestramiento, el aumento de sus aptitudes, la extorsión de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por

procedimientos de poder característicos de las *disciplinas: anatomopolíticas del cuerpo humano*.

El segundo polo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por una mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar. Todos esos problemas son tomados a su cargo por una serie de intervenciones y de *controles reguladores: una biopolítica de la población* (2014: 129-130. Cursivas del original).

La aportación de Foucault permitió entender el cuerpo como espacio de la lucha política, al ser susceptible de ser dominado por las disciplinas e instituciones que buscan la intervención e invasión desde lo individual hasta lo social, el cuerpo se abre como espacio de resistencia y de enunciación discursiva de los sectores marginados o excluidos. De ahí que el impacto de las ideas de Foucault haya permeado en la teoría feminista y en el activismo social en pro de los derechos humanos en la actualidad. La perspectiva foucaultiana permite concebir lo monstruoso en término de las relaciones de poder, y dentro de ellas el monstruo como sujeto oprimido y controlado en su corporalidad misma; pero también como un cuerpo que constituye una resistencia –política y social– frente a esas relaciones de poder.

Los aspectos desatacados de las propuestas de Nancy, Deleuze-Guattari y Foucault me permitirán articular un conjunto de nociones que analizaré en capítulos posteriores. En todos los pensadores comentados, el cuerpo funciona como una metáfora de conocimiento que permite hablar sobre cuestiones artísticas, filosóficas, políticas, religiosas y sociales (el cuerpo ontológico y metafísico en el caso de Jean Luc-Nancy; psicológico y social en Deleuze y Guattari; histórico y político en Foucault).

Para resumir, digamos que comprenderé la corporalidad en la literatura tomando en cuenta los siguientes ejes: *a)* el estudio de los personajes como entes y materialidades escritos en la novela, es decir, entendidos como cuerpos configurados mediante la voz narrativa; *b)* la espacialidad narrativa en términos de control y lucha biopolítica; y *c)* entender las novelas

en sí mismas como materialidades corporales susceptibles de una construcción, es decir, uno de los objetivos de este ensayo: observar que la textualidad también debe entenderse como un cuerpo capaz de ser deformado en sus variados niveles (narrativo, espacial, etc.).

He utilizado el término “deformado” porque en esta sección me limité a presentar ideas sobre lo corpóreo. Falta, por consiguiente, el otro ingrediente para formular la monstruosidad corporal en las obras de Donoso y Sarduy. En *Cobra* y en *El obsceno pájaro de la noche* vemos cuerpos, pero no son comunes y corrientes: son monstruosos. Monstruosos como estos cuerpos que acabo de palpar y de los cuales he percibido elementos insólitos.

1.3 Detectando anomalías. “El monstruo: carne, corporalidad y materialidad”

“...no hay carne indiferente. La carne sirve: porta placer o porta sufrimiento”

Jorge Barón Viza, *El desierto y su semilla*.

“Pues no era tanto su extraordinario tamaño lo que le distinguía de los demás cachalotes, sino, como se manifestó en otro lugar, una peculiar frente blanca y con arrugas, y una alta joroba blanca en pirámide”

Herman Melville, *Moby Dick*, XLI.

“La primera era como león, y tenía alas de águila [...] Y vi otra bestia, la segunda semejante a un oso; que se alzaba a un lado; [tenía] tres costillas en su boca, entre sus dientes [...] y vi otra, semejante a un leopardo, con cuatro alas de ave en sus espaldas. Tenía esta bestia cuatro cabezas [...] y vi una cuarta bestia, espantosa, terrible y extraordinariamente fuerte, que tenía grandes dientes de hierro. Devoraba y desmenuzaba, y lo que sobraba lo hollaba con los pies”

Libro de Daniel, 7: 4-7. *La Biblia*.

He hablado de cuerpo humano en términos generales, sin detenerme a considerar que todo ser humano es diferente, y que la igualdad, aunque loable, no siempre se contempla para ciertos hombres y mujeres. Es así que existen personas relegadas por las comunidades o sociedades a lo largo de la historia: las personas con diferentes tipos de discapacidad físico-motoras, aquellos que padecen patologías psicológicas, ciertos sectores que por sus preferencias sexuales, sus creencias religiosas, sus ideas políticas o lugar de procedencia son reducidos con la etiqueta de *otro*. Pero aquí entramos a un problema interesante: ¿todo *otro* es un monstruo? ¿Los sujetos mencionados antes pueden ser tipificados siempre como monstruos? Decir algo como lo anterior resulta peligroso por ser una percepción sumamente

reduccionista: ni todo otro es monstruoso, ni todo monstruo constituye la otredad. Vale la pena matizar algunas peculiaridades sobre esta cuestión.

En primer lugar, para hablar de *lo otro* se debe partir de un *yo*, o sea, depende de una cuestión de percepción; con los monstruos ocurre exactamente lo mismo, se necesita un marco de referencia o contraste para definirlos:

El monstruo, efectivamente, se aparta –o más bien es apartado– de la especie y condenado al ostracismo de la soledad, pero para que el monstruo aparezca, se hace siempre necesario que se lleve a cabo un contraste con aquello de lo que trata de distanciarse, con aquello que *no* es monstruo. Por eso, el monstruo solo existe a partir del momento en el que es señalado como tal, desde el instante en el que se vuelve *anormal*, ya sea a causa de una mirada externa, ya debido a la mirada propia que, desde el interior, se hace consciente del conflicto con el otro, pero también de las contradicciones con los otros “yo” (Alonso Mira: 8. Resaltados del original).

Personajes representativos de la otredad como la mujer o el homosexual se distinguen y se perciben en su relación con el hombre y el heterosexual; algo similar sucede con el monstruo en oposición al individuo *normal*, en términos médicos (los enfermos frente a los no enfermos) y jurídicos (el criminal malo contrario al buen ciudadano). Dicho de otro modo, las alteridades mencionadas nacen de una relación de poder establecida a partir de una jerarquía en donde existe un modelo definido como normal, y sobre el cual se van creando categorías diferentes en oposición a ese modelo. Es decir, el monstruo se define como un otro (igual que el indígena, la mujer, el homosexual o el extranjero) en tanto se opone a una “normalidad” establecida. Pero a diferencia de todos esos “otros” que pueden formar parte del sistema de poder, o bien de la sociedad fundada sobre esa normatividad, el monstruo está condenado siempre a salirse de la norma, a no estar sujeto, a desafiar ese sistema de poder; por ello se le cataloga como un anormal. Foucault explica que “el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias. Es el principio de inteligibilidad de todas las formas [...] de la anomalía” (2017: 62). Y tal anormalidad, sistematizada a partir de los siglos XVIII y XIX,

como demuestra el filósofo francés, nace precisamente en el ámbito del derecho, de lo jurídico:

La noción de monstruo es esencialmente una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo no es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es *violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza*–. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. El campo de aparición del monstruo, por lo tanto, es un dominio al que puede calificarse de *jurídico biológico* (Foucault 2017: 61. Las cursivas son mías).

El monstruo rompe las estructuras de control, escapa continuamente a toda definición y clasificación: representa el caos mismo. Claramente al hablar de una entidad que siempre está *en contra de* algo se le otorga una valoración negativa: “El monstruo es a la vez cosa y sujeto, mente sin alma, cuerpo sin órganos, corporalidad hipertrofiada, rebosante, derramada, y desquiciada, *fuera-de-sí, fuera-de-madre*” (Moraña: 26). Son seres excluidos y su condición de solitarios perpetuos les impide pertenecer a un sitio: están sentenciados a la marginalidad, condenados a deambular en los rincones y catacumbas de la civilización. Pero, ¿por qué?, ¿a qué se debe su condición de paria? Ante todo el monstruo es una imagen que hemos visualizado, explica Mabel Moraña, como una encarnación de “la represión y la catarsis, la subversión y el margen, la identidad agobiada por la otredad interior y exterior que la acosa” (27). Monstrificar algo o a alguien significa demonizarlo, cosificarlo, satanizarlo, deshumanizarlo y excluirlo de sus cualidades y virtudes (*idem*). Ahí reside la cuestión con el problema de la otredad del monstruo. Pensemos en una persona y llamémosla “inmigrante” o “mujer”, sin embargo, si a esos sustantivos agregamos los siguientes adjetivos “mujer loca, bruja, asesina” o “migrante delincuente, indocumentado, salvaje” estamos ante la presencia de una dinámica de poder que atribuye defectos, males y vicios: valoran a esas alteridades negativamente, o pensando foucaultianamente, las *criminalizan*. Y esa valoración puede crecer a tal grado que termina por *monstrificar* al inmigrante o a la mujer. Y, como

monstruos, los sujetos son extirpados, perseguidos y aniquilados por constituir una amenaza al orden: “El monstruo es la excepción por definición; el individuo a corregir” (Foucault 2017: 63). Los sistemas totalitarios emplearon este tipo de recursos discursivos para infundir un temor a lo diverso, que no son muy distintos a los discursos de odio en nuestra actualidad global.

Por ese motivo, el monstruo no es un otro común y corriente, más bien viene a ser un *otro* dentro de la otredad (un anormal dentro de los anormales), pues al interior de ésta existen jerarquías.²² Lo monstruoso comprende aquello que resulta *inclasificable* dentro de los parámetros de una “normalidad”: “Es imposible elaborar una clasificación de los monstruos porque eso implicaría la existencia de una cierta constancia, de un orden subyacente, una medida común a todos los individuos reducibles a ese modelo” (Navarro: 89).

Si bien el monstruo no resulta ser del todo un miembro representativo de la alteridad, resulta innegable que todos esos *otros* (mujer, indígena, homosexual, inmigrante, etcétera) sí son susceptibles de convertirse en seres monstruosos –discursivamente hablando– dentro de una sociedad determinada. Es decir, parafraseando a la autora de *El segundo sexo* (Beauvoir: 6), los monstruos no sólo nacen (visión médica) sino que también se hacen, llegan a ser (visión jurídica) y, prosiguiendo con la premisa planteada en esta investigación, se *construyen* por medio del lenguaje (que en este caso, sería el lenguaje literario-poético).

Así, el monstruo se forma como un signo que conjunta una serie de valores negativos, en su mayoría, pero –y es importante señalarlo– también se impregna de un sentido positivo.

²² Como bien lo deja ver la novela de Donoso donde en la Rinconada se distingue a los monstruos de primera, de segunda, de tercera, de cuarta, de quinta y de sexta categoría. Lo veremos más adelante en la disposición del espacio jerarquizado al inicio del Capítulo 3.

La definición del concepto “monstruo” –al menos en español, y quizás en otras lenguas como el francés y el inglés– resulta de una contradicción de significados, una oposición semántica: “alguien puede transformarse en un monstruo tras cometer una masacre o después de convertirse en un virtuoso del violín” (Alonso Mira: 21).²³ Anomalía, horror, exceso, fealdad, perversidad y crueldad son vocablos dentro del campo semántico que pueden relacionarse con el término “monstruo”, que le otorgan una significación amplia: “polimórfico, polisémico, polifónico, el monstruo se define en la pluralización de sus cualidades y en las múltiples relaciones que establece dentro de la constelación semántica y semiótica que lo contiene sin delimitarlo” (Moraña: 33).

Pero al mismo tiempo, el concepto no queda desligado de su sentido antiguo, el cual lo asocia con el prodigio y lo maravilloso: “No debemos olvidar la íntima relación, incluso etimológica, del monstruo con el prodigio, entendidos ambos como atentados contra el orden social o moral establecidos” (Calleja: 132). Por tal motivo, también hallamos una profunda conexión con lo sagrado o divino (Navarro: 91); con lo maravilloso o el milagro (Santiesteban: 38); y lo mítico, en tanto que implica la irrupción o “invasión del orden natural por un orden supranatural” (O’Gorman: 83).

Justamente, en el siglo XXI se ha emprendido una tentativa por comprender la figura del monstruo y la monstruosidad como forma de creación artística, a partir de esta visión de lo maravilloso, lo mítico y lo sagrado, frente a la perspectiva del neoliberalismo fundado en la razón y apoyado en la explotación de la tecnología:

²³ Elena Alonso Mira (21-22) expone las definiciones de esta palabra en nuestro idioma español reunidas en el *DRAE*: 1) ser anómalo o desviado de su especie; 2) ser fantástico que causa espanto; 3) algo excesivo, extraordinario; 4) persona o cosa muy fea; 5) persona cruel o perversa; 6) persona que excede mucho las cualidades o actitudes comunes; y 7) conjunto de cosas sin sentido en el ámbito de la música. Y en cuanto al sentido etimológico la autora enuncia lo que al respecto dice el *Diccionario etimológico* de Corominas: “monstruo” procede del latín *monstrare* que significa ‘mostrar, indicar, señalar’, o bien de *monere* que es ‘advertir’.

El valor epistémico de lo monstruoso como categoría crítico-teórica alternativa a la racionalidad dominante. Por otro lado, se destaca la dimensión paradigmática a partir de la cual lo monstruoso se constituye como *modelo cognitivo*, funcionando, en esta capacidad, como un *tropo* que conecta los campos de la ética, la política y la religión. [...] El monstruo moderno está en lucha contra «el huracán del progreso» y contra las concepciones de la historia como avance lineal y *necesario*, que no interroga su propio curso ni los escombros que produce el transcurso incesante del tiempo. El monstruo arruina el *statu quo*, «el cortejo triunfal» de la modernidad, al develar algo que debió haber permanecido oculto (Moraña: 22-23).

El monstruo ya no se entiende como un signo; además de ello, se convierte en un símbolo de la anti-modernidad y del anti-capitalismo. Devine una categoría, un obstáculo, una figura de resistencia contrapuesta a la Modernidad, fundada en la racionalidad a partir del siglo XVIII.²⁴ No representa una amenaza contra el tiempo y el progreso, sino que, además, desestabiliza la noción de Sujeto construida por el proyecto moderno del siglo XIX (Barrios: 27). De ahí que Michel Foucault señale el nacimiento de la teratología en ese mismo siglo, para poder controlar y corregir a esos sujetos desviados de la norma social. José Luis Barrios, igualmente, destaca el valor positivo del monstruo en lo que nombra la “Pre-modernidad” (el periodo que va de la Edad Media al siglo XVII), puesto que se le creía un ser unido con lo divino y lo sagrado: “el horizonte que está detrás del sentido de lo monstruoso y sus reacciones –temor, asco, fascinación– tiene que ver con la idea de lo sagrado, ya sea como naturaleza o como un ser absoluto y trascendente para el mundo y con cierta función social de lo monstruoso, relacionado con lo grotesco” (13).

Quizá por todo lo anterior tiene sentido el auge en los medios visuales de las películas y series que muestran a sociedades llenas de zombis (pienso en *The Walking Dead*), de

²⁴ Pienso que Mabel Moraña se refiere a la Modernidad comprendida no como el proceso histórico nacido en el siglo XIX, sino como un concepto transhistórico que se transforma a lo largo del tiempo, de tal suerte en el siglo XX, la posmodernidad sería un reflejado en el sistema político económico neoliberal y el lado negativo de la globalización (colonización mercantil, el consumismo, la desigualdad en la competencia económica, etcétera), que serían las causantes de muchos de los problemas de la sociedad del nuevo siglo.

ciborgs (entre las tantas viene a mi mente *Westworld*), mundo ficticios medievales o antiguos (el fenómeno *Game of Thrones*): el posible síntoma de una visión apocalíptica y el sentido de nostalgia reflejada en el intento de los pueblos por volver a un pasado ideal, a un momento sagrado del tiempo. La formación de la cultura *freak* nos muestra que nuestra concepción de lo monstruoso ya no son sólo los seres fantásticos o los personajes de antaño como los vampiros, hombres lobo y momias: la tecnología (la clonación de seres vivos y humanos o la máquinas que sustituyen el trabajo manual del hombre) y el mundo virtual (las identidades falsas creadas en las redes sociales o el desapego a la materialidad corporal en favor de un cuerpo digital) son las nuevas monstruosidades del siglo XXI (Calleja: 136).

Regresando al tema. De lo expuesto retomo la noción de lo monstruoso como resistencia a una visión progresista y lineal de la Historia. El monstruo constituye una especie de retorno o retroceso, como algo que imposibilita un avance, una problemática espacio-temporal que se observa en *El obsceno pájaro* y en *Cobra*, en las cuales subyace una estructura narrativa compleja y aparentemente caótica, donde la noción del tiempo se mezcla y encierra.

A partir de lo dicho, puede inferirse que los vocablos “monstruo” y “monstruosidad” desbordan su sentido y significación en el plano lingüístico, ya sea como signos o como símbolos. Pero no sólo eso. Decía que el ser monstruoso *encarna* una serie de ideas; y el verbo tiene una clara intencionalidad porque ante todo el monstruo es carne: “El monstruo lleva asociado a su cuerpo el concepto de desorden” (Alonso Mira: 28). Por tal motivo, este ente resulta atípico al representar “lo otro y lo múltiple, lo singular frente a lo común” (Navarro: 87). Lo primero que resalta de un monstruo es su *corporalidad deforme*. El cuerpo monstruoso es la materialización de la entropía misma: “La noción de monstruo incluye forzosamente la de anormalidad y denota en numerosos casos (casos verdaderamente

monstruosos) la falta de armonía. [...] La entropía es la tendencia de la materia del caos” (Santiesteban: 47).

Expuse anteriormente que el cuerpo debe comprenderse ante todo como materialidad, contorno, límite y forma. ¿Qué sucede en el caso de la anatomía de un monstruo? Explica Ginés Navarro, en *El cuerpo y la mirada*, “todo hombre y todo cuerpo se mueven entre dos polos de atracción: la norma (lo mismo, la identidad) y la desviación (lo otro, la diferencia), y se configuran como un campo de tensión entre ellos que representan al mismo tiempo la belleza ideal y la fealdad” (89). De tal suerte, que el hombre está inmerso en una pugna en la que su cuerpo se disputa entre lo normal o lo anormal: entre ser humano y ser monstruo. Así, al hablar del cuerpo monstruoso lo calificamos como *informe, desviado y desbordado*:

La monstruosidad se construye sobre la base irrefutable de la corporeidad: la primacía de lo material, la exacerbación de ciertos rasgos (la fuerza, el instinto, lo sensorial) y la *liminalidad* del otro. La del monstruo es una *corporeidad-límite* que evoca siempre algo más o algo menos: una naturaleza hipertrofiada o una carencia, una precariedad o un exceso. Tal materialidad problematiza los *límites del bíos [sic]* y lo lanza en una búsqueda angustiada del Otro (Moraña: 45. *Cursivas mías*).

Si la corporalidad nos permite establecer límites, el cuerpo monstruoso viene a desestabilizar tales fronteras. Hay pérdida del sujeto y de la individualidad a partir de una concepción de lo corporal. ¿Cómo no ver en la criatura creada por el doctor Frankenstein un conjunto de partes humanas engarzadas en un mismo ser? La anatomía de estos seres sigue dos direcciones: sea por la “alteración de tamaño, orden y distribución de las partes”, o por “la ausencia de partes propias o por la presencia de partes extrañas al propio cuerpo, por la mezcla de elementos heterogéneos pertenecientes a diversas especies de animales” (Navarro: 90). En sintonía con esta definición, hay propuestas que postulan la idea del monstruo en dos sentidos: los animales fantásticos terroríficos, por un lado, y los seres nacidos con malformaciones importantes, por el otro (Santiesteban: 59).

Considerando las imágenes de hipertrofia y carencia planteadas por Mabel Moraña, así como las pautas de alteración, ausencia y mezcla anotadas por Ginés Navarro, y la definición propuesta por Héctor Santiesteban, me permitiré conformar, desde una visión anatómica, cuatro formas o cualidades de una monstruosidad corporal:

- a) *El exceso de tamaño de los órganos y miembros, la noción de desproporción y las malformaciones.* Por ejemplo, seres fantásticos como los gigantes o entes derivados que poseen muchas extremidades (pienso en lo hecatónquiros o gigantes de cien brazos, y en algunos dioses de la India y el sur de Asia con múltiples miembros, cabezas y piernas); o bien, los extraterrestres representados cinematográficamente con inmensas cabezas y un cuerpo enclenque.
- b) *La ausencia o carencia de ciertas partes anatómicas.* Pienso en los enanos por oposición a los gigantes, a quienes les “falta” altura; en las representaciones pictóricas, como muchos de los retratos de Francis Bacon, carentes de algún lado del rostro, así como la omisión de órganos de la cara; en criaturas como el *Pale Man* con ojos en las manos de la película de Guillermo del Toro;²⁵ o en el esencial imbunche chileno, cuerpo humano descoyuntado, sobre el cual Donoso cimenta su novela.
- c) *La mezcla de elementos heterogéneos de especies y formas.* Como ejemplo de ello las figuras mitológicas como los centauros, los sátiros, las sirenas, las esfinges, las arpías, los minotauros; las divinidades como Coatlicue, Tezcatlipoca y Quetzacóatl (mexicas), Anubis, Horus y Seth (egipcias), Ganesha y Hanuman (indios); incluso categorías derivadas de la mitología pero que tienen una

²⁵ Basado en el monstruo japonés 手の目 (*tenome* ‘ojos de mano’).

aplicación en campos como la biología, la medicina y la zoología como las categorías de *intersexual* y *hermafrodita*.

d) *La modificación o alteración corporal voluntaria*. Los casos de personas que han decidido cambiar reconfigurar su cuerpo, desde la adhesión de tatuajes o expansiones hasta la estilización anatómica para asimilar la corporalidad de seres fantásticos o imaginarios, como las operaciones de las orejas a la manera élfica de *El señor de los anillos*, o incluso proyectos que van más allá, como las figuras de Anna-Varney Cantodea, quien adopta la forma andrógina vampírica, o The Black Alien, quien ha reconstruido sus cuerpo (extraído sus orejas) con el fin de parecerse a un alienígena. O el mismo personaje de Cobra, como veremos.

Es interesante destacar que esta minigalería de ejemplos inició con bestias mitológicas y seres ficticios, pasando por las divinidades, y concluyó con la imagen del ser humano (el *intersexual* y la transformación por decisión propia). Los monstruos tienen una dimensión mítico-sagrada, político-social y estética. Usualmente, la fealdad corresponde el atributo que devela la forma de lo monstruoso:

Es la *forma* lo que evidencia al monstruo; es la fealdad la que lo determina. Pero no se trata de cualquier tipo de fealdad, sino de una fealdad horrible y productora de espanto. Esta fealdad, atributo por excelencia del monstruo, *fealdad amenazante*, puede ser tomada como rasgo característico y parte esencial de sus atributos definitorios. El monstruo expresa, por su estado de fealdad, cierta ferocidad, y por ella se revela como un ser dañino. La fealdad, como el monstruo, muestra pecados, maldad, vicio, desastres (Santiesteban: 82).

El crítico agrega que “aún en literatura, el monstruo es básicamente forma” (83). Forma, cuerpo, carne, materialidad: eso es el monstruo. A él se atribuyen ideas y percepciones culturales. La monstruosidad parte, por supuesto, de una perspectiva cultural. Los viajeros y conquistadores españoles vieron en los dioses indígenas americanos la representación de lo diabólico: eran horrendos y deformes, porque, para su visión católica-

medieval-renacentista, el diablo tiene forma de animal, en tanto Dios hizo al hombre a “su imagen y semejanza”. Igualmente, ¿qué habrán pensado los pueblos africanos, para quienes sus deidades eran una manifestación del mundo natural (tanto los elementos y los animales), al conocer al dios de los europeos idéntico al hombre, como cuenta Chinua Achebe en *Todo se desmorona?*,²⁶ ¿cómo podía ser un dios –algo sagrado, algo bello porque estaba fuera del mundo de los humanos– una persona, si los dioses para ellos eran muchos y poblaban el mundo? La concepción de la belleza y la fealdad depende de cada sociedad, y lo monstruoso puede ser bello para un pueblo y feo para otro. Aunque para nosotros alargarse la cabeza, horadarse la piel e incrustarse piedras resulte una práctica difícil de comprender, para las antiguas culturas prehispánicas, como lo mayas, esto era parte de su modelo estético.

La uni-*formidad* (una sola forma) viene a ser antónimo de lo monstruoso. Sus sinónimos en cambio son mezcla y heterogeneidad (es decir, una poli-*forma*):

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII que nos ocupa es, esencialmente, la mezcla. La mezcla de dos reinos, reino animal y reino humano: el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro –monstruo–. Es la mixtura de dos especies, la mezcla de dos especies: el cerdo que tiene cabeza de carnero es un monstruo. Es la mixtura de dos individuos: el que tiene dos cabezas y un cuerpo, el que tiene dos cuerpos y una cabeza, es un monstruo. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo. Es una mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir, pero que no obstante logra subsistir durante algunos minutos o algunos días es un monstruo. Por último, es una mixtura de formas: quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente es un monstruo. Transgresión por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso (Foucault 2017: 68).

²⁶ “Y entonces un anciano dijo que tenía una duda.

–¿Qué dios es ese vuestro? –preguntó–. ¿La diosa de la tierra, el dios del cielo, Amadiora el del rayo o cuál? El intérprete habló con el hombre blanco y este dio su respuesta al instante:

–Todos esos dioses que has nombrado no son dioses. Son falsos dioses que os mandan matar a vuestros semejantes y asesinar a niños inocentes. Sólo hay un Dios verdadero y Él tiene la tierra, el cielo, a ti y a mí y a todos nosotros [...] Vuestros dioses no están vivos y no pueden haceros ningún daño [...] Son trozos de madera y piedra.

Los hombres de Mbanta rompieron a reír despectivamente cuando el intérprete les tradujo esto. Estos hombres deben estar locos, se decían. ¿Cómo podían decir que Ani o Amadiora era inofensivos?” (149-150).

Las palabras de Foucault irradian dos nociones vitales de lo monstruoso: por un lado, la mezcla, la combinación, la juntura de opuestos;²⁷ y, por el otro, el carácter transgresor y desafiante del monstruo.

Traslademos esto al campo de estudio de la literatura. ¿No es acaso la metáfora una mezcla de elementos dispares que buscan provocar un efecto estético? ¿Acaso algunas obras literarias no se forman transgrediendo la tradición literaria? El monstruo se ha pensado en su relación con la fealdad: es lo opuesto a lo bello. ¿Acaso no hay belleza en la monstruosidad? ¿El arte debe tender a lo bello y bueno, y a preservar la tradición, o debe subvertirla? Más adelante al analizar los textos que constituyen mi *corpus* trataré de profundizar en esta cuestión sobre la belleza de lo feo, y la estilización de lo monstruoso en las novelas.

Concluiré este apartado con un breve resumen. La disquisición sobre la figura del monstruo nos permite establecer un sumario de ideas. Primero, que el monstruo comprende una materialidad desbordada, exagerada y sobrecargada, grotesca, absurda, producto de la combinación de elementos dispares. Segundo, simboliza la irrupción del caos en un orden, en tanto que amenaza la institucionalidad jurídica, médica y social de una comunidad. Tercero, transgrede los límites conceptuales que se le imponen, desde su clasificación fisiológica hasta nociones abstractas como la belleza y la fealdad. Cuarto, se relaciona con lo sagrado y lo mítico, y se ha interpretado actualmente como categoría que desafía los postulados de la Modernidad capitalista y la Posmodernidad neocapitalista. Y quinto, el monstruo es una forma, una imagen, algo que se ve, que se percibe, que se muestra y, por ello, puede llegar a ser representada.

²⁷ Héctor Santiesteban, siguiendo las ideas de Mircea Eliade, también concuerda en esta percepción de lo monstruoso como *coniunctio elementorum* ('conjunción de elementos'), es decir, la combinación de elementos heterogéneos aparentemente contrapuestos que en el cuerpo del monstruo son armonizados a la manera de una *conciliación de contrarios* (cfr. Santiesteban: 31).

Ahora que el estudio previo está terminado y he realizado las consideraciones teóricas necesarias para concluir con este archivo médico, ha llegado el momento de proceder a realizar la disección en la sala de operaciones, para determinar esos elementos con los cuales Donoso y Sarduy se valen para construir sus novelas monstruosas.

CAPÍTULO 2. SALA DE OPERACIONES.
EXTERIOR:
“ABRIENDO EL TEXTO MONSTRUOSO”

2.1 Fijando e inmovilizando los huesos. “Sistema músculo-esquelético: Historias torcidas y tramas torturadas”

“Dislocados, casi arrancados de los hombros, los brazos de Cristo parecían agarrotados en toda su extensión por las correas enrolladas de los músculos. La axila crujía; las manos, completamente abiertas, blandían unos dedos salvajes que aun así bendecían, en un gesto que confundía la plegaria y el reproche; los pectorales temblaban; borrachos de sudor; el torso estaba cruzado por las rayas como círculos de duelas de la jaula divulgada de las costillas; la carne se hinchaba, cubierta de salitre y amoratada”

Joris-Karl Huysmans, *Allá lejos*, I.

namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem.

[“Pues no puede tener ningún templo una correcta composición sin simetría y proporción, así como sucede en la figura de un hombre de miembros bien formados”]

Marco Vitrubio Polión, *De architectura*, III.

Voy a plantear la siguiente idea: la obra literaria posee la forma del cuerpo humano. Mejor aún, no se parece al cuerpo en tanto su morfología, su anatomía, sino más bien en sus funciones, en los sistemas que lo componen. En este sentido, comenzaré con la parte más profunda de nuestro organismo, que está conformada por nuestra osamenta, esto es, lo que nombramos “huesos”. Ni vello, ni piel, ni órganos, ni nervios: lo que sobrevive de nosotros después de morir son las estructuras óseas (por un tiempo, por supuesto). Así también, las técnicas narrativas y las estrategias retórico-discursivas dan como resultado la columna

vertebral de la obra: la historia o historias.²⁸ Dicho de otro modo, propongo una serie de equivalencias a partir del *sistema músculo-esquelético*: a) la historia o historias son los huesos, y b) las técnicas narrativas corresponden a los músculos. ¿Por qué postulo esto?

Pensemos que todo organismo tiene una estructura ósea que sirve como soporte y como arquitectura, pues le da forma al cuerpo. En una narración –y específicamente en la novela– esa arquitectura profunda constituye aquello que se va a relatar. Por ello una trama representa la reducción de los acontecimientos contados en un texto (una especie de carcasa). De hecho, podemos hablar de un “entramado narrativo”, cuando en una novela encontramos una o varias tramas que se van ligando y se van articulando (como los huesos mediante las articulaciones) para dar una forma a la narración novelística. En este sentido, ¿cómo es el esqueleto de los textos analizados? ¿Qué cuentan *El obsceno pájaro de la noche* y *Cobra*? ¿Cómo se edifican? Si tuviéramos que resumir en pocas líneas el asunto diríamos que la novela de Donoso relata la historia de los Azcoitia desde sus orígenes hasta su extinción, es decir, se trata de una obra que plasma la genealogía de una familia rica y poderosa desde su esplendor hasta su decadencia. Por su parte, Sarduy refiere en su texto la transformación de Cobra, siguiendo varios procesos de transmutación y modificación corporal: en la parte inicial como bailarina y actriz en un burdel, y en la segunda mitad como un hombre que “muere” en un ritual tántrico. Es más, podríamos decir incluso que ambos autores desarrollan una historia lineal de comienzo a fin.

²⁸ Por *historia* entiendo el contenido narrativo que está constituido por “una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado”, y que resulta en una “construcción, una abstracción tras la lectura o audición del relato” (Pimentel 1998: 11). La historia, por tanto, es el elemento que se queda en la memoria del lector y puede ser sintetizada, recontada; aquello que, como los huesos, permanece con el paso del tiempo. Y en este sentido, el lector cumple un papel fundamental en la reconstrucción y creación de la historia, porque, siendo el receptor del mensaje, es quien pone en “movimiento” la historia. Sobre este punto y la importancia del lector y la recepción del texto volveré en el Capítulo 3.3.

Visto así, no encontramos nada fuera de lo común a las tramas novelescas con una estructura episódica, lineal o progresiva. Pero la cuestión radica en que ambas poseen múltiples historias paralelas que se ramifican. En Donoso tenemos los sucesos ocurridos en la Rinconada, el casamiento entre Jerónimo e Inés, el origen de Humberto, entre muchos más. Y en Sarduy hallamos un conjunto de escenas: Cobra en el burdel, luego en un consultorio, después en un bar, la historia de Pup, el viaje a la India, etcétera.

Todo esto sería el equivalente a los huesos, porque es la base corporal de todo relato. Pero también algo en lo que coinciden la estructura anatómica y la literaria radica en el hecho de que un esqueleto por sí sólo no tiene movimiento; asimismo, la historia en un texto es tan estática que no presenta ninguna novedad, pues lo que ha distinguido a cada obra literaria desde el tiempos muy remotos es la manera en que se desarrolla tal o cual narración. No es lo mismo leer o escribir un relato lineal que uno con múltiples digresiones. Digamos entonces que esas historias (esqueletos) inmóviles necesitan algo que los impulse: un conjunto de músculos y tendones, que permitan la flexibilidad de esa armazón ósea.

La masa muscular permite la movilidad al organismo. Un cuerpo sin músculos no puede desplazarse. En el caso de la novela, las estrategias narrativas como la combinación espaciotemporal, los puntos de vista, la analepsis o la prolepsis están en la mayoría de los casos en función de la historia. Todas ellas le dan a ésta un desplazamiento. En esta sección me centraré, principalmente, en el tiempo para determinar el ritmo o velocidad de lo narrado,²⁹ y a lo largo del estudio se observarán otras características.

²⁹ Dice Luz Aurora Pimentel, siguiendo a Genette, sobre los ritmos narrativos: “la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o *tempo* narrativo” (Pimentel 1998: 43). ¿Qué tanto una lectura es sencilla o difícil, rápida o lenta? Eso depende justamente del ritmo y las estrategias que contribuyan a acelerarla o ralentizarla.

Los principios temporales son la sucesividad u orden, la duración o ritmo y la repetición o frecuencia (Pimentel 1998: 42-43). Las secuencias de acciones consecutivas y la linealidad provocan que una lectura sea fluida, porque se produce una sucesión cronológica de escenas (o sea, cambios en el espacio) y un ritmo progresivo mediante secuencias en donde los personajes realizan actividades. ¿Qué ocurre cuando en una obra se reduce al mínimo los momentos donde los personajes “hacen” algo, cuando se convierte en una reiteración de procesos o acontecimientos, y cuando no busca una progresión temporal? Sencillamente, la lectura se vuelve difícil, intrincada, porque da la sensación de que no se tiene un avance al pasar las páginas. Eso ocurre con las obras estudiadas. Su articulación resulta muy peculiar. Dicho lo cual propongo desde este momento que *El obsceno pájaro de la noche* funciona a partir de un torcimiento de la historia, mientras que *Cobra* lo hace mediante un proceso que se asemeja a una tortura del texto.

Al hablar de torcer y torturar estoy refiriéndome a procesos que inciden sobre un cuerpo que se dobla o se retuerce. En este sentido, la historia (el esqueleto) sufre una serie de giros que producen la impresión de una escritura caótica y enredada, de un cuerpo contracturado. Los dos elementos que contribuyen al torcimiento en la obra de Donoso son la conjunción de perspectivas y de tiempos. El primer capítulo nos sitúa en el convento donde están las monjas, las viejas, las nanas y las niñas, en medio del funeral de una de ellas: la Brígida. El estilo de las descripciones es bastante “realista”, pero conforme nos acercamos al final empieza a producirse un cambio en la tonalidad de lo relatado que desembocará en el capítulo segundo. En esta parte encontramos un microrrelato que puede ser interpretado como un presupuesto poético, porque ejemplifica la estructura de lo que será toda la novela en su conjunto. Me refiero al relato fundacional de los Azcoitía. Narrado por Misiá Raquel, por Rita o por cualquiera de las seis mujeres –el Mudito no sabe cuáles de ellas– como cuento

para entretener a Iris Mateluna, encontramos la historia del “señorón muy rico y muy piadoso, propietario de grandes extensiones de tierra”, que tenía nueve hijos varones y una hija “rubia y risueña”, cuya nana era una vieja “de manos deformadas por las verrugas” (Donoso: 31). Con el tiempo se corre el rumor en el pueblo de que la niña del señor practica la brujería, aprendida de la nana, y los hermanos de la jovencita buscan matar a la anciana. En consecuencia, la muchacha es encerrada en un convento. Los motivos del enclaustramiento son varios –según los rumores–: por las prácticas demoníacas transmitidas por la nana, porque la niña tuvo un hijo con un criado, porque encontró una vocación religiosa, etc.

Es a partir de este punto donde aparece el denominado “torcimiento” de la historia de los Azcoitía, pues se producirá una confusión de temporalidades, personajes y espacios. En este microrrelato inserto dentro de la historia principal (la sucedida en la Casa de la Encarnación) podemos apreciar los elementos que obsesivamente se abordarán en toda la novela: la presencia de la santidad y la brujería, el encierro, así como el nacimiento de un niño. Ante la aparente linealidad de la novela, el capítulo dos es fundamental porque permite el paso a las historias paralelas que ocurrieron en temporalidades distantes, las cuales van a intercalarse entre sí. Esta historia se sitúa en la temporalidad del mito: el tiempo mítico. Éste a su vez se caracteriza por presentar la repetición de acciones:

De tal manera que los acontecimientos narrados en OP [*El obsceno pájaro de la noche*] se vuelven iterativos, lo que parecía estar desarrollándose en un tiempo horizontal que avanza hacia el después y que se despliega como novedad es algo ya sucedido, o mejor, es el mito sucediéndose en todo evento. Así, primero la conseja se proyecta en el pasado de la familia Azcoitía, en el relato de la niña beata (Velarde Figueroa: 217).

El trasfondo mítico es tan fuerte, que el tiempo narrativo en la obra de Donoso está estancado, no avanza porque en todas las épocas (en todas las historias) la situación es la misma: un acontecimiento contado durante varias generaciones en donde sólo cambian las

caras de los personajes.³⁰ No existe, por tanto, una progresión narrativa, más bien se trata de un proceso inverso: la regresión al pasado. Por ello la obra concluye con la imagen de una bruja y un perro que lanzan al fuego los papeles que cuentan la historia de los Azcoitía.

Aunado a lo anterior, destaca también la aparición de figuras como el Chonchón, la Perra y el Imbunche, cuya intromisión otorga un carácter antiguo y terrorífico al relato:

las brujas no lograron robarse a la linda hija del cacique, que eso era lo que querían, robársela para coserle los nuevos orificios del cuerpo y transformarla en imbunche, porque para eso, para transformarlos en imbunches, se roban las brujas a los pobres inocentes y los guardan en sus salamancas debajo de la tierra, con los ojos cosidos, el sexo cosido, el culo cosido, la boca, las narices, los oídos, todo cosido [...] (Donoso: 41).

Sobre el Chonchón y la Perra hablaré más adelante cuando explique el tema de la animalización. Por ahora me centraré en el imbunche que “tiene forma de niño hinchado, deforme, con una pierna pegada en la nuca y la cabeza vuelta hacia atrás” (Mora Penroz: 68). El imbunche es un ser humano “fabricado” por la hechicería y manipulado al antojo de los brujos. No puede haber un mejor ejemplo que sirva de metáfora para exponer la idea de un cuerpo destrozado, atrofiado, que evoque la imagen del control corporal. Este ser mítico funciona como una figura estética y poética dentro del *El obsceno pájaro*, porque, al igual que el imbunche, el cuerpo textual (la novela) es “artificial”, ya que padece una *imbunchización* que configura su estructura: un cuerpo que se va hinchando, y a la par se va cerrando y encerrando en sus propias articulaciones, en sus propias tramas. Ya lo decía el Mudito a la Madre Benita en el capítulo uno: “Todo lo que usted encuentra está amarrado, empaquetado, envuelto en algo, dentro de otra cosa [...] ¿No ve, Madre Benita, que lo

³⁰ Por ejemplo, siempre hay una bruja o bien una vieja con las manos llenas de verrugas, llámese Peta Ponce, la propia Inés o las viejas de la Casa de la Encarnación; una persona que es hecha prisionera en un sitio (la niña-bruja encerrada en la Casa de la Encarnación, Inés nuevamente y Boy, escondido del mundo en la hacienda); un niño que va a nacer, pero que nunca lo hace (el hijo de la niña-santa, el que espera Iris, el propio Boy y el mismo Humberto-Mudito), entre muchos casos más.

Para observar los niveles narrativos y los espacios véase el Cuadro I, en la sección “Anexos”.

importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia?” (30). Envolver una historia dentro de otra, luego ésta en otra hasta producir un ovillo enmarañado de tramas, una confusión espaciotemporal.

Y es que después del capítulo dos toda la obra oscilará entre un drástico movimiento pendular, a tal grado que se genera un nudo, una narración laberíntica. Una historia que se multiplica en muchas otras, y se pierde en sí misma, pero que a su vez sigue una secuencia narrativa idéntica, repitiéndola hasta el cansancio. La historia en la obra de Donoso asemeja a un esqueleto cuyo fémur, húmeros, cráneo y rótulas se tuercen en sus propias vértebras; cuya movilidad está anulada por la combinación de tiempos que impiden la progresión o la linealidad de lo narrado, y, por tanto, tenemos una circularidad enfermiza y obsesiva. Un cuerpo imbunchizado hecho una madeja, es decir, una corporalidad con huesos torcidos.

Además, el proceso de torsión no se debe exclusivamente a esta intercalación de historias pasadas en el presente de la diégesis, sino que está potenciada por el perspectivismo y la contraposición de visiones del mundo. Esto último se aprecia en la doble interpretación que se da del relato fundacional o mítico:

Esta conseja, difundida por todo el país, es originaria de las tierras del sur del Maule, donde los Azcoitía han poseído sus feudos desde el coloniaje. Inés, claro, porque al fin y al cabo tiene sangre Azcoitía por el lado de la madre de su madre, también sabe una versión de este cuento. La Peta Ponce se la debe haber contado cuando Inés era niña. En su mente aterrada separó, y seguramente olvidó, la conseja de *la niña-bruja de la otra cara de la misma leyenda: esa orgullosa tradición familiar que conservan los Azcoitía, de una niña-beata que murió en olor de santidad encerrada en esta casa a comienzos del siglo pasado y cuya beatificación ha sido un fracaso tan estruendoso que hasta los comentaristas de la radio y de los periódicos se han reído de ella. Pero la conseja sigue viviendo en las voces de las abuelas campesinas que invierno tras invierno la repiten, alterándola cada vez un poquito, para que sus nietos acurrucados junto al brasero vayan aprendiendo lo que es el miedo* (43-44. Cursivas mías).

¿Qué era la niña del relato: santa o bruja? Esta vacilación permite apreciar que en el mundo de la obra existen dos perspectivas principalmente: para los hacendados la primera es

la versión verdadera; para los criados, la segunda. Esto demuestra la pugna entre dos visiones del mundo: la de los ricos y la de los pobres. Más aún, estas dos perspectivas van a contraponerse y a deformar la noción de lo “real”. O mejor, retomando lo que dije al final del Capítulo 1.1, esta conjunción de perspectivas va a *monstrificar* la historia.

Esto se aprecia también en varios autores contemporáneos de Donoso. Por ejemplo, mediante el uso de la hipérbole García Márquez construye a los habitantes y al universo de Macondo, provocando que lo real se desfigure por medio de una realidad “mágica”; situación que se produce también en la prosa de Lezama, llena de alusiones y metáforas que nublan la nitidez de los hechos ocurridos en la vida de José Cemí, y la mitifican. Tanto en uno como en otro el estilo de escritura se vuelve carnavalesco y exagerado, de tal suerte que la mirada hiperbólica y metafórica trastoca la percepción de la “realidad”, porque la combina con elementos míticos y mágicos. En el chileno sucede lo mismo: la unión de realidades y visiones del mundo dispares que en *El obsceno pájaro* adquiere un efecto de terror abismal. ¿Por qué?

En *Cien años de soledad* se multiplican los animales sorprendentemente, Úrsula se encoge conforme envejece y la lluvia cae durante años; no importa, en el universo macondiano, en la visión del mundo de ese espacio, estos acontecimientos resultan naturales, porque todos los habitantes comparten la misma percepción, es decir, todos aceptan la fusión de lo mágico con lo real. Pero en *El obsceno pájaro de la noche* existe una lucha constante de percepciones, una mixtura de elementos contrapunteados que desembocan en un universo infernal y terrible, porque no hay una armonía en la percepción de su realidad: más bien encontramos visiones del mundo enfrentadas. Por ello, la crítica ha explicado muy bien cómo en la novela de Donoso se funden pares de opuestos en múltiples niveles: en el plano conceptual entremezcla luz con sombra, razón con locura, fealdad con belleza, orden con

caos (Ugarte Undurraga: 147); a nivel de personajes, muestra seres enfrentados producto de la dinámica de poder entre amos y sirviente (Jerónimo Azcoitia/Humberto Peñaloza, Inés Azcoitia/Peta Ponce); a nivel diegético, tiempos y espacios se entrecruzan, se va del presente al pasado a cada instante, del convento a la hacienda como espacios gemelos, de tal suerte que todo sentido de la lucidez y de verosimilitud se pierde (Juan-Navarro: 79).

Tales características desencadenan una ambigüedad que dificulta una primera lectura. Ello provoca que resulte complicado decir qué está pasando. La historia se vuelve oscura porque hay percepciones antitéticas de la realidad. Lo onírico y lo real se transmutan, o mejor, se arrebatan uno a otro su protagonismo, como reflejo de la dinámica de poder que se genera entre esos dos mundos. El caos deviene en este proceso de inversión donde todo cambia de apariencia, hasta los personajes mismos. Precisamente, la conclusión del capítulo dos pone de manifiesto la ambivalencia de las apariencias:

[...] no Mudito lindo, por favor no nos acuses, no seas malo mira que estamos enamoradas de ti, tan precioso que eres, quédate aquí con nosotras, te conviene, te vamos a hacer cariñitos ricos que te van a gustar porque eres tan macho, tan hombre sobre todo, cómo serás de hombre que ni te atreves a salir a la calle, si no te quedas callado Mudo de mierda te vamos a echar a la calle y te vamos a robar las llaves y no te vamos a dejar entrar nunca más a la Casa (Donoso: 45).

El Mudito que busca revelar el secreto del embarazo de Iris es seducido por las mujeres de la Casa, para luego ser amenazado y humillado por ellas. Las mujeres que parecen dedicarse a la religión se convierten –como la niña antepasado de los Azcoitia– en brujas, en seres sacados de una pesadilla. En el universo donosiano todo sufre un proceso de inversiones, que va desgajando el sentido de armonía y orden de lo narrado.

Ahora bien, en el caso de Sarduy igualmente se aprecia un tratamiento de la historia a partir de la reiteración. Las escenas narradas en *Cobra* son siempre las mismas: un cuerpo

que se desea cambiar, pero cuya modificación se vuelve una tortura.³¹ Citaré las primeras líneas de la obra:

Los *encerraba* en hormas desde que amanecía, les *aplicaba* compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los *forzó* con mordazas; los *sometió* a mecánicas groseras. *Fabricó*, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, *retorciéndolos* con alicates; después de *embadurnarlos* de goma arábica los *rodeó* con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia.

Cayó en el determinismo ortopédico (Sarduy: 427. Cursivas mías).

¿Qué sucede en este primer párrafo? Lo primero que resalta es un sujeto tácito o morfológico, una tercera persona que ejecuta todas esas acciones sobre un objeto (los pies). Los verbos en copretérito y pasado denotan una gran violencia (“encerrar”, “forzar”, “someter”). La fuerza recae sobre un *ellos* (“los”), tampoco mencionados. El sentido general, por tanto, de estas líneas enuncia una tortura de los pies. Ello se nota en la alusión a prácticas de modificación corporal por medio de la mención a “los curetajes” (el raspado, el legrado, la extirpación orgánica de los pies) y al “determinismo ortopédico”, para indicar la corrección y remoción de las deformaciones podológicas en el cuerpo de Cobra. Además, destaca la elisión de los referentes: Cobra (ejecutante) / los pies (ejecutados).

Sarduy utiliza, por otro lado, como recurso retórico la elipsis, es decir, la supresión de elementos gramaticales en una frase (Beristáin: 162) –en este caso el sustantivo “pies” y el nombre “Cobra”– con la intención de no revelar lo que está ocurriendo; y, por el otro, como elemento narrativo, la pausa descriptiva: “el ritmo de máxima retardación en el que se detiene el tiempo de la historia” (Pimentel 1998: 48). Al igual que en *El obsceno pájaro*, en *Cobra* es posible comprender las primeras páginas como un preámbulo de lo que será toda

³¹ Cobra martirizando sus pies en “El Teatro Lírico”; Pup alfileteada por la Señora y el Maestro en “Enana blanca”; ambas sometidas a las prácticas quiroprácticas de Ktazob en “La conversión”; y Cobra transformada en objeto de sacrificio por los motociclistas a lo largo de la segunda parte.

la narración: la tortura corporal, la modificación mediante la magia, la operación quirúrgica, etcétera.

Cabe destacar también que *Cobra* es un *mise en abysme*, donde el texto asume su “textualidad”. El narrador de la historia es consciente y da cuenta del proceso de creación de su obra; la desnuda y la va sometiendo a una serie de experimentos.³² Así, a lo largo de la parte inicial aparece una serie de tesis sobre la escritura, la primera de las cuales es: “La escritura es el arte de la elipsis” (Sarduy: 430). Y, en consecuencia, la narración está plagada de este recurso. El estilo elíptico en Sarduy constituye un aspecto que dificulta la posibilidad de referir qué está ocurriendo, porque no se alude directamente a lo que pasa, más bien hay que inferirlo, porque el sentido del texto es oscuro:

La elipsis, en la retórica barroca, se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico. Esta ocultación, en la poesía gongorina, como es sabido, no es fortuita; corresponde, como en todo discurso organizado, a leyes inflexibles aunque informadas: desaparece “lo feo, lo incómodo, lo desagradable” mediante un hábil “escamoteo” que permite huir “el nombre grosero y el horrendo pormenor” (Sarduy 2013a: 183).

Al funcionar por exclusión, la elipsis oculta la sensación de lo incómodo, por lo que se asocia con la supresión en el psicoanálisis: “la operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno” (185). En otras palabras, el elidir un objeto o una palabra pone de manifiesto un sentido –o sistema– de represión del lenguaje (no dice; sugiere), que refleja el control corporal al que se somete al personaje. Hay escenas de tortura, pero no podemos percibir las a primera vista. No obstante, el lenguaje en *Cobra* no sólo manipula, sino que además deforma, como el multiperspectivismo en *Donoso*.

Sarduy se vale de recursos textuales desde el inicio para indicar la textualidad de su cuerpo narrativo (es decir, la obra en sí). De tal suerte que, además, de la elipsis encontramos

³² Véase Mosqueda: 314-330, al respecto de cómo la escritura se corporeiza mediante la violencia.

otros elementos que ralentizan la fluidez de la historia principal (la de Cobra). Por ejemplo, la tesis segunda: “La escritura es el arte de la digresión” (Sarduy: 431). La digresión descentra la historia inicial e impide que el ritmo narrativo avance. Cuando la narración parece progresar, empezamos a conocer a la Buscona y a los demás personajes del Teatro Lírico. En lugar de seguir describiendo a la protagonista se incluye un excursu, en el que se habla de un “olor a hachís, a curry, de un basic english tropezante y de una musiquilla de baratijas” (*idem*). Abunda en *Cobra* este tipo de escenas que interrumpen y alejan la mirada de la historia principal. Más bien se apuesta por un estilo visual y musical: el lenguaje ya no cuenta algo, sino que explota en un conjunto de estímulos sensoriales. Así, la causalidad y la sucesividad (es decir, las acciones que se suceden en una linealidad) son remplazadas por un sistema analógico-poético, en donde la connotación tiene una función más preponderante que la denotación. En este sentido, la historia se disgrega en varios pedazos aparentemente inconexos, produciendo un sentido de desorden o caos de lo narrado:

Proliferación, elipsis, carnavalización, creación y descomposición, sustitución y desplazamiento, descentramiento, código que remite al código y código que envía fuera de él, metáfora y metonimia. Cómo sintetizar *Cobra* sino por medio de la disgregación. Cómo encontrar un sentido más allá del caos y no caer en lo que se pretendió discutir desde el principio: en *Cobra* el lector no se encuentra, pues, con un texto que no intenta decir nada (Bertón: 118).

Conuerdo con la afirmación: el lenguaje de la obra literaria no es inconexo ni absurdo, dice mucho más que lo que enuncia, pero no resulta claro en un primer vistazo. El sentido del texto también se dispersa en varios niveles interpretativos; de ahí, la imposibilidad de sintetizar en una sola historia lo ocurrido en *Cobra*, porque –insisto– el lenguaje connota mas no denota. Su configuración corresponde a un sistema de recurrencias y reiteraciones, transfiguradas en imágenes poéticas. Ejemplo de ello lo encontramos en la explicación que

el poeta de Camagüey hace del título de su pieza (cfr. Rodríguez Monegal: sin paginar), al que otorga infinidad de sentidos:

- Los temas del travestismo y la relación la teatralidad de los rituales orientales, mediante la alusión al nombre de una cantante, de una actriz, que pereció en un accidente de avión en el monte Fuji: “De modo que *Cobra* sería esa máscara cosmética, esa transformación que tiene lugar en un cuerpo, cuya pasión, sería para mí la única equivalencia occidental de los teatros rituales del oriente”.
- El sentido anagramático del título: COpenhague/BRuselas/Amsterdam, que remite al grupo de pintores provenientes de esas ciudades (Appel, Aleschinsky, Corneille, Jorn y el cubano Wilfredo Lam), cuya plástica es de “tipo de deformación, de distorsión de la linealidad verbal”.
- La referencia simbólica al Oriente con la imagen de la serpiente india. O sea, el sentido místico e iniciático que se sintetiza en la segunda parte de la obra, con los ritos iniciáticos de la banda de *blousons noirs* (Tundra, Escorpión, Totem y Tigre).
- La relación paradigmática entre los vocablos “cobra”-“cobrar”-“cobre”-“culebra”...
- El vínculo con algunas producciones cinematográficas hollywoodense de la época *Blonde Cobra* de Ken Jacobs o *Scorpio Rising* de Kenneth Anger.

La explicación de Sarduy sintetiza muy bien las preocupaciones que plasma en *Cobra*: el travestismo como metamorfosis corporal, el sentido ritual y místico, la deformación como forma pictórico-discursiva, el sistema lúdico del lenguaje, así como el cruce interartístico en la obra literaria. La amalgama de significados abre la posibilidad de varios niveles de comprensión. ¿Cómo acercarse a una obra tan compleja desde su

significado mismo hasta su contenido narrativo? Siempre se remite a algo con el fin de perder un origen. La explicación de Sarduy es en sí misma una digresión sobre el porqué del título.

Estas digresiones, tanto narrativas como de sentido, comunican la imposibilidad de contar una historia. Se opta mejor por la creación mediante el lenguaje y no por la representación mimética. Lo que nos lleva a las tesis tercera y cuarta: “La escritura es el arte de recrear la realidad [...] No. La escritura es el arte de restituir la Historia” (Sarduy: 432). A estas declaraciones siguen el relato del indio Eustaquio, pugilista y priápico, que luego se dedica al comercio, cuyas andanzas son descritas, para que luego nos diga ese socarrón narrador de *Cobra* que lo que contó se trata de un absurdo, de un relato falso: “¡Sólo un tarado pudo tragarse la, a todas luces, apócrifa historieta del pugilista [...] [que] renuncia a su fuerza de macho de pelo en pecho nada menos que para encasquetarse un bonete verde y ponerse a traficar florines! ¡Vamos hombre!” (440). La interpelación al lector, o más bien el insulto, muestra una dinámica de escritura en marcha, en proceso, pero que en lugar de avanzar se retrae, recomenzando desde el punto inicial.

Así llegamos a la sexta tesis: “La escritura es el arte del remiendo” (439). El texto se ensaya, se aleja de su centro, discurre y puede desdecirse y volver a empezar. En suma, la narración en *Cobra* se contradice. O mejor, si pensamos en la metáfora el cuerpo textual parece un esqueleto cuyos músculos (la descripción, la digresión y la elipsis) lo contraen, impidiendo la progresión de la narración.

Falta decir por qué equiparo la imagen del cuerpo torturado con la estructura narrativa. En español, la etimología de tortura se emparenta con la de “torcer” (Corominas, V: 553-554). Un cuerpo torturado es aquel que mediante la aplicación métodos o utensilios ha padecido dolor. En este caso, la misma *Cobra* en una ocasión ahorca sus pies para transformarlos: “Lo que vieron los dejó anonadados. Se había suspendido la reina, al techo,

por los pies, ahorcado al revés: cadenas de cimarrón la colgaban por los tobillos al zócalo de la lámpara. *Era un murciélago albino entre globos de vidrio opalescente y cálices de cuarzo*” (Sarduy: 444. Resaltados míos).³³ Los tormentos físicos tienen como fin la contractura o descoyuntamiento de la corporalidad. De la misma manera que el personaje, el esqueleto-historia sufre esas mismas contracturas, por medio de las estrategias mencionadas. Sarduy parte de la idea expuesta por Lezama en *La expresión americana*: “sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima: 57), para presentar una narración cuya lectura resulta compleja, porque la trama importa poco o casi nada; de ahí la apuesta por mostrar el proceso de creación que gira en torno a la articulación de la historia: los juegos, tropos y retruécanos retóricos. Resulta curioso que el capítulo primero de *Cobra* termine como inició, con la imagen de los pies, pero ahora transfigurada:

Una noche, obturados los sentidos, cerrada a la distracción exterior pero alerta al espacio de su cuerpo, Cobra sintió que los pies le temblaban, unos días después, que algo se le rompía en los huesos: la piel se dilataba.

Abandonaron sombreros y orejeras.
Pasaron la noche observándolos.

Al amanecer brotaron flores (Sarduy: 448-449).

Hablo de una tortura también en el sentido de una “desviación de lo recto, curvatura, oblicuidad, inclinación” (*Diccionario de la Real Academia Española*: 2201). El texto gira una y otra vez en torno al mismo motivo; lo cual produce el efecto de estar imbuidos en un bucle, no hay progresión sino una constante reiteración, un reinicio.³⁴

³³ Esta imagen de Cobra-murciélago es una muestra de lo que se verá a continuación: la animalización.

³⁴ Retomo la idea de Douglas R. Hofstadter en su libro *Gödel, Escher, Bach: Un eterno y grácil bucle*, donde el físico estudia la noción de bucle en la pintura, música y matemáticas, y relaciona la figura de bucle con el infinito y la paradoja, procesos interminables que vuelve al punto de partida. Dice Hofstadter: “El fenómeno del ‘Bucle Extraño’ ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida” (11).

Hasta aquí, he tratado de determinar cómo tanto en *El obsceno pájaro de la noche* como en *Cobra* el tratamiento de la historia y la manera en que se cuenta complejizan el relato. Las estrategias narrativas contribuyen a una ralentización y no a una progresión. Es un ritmo que se pausa y detiene. Son esqueletos textuales contracturados, descoyuntados, debido al retorcimiento de las historias y tramas. Mientras Donoso se vale de la conjunción de temporalidades (siendo el tiempo cíclico el causante de la reiteración o frecuencia de una misma secuencia) y del enfrentamiento de visiones para torcer el sentido la historia (multiperspectivismo), Sarduy lo hace mediante el uso de estrategias retóricas e intertextuales (la elipsis, la digresión, la escritura como un ensayo fallido, etc.). En ambas, además, hay dos imágenes corporales que definen la estructura caótica y aparentemente desestructurada de cada obra: un cuerpo torcido como un imbunche y un cuerpo sin huesos como una serpiente. La estructura interna de un organismo determina su forma externa. Y, en este sentido, he abierto estos cuerpos textuales para explorar las anomalías más profundas, sin haberme percatado de que en la superficie subyacen otro tipo de irregularidades. En las capas cutáneas sucede algo extraño.

2.2 *Removiendo e injertando piel.* “Sistema integumentario o tegumentario: Animalización e hibridación”

“Mi carne está cubierta de gusanos
Y de una costra de barro;
Mi piel se rompe y se deshace”

“Libro de Job”, 7:5. *La Biblia*

“Nací sin piel, como las frutas mondadas...”

Guadalupe Dueñas, “Caso clínico”

“Bajo ellas, sendos pares de alas, tales
cual a ese enorme pájaro conviene:
en el mar yo no vi velas iguales.
De murciélago piel, no plumas, tiene
cada ala, y cada par aleteaba
[...]
Por seis ojos lloraba, y, sangrecientes,
Tres barbas goteaban llanto y baba”

Dante Alighieri, *Divina Comedia*,
“Infierno”, XXIV, vv. 46-50, 53-54.

Una de las cualidades comunes en los personajes de ambos autores es la construcción de cuerpos híbridos,³⁵ en la medida en que comparten –como lo mencioné en el primer capítulo– elementos heterogéneos. La más común de ellas se relaciona con la unión de lo humano y lo animal. En esta sección observaremos cómo es la *piel*³⁶ de los personajes. ¿Por qué este concepto nos puede servir para interpretar la obra literaria? Primeramente, habría que decir que el *sistema integumentario o tegumentario*³⁷ se compone por los vellos, el cabello, las

³⁵ Hablo de *híbrido* para referirme al ser que combina elementos dispares en su cuerpo (en este caso, los personajes literarios); *hibridez* es la cualidad o los atributos de un organismo híbrido, es decir, la manera en que por medio del lenguaje se construye un personaje monstruo (la animalización como estrategia retórica para describir un cuerpo); e *hibridación* al proceso por el que se produce la mixtura de elementos (lo que sería hibridación de textos o géneros literarios, o la hibridación de culturas, como el mestizaje).

³⁶ En el caso del español, la etimología proviene del vocablo latino *pellis*, del que derivan *pelo* y *pellejo* (Corominas, III: 537).

³⁷ Cuya etimología procede de *tegumentum*: ‘cobertura, protección, lo que envuelve’ (Corominas, V: 449).

ñas y las capas cutáneas (epidermis, dermis e hipodermis). La piel es el límite entre lo interno y lo externo; de ahí su función principal como protección (los animales, por ejemplo, usan sus estructuras adicionales o faneras, es decir, garras, cuernos, escamas, plumas, como herramientas de supervivencia). Por ello, desde el punto de vista fisiológico, las capas cutáneas sirven para envolver a los organismos (superficie cutánea) y lo protegen de amenazas (superficie dérmica); no obstante, la piel también se despliega, se expone y se exhibe, adoptando su forma debido a su capacidad mimética (Nancy 2015: 21). Por otro lado, psicológicamente, al ser la parte externa del cuerpo, la piel puede provocar reacciones de atracción o rechazo hacia un organismo. Así, las facciones de una persona o un ser vivo nos pueden generar la sensación de gusto, de algo bello o de algo que provoca bienestar, mientras que la desproporción o el exceso producen repulsión, inseguridad o asco.

Ahora bien, para abordar esta idea dentro de los textos, partiré de dos conceptos: la noción de híbrido y de animalidad. Y lo pensaré a partir de una analogía entre el cuerpo-textual y el cuerpo-personaje. ¿Por qué? Porque considero que existe una correspondencia entre ambos niveles, sobre todo en el caso de Sarduy. Tanto la apariencia del texto como la de los personajes comparten rasgos externos peculiares (un texto híbrido y personajes animalizados), y, por ello, estudiaré ambos niveles de manera conjunta.

¿Por qué ciertos personajes se animalizan más que otros?, ¿qué implicaciones se encuentran detrás de eso? La corporalidad del monstruo es por excelencia híbrida:

Llegó a ser orgullo de Humberto Peñaloza presentarle a don Jerónimo ejemplares más y más fantásticos, creaciones insólitas con narices y mandíbulas retorcidas y la floración caótica de dientes amarillentos repletándoles la boca, gigantes acromegálicos, albinas transparentes como ánimas, muchachas de extremidades de pingüino y orejas de alas de murciélago, personajes cuyos defectos sobrepasaban la fealdad para hacerlos ascender a la categoría noble de lo monstruoso (Donoso: 233).

El límite entre lo animal y lo humano se desdibuja en muchos de los personajes de *El obscuro pájaro de la noche* y *Cobra*. Me detendré en su caracterización mediante la fórmula: “Animal más humano igual a híbrido”. Esta hibridación fisonómica (desproporción y heterogeneidad) causará el rechazo de sus congéneres.

El concepto griego de *hybris* (ὕβρις) se refiere a aquello desmesurado, excesivo, que, además, desde una perspectiva jurídica, tiene que ver con la transgresión de los valores culturales (García Álvarez: 77). En el teatro, en la religión y en la mitología, dicha noción está intrínsecamente ligada con las ideas de soberbia, desequilibrio e irracionalidad, ejemplo de ello son los múltiples relatos de las *Metamorfosis* de Ovidio, en donde los personajes son castigados por los dioses al ser transformados en animales o al transgredir ciertos actos (individuos como Aracné transmutada en araña). La hibridez, entonces, desde el punto de vista temático se relaciona con la transformación y la metamorfosis corporal; sin embargo, el concepto correspondería más bien a un estado intermedio, a una metamorfosis inconclusa, haciendo que el personaje comparta rasgos de dos especies diferentes, reflejadas a su vez en su descripción física.³⁸

Por otra parte, el concepto de hibridación en literatura se aplica –en la crítica latinoamericana– desde la óptica de los estudios culturales. Cornejo Polar indica la dificultad de utilizar este concepto, porque “toma pie en disciplinas ajenas al análisis cultural y literario, básicamente en la biología” (341). Efectivamente, la hibridación mantiene una relación con la cuestión sociológico-política y ha permitido hablar de la situación cultural de la sociedad americana.³⁹ El latinoamericano, debido al mestizaje cultural, es un ser híbrido nacido de las

³⁸ Incluso las novelas son híbridas en el sentido de obras fracasadas e incompletas. Lo destacaré más adelante en el Capítulo 2.3.

³⁹ Por ejemplo, los conceptos hibridez (Canclini), transculturación (Rama) y mestizaje (Cornejo), que el mismo autor destaca en su ensayo.

dos Américas: la indígena endémica y la occidental europea. Desde estas visiones, la hibridación tanto cultural como discursiva está en la representación cultural de lo “americano”, es decir, representaría un conjunto de estructuras donde se construye la identidad cultural latinoamericana (L. Ramírez: 54). Podemos notar esta hibridación, por ejemplo, en el empleo y referencias en el lenguaje (el español oral y las palabras mapuches en Donoso, y el habla cubana y europea conviviendo con vocablos orientales en Sarduy), pero, sobre todo, en la ruptura del límite animal/hombre,⁴⁰ mediante el proceso de animalización que convierte a los personajes en cuerpos híbridos.

En la novela de Donoso, la hibridez más común comprende la animalización de los seres humanos. En la literatura, los animales cumplen varios papeles: de carácter alegórico como en las fábulas y los bestiarios; satírico, con un matiz crítico, en el que se deshumaniza al personaje para resaltar sus valores negativos o sus cualidades risibles, como en las novelas realistas o *La metamorfosis* de Apuleyo; simbólico, por ejemplo en la poesía, cuando la figura tiene una carga semántica construida histórica y culturalmente (el cisne modernista o el ruiseñor y la alondra en la poesía inglesa), entre otros.

A primera vista puede parecer que la dimensión satírica del animal sirve para cosificar y degradar a los personajes; de ahí las caracterizaciones de Iris como una “cabra huevona” (Donoso: 114), por ser la muchacha de la que todos abusan, o el Mudito a quien se le compara con un “perro amarrado” (82) a la voluntad de otros (Jerónimo o las viejas). O bien el caso de la animalización del pueblo durante la polémica elección en la que gana don Jerónimo: “Los puños de esos animales [los mineros] feroces cayeron sobre la puerta de la iglesia” (200). Este tipo de analogías, la mayoría de las cuales son dirigidas a los personajes de

⁴⁰ Gabriel Giorgi ha estudiado muy bien esta relación en la literatura brasileña en su libro *Formas comunes: Animalidad, cultura y biopolítica*.

estratos bajos, indican el estereotipo de la imaginación civilizadora, racista y clasista que denigra a ciertos sectores de la población (Giorgi: 94). Un tipo de darwinismo o determinismo social en el que los mejores y más selectos humanos (los Azcoitía) gobiernan sobre aquellos cuerpos brutos, débiles y tontos. Pero, en realidad, esta forma de animalización (en la cual no se atribuyen características físicas al personaje, sino comportamientos o condiciones) sirve también para “desafiar una biopolítica que produce cuerpos y los ordena para dominarlos”, como comenta Gabriel Giorgi.

Es decir, los personajes dominados son tratados como animales, y por ello, se les encierra (las viejas, niñas y ancianos en la Casa de la Encarnación; Humberto, Emperatriz y los monstruos en la Rinconada), porque representan un riesgo para la sociedad. Algo similar ocurre en el texto de Sarduy, donde los dos personajes bestializados son Cobra y Pup (su doble en miniatura, su gemela). Cobra, por ejemplo, tiene manos de rana: “con sus manitas de *batracio* iba Cobra trepando” (Sarduy: 452. *Cursivas mías*); es apodada irónicamente como “la pata de conejo” de la Señora del burdel, pues es la mejor bailarina del Teatro Lírico (455); además, es calificada como “mutante” en la sesión con el doctor Ktazob, escena en la cual muda su piel y se convierte en mujer (487). Por su parte, Pup, La Poupeé o La Pupa⁴¹ es el resultado de la raíz cuadrada de la primera, o sea, representa a una mini-Cobra, una “Cobrita” (453), la enana doble de la protagonista.

¿Por qué a ellas se les caracteriza de este modo? Que ambos personajes se deshumanicen deviene en la construcción de un cuerpo hecho para deformarse. Dicho de otro

⁴¹ Juego de palabras con los vocablos *pupila* ‘niña, huérfana, aprendiz’ y *pupa* ‘lesión cutánea, piel hinchada’, aunque el vocablo significa también la ‘crisálida’, el huevecillo o larva, es decir, la etapa intermedia de algunos insectos, en su proceso evolutivo. Pup es un cuerpo a caballo entre muñeca e insecto, está semántica y doblemente animalizada: un humano/animal al cuadrado. De hecho, Sarduy juega mucho con la onomástica en sus obras y en sus personajes (simplemente recordemos los títulos de sus libros: *Cobra*, *Colibrí*, *Cocuyo*. Una triada aliterativa de animales).

modo, Cobra y Pup se convierten en chivos expiatorios, en conejillos de indias sometidos a múltiples torturas por parte de sus propios congéneres, pues Cobra implica una ruptura con la cuestión de género al no ser ni hombre ni mujer. Son seres híbridos porque se produce en ellas una síntesis de reinos biológicos diferentes. La unión de los dos planos requiere un acto límite: el sacrificio simbólico, en el que el cuerpo humano se animaliza. Tomo como ejemplo el pasaje en donde Pup es torturada:

–Calmaos, oh, Señora –profirió el Maestro–; el cambio morfológico que pretendemos puede obtenerse, y ello sin que la criatura abandone los brazos de Morfeo: basta con inyectarle en las venas nieve.

Pup negó con la cabeza –traqueteo de sus huesecillos cervicales.

–Sí –añadió el Facultativo–, los curanderos legendarios que fundaron el Sikkin, para combatir el albarazo o blanca morfea, *un herpes corrosivo, o más bien una lepra que atacaba al ganado inyectaban a las reses un alcaloide del apio disuelto en agua fría*. En las montañas los pastores usaban nieve. Poco a poco estos últimos fueron descubriendo que los animales, después de los enemas, al mismo tiempo que entraban en su sopor sin límites, crecían milagrosamente [...]” (468. *Cursivas mías*).

La animalización de los personajes está ligada con lo sagrado en tanto se busca acceder a un estado primitivo de lo divino (Cobra), pero al mismo tiempo se nota que el sacrificio se convierte en una tortura para el personaje, y no en un acto voluntario, sino más bien de sometimiento (en este caso Pup). Ambivalencia entre el placer y el dolor. Cabe destacar la manera en que Sarduy describe el color de la piel de Cobra y Pup: el blanco. Pero un blanco que asemeja más a una piel pálida, enferma y leprosa: la piel de una serpiente que se cae. En otras palabras, lo que vemos a lo largo de la lectura es un desollamiento de la piel del personaje. Dice Jean-Luc Nancy que el cuerpo desollado es una “especie de monstruo, de robot o de mutante perturbador, si acaso repulsivo porque exhibe lo que no está hecho para exhibirse” (2015: 17). Pup y Cobra son cuerpos despellejados y, por ende, monstruosos.

En *El obsceno pájaro de la noche* hay también casos de desmembramiento corporal, y, además, transfusiones de sangre y trasplantes de órganos. Por ejemplo, Humberto se

termina sometiendo a una operación donde se le transmite sangre y se le injerta piel de monstruos, volviéndose un ser bestializado: “Una bolsa roja me llena la vena del otro brazo con sangre de monstruo y siento cómo la sangre poderosa de Basilio va escurriéndose dentro de mí, *crecen mis brazos y se me abulta la mandíbula*, me están monstruificando, la sangre de *las piernas que ya sólo podré arrastrar decorativamente como la cola de un lagarto*” (Donoso: 273. Cursivas mías). A partir de este punto Humberto ya no es un humano sino el futuro Mudito, un monstruo más en la Rinconada; y así se despoja de su “anormalidad” para integrarse en la hacienda.

Hemos visto cómo la animalización puede ir desde la atribución de comportamientos animales a cambios en la apariencia física de los personajes. Sus cuerpos se modifican y terminan siendo híbridos. Es como si fueran desprendidos de su piel para habitar otra. Cobra y Humberto son personajes cuya capa cutánea es lacerada, operada y torturada. Su cercanía con lo animal se debe a un proceso de desterritorialización, como dirían Deleuze y Guattari, al respecto de los animales en la obra de Kafka: “Los animales de Kafka nunca remiten a una mitología, ni a arquetipos; corresponden exclusivamente a gradientes superados, a zonas de intensidades liberadas en donde los contenidos se deshacen de sus formas” (1990: 24-25). Resulta interesante la postura sobre el devenir-animal, esbozada en *Mil mesetas*. Para los pensadores el que el hombre devenga-animal no implica una imitación ni un hacerse animal: “El devenir animal no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación” (Deleuze y Guattari 2002: 244). Para ellos el devenir-animal es un estado intersticial, que “hace relación al desdibujamiento de las fronteras entre lo humano y lo no-humano y al énfasis en una contaminación que interconecta lo animal, la naturaleza, lo humano, restándole centralidad y trascendencia al hombre o al ideal estético y moral articulado a lo racional, blanco, europeo, hetero y masculino”

(Piedrahita Echandía: 40). Desterritorializarse implica salir del nivel personal e individual para acceder a un estado impersonal y colectivo; por ello, la insistencia de hablar de lo animal a partir de bandas y manadas:⁴² “Devenir animal, c’est partir loin hors de soi, sortir de chez soi, se «déterritorialiser», éprouver les extases d’un être-là qui s’ouvre à l’altérité. C’est en ce sens que l’on peut dire que *l’animalité est toujours une figure de l’altérité*” (Viennet: 5. Resaltados del original). En este sentido, Humberto Peñaloza se desterritorializa de su piel humana para encarnarse en la piel monstruosa y formar parte del colectivo carnavalesco de la Rinconada.

Curiosamente, la forma en que Deleuze y Guattari presentan las ideas del devenir-animal es por medio de la figura del brujo: “se diría que el devenir-animal es un asunto de brujería” (2002: 252). Digo “curiosamente”, porque la animalidad en la obra de Donoso está mediada por la magia, la brujería y lo demoniaco. Sin embargo, en cuanto a la cuestión de la animalidad, a diferencia de lo que piensan Deleuze y Guattari sobre la obra de Kafka, en Donoso y Sarduy lo animal sí posee un sentido simbólico. Existe un imaginario cultural alrededor del pájaro y la cobra. El Chon-Chon en la mitología mapuche es “un ave con apariencia de lechuza donde se ha metamorfoseado el brujo u hombre asociado con el mal, cuya cabeza vuela independientemente por los aires” (Mora Penroz: 59). En la novela de Donoso, el pájaro siempre va acompañado de la perra amarilla:

en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible, arrastrando una larguísima cabellera color trigo, y la cara de esa cabeza era la linda cara de la hija del patrón... cantaba el pavoroso tué, tué, tué de los chonchones, brujería, maleficio [...] Sobre las vegas secas donde las bestias agonizaban hinchadas por la sed, la cabeza de la hija del patrón iba agitando enormes orejas nervudas como las alas de los murciélagos, siguiendo a una perra amarilla, verrugosa y flaca como la nana (Donoso: 36).

⁴² Cfr. Deleuze y Guattari 2002: 249-250.

La perra y el Tué-Tué representan la monstruosidad animal, lo sobrenatural que se extiende entre las relaciones amos-sirvientes:

la Perra Amarilla que opera como un ente sobrenatural que puede encarnarse sucesivamente en el tiempo y en otras nanas. Esta nana convierte en bruja o en un ente sobrenatural maligno, el chonchón, a la niña que se le había encomendado, con toda la carga negativa que eso tiene para la familia. Ella tiene el poder de corromper lo más puro (Ugarte Undurraga: 151).

Las creencias mapuches están fuertemente asociadas con la noción de animismo, y para su visión del mundo “todos los entes y procesos naturales son concebidos a imagen de la percepción humana y relacionados en torno a su significado para el hombre” (Villagrán y Videla: 257). La naturaleza se compone de espíritus y almas que pueden ser intercambiables mediante ciertos rituales y procesos. Dicho de otro modo, el contacto con lo animal otorga poderes “mágicos” o “sobrenaturales” a los sirvientes, en el mundo jerarquizado de *El obsceno pájaro de la noche*, donde lo mapuche se opone a lo cristiano. De ahí que Peta y Humberto sean bestias, mientras que Inés y Jerónimo son presentados como seres etéreos. Las representaciones sagradas son distintas: los seres celestiales son humanos en el cristianismo; contrariamente, en los mitos indígenas, las divinidades representan anatomías intermedias entre lo natural y lo humano. El desprecio de los Azcoitía es producto de un miedo por ese mundo extraño lleno de magia y elementos sobrenaturales, pues por medio de éstos los sirvientes pueden llegar a invertir la jerarquía social y colocarse en la cúspide de la pirámide, al controlar el cuerpo de los amos.⁴³ Tal y como ocurre con Inés y su relación con Peta, o la niña de la leyenda y su nana; o bien con el vínculo entre Jerónimo y Humberto. Lo animal destruye el orden.

⁴³ Si consideramos la metáfora de la sociedad como cuerpo, visualmente sería como si los pies (los estamentos inferiores y las clases bajas) quisieran posicionarse en la cabeza (los estamentos superiores y las clases altas). Como pasa con el imbunche, ya que en algunas representaciones sus piernas se ubican en la parte superior de su cuerpo.

El otro personaje que puede mudar su piel en animal es el Mudio: “transformado en el perro de la Iris, despojado de todo lo de Humberto salvo del principio activo de la mirada, que el doctor Azuela no pudo extirpar” (Donoso: 83). A continuación, veremos la importancia de la mirada al analizar la cuestión del narrador; pero notemos que el poder de emigrar de un ser a otro le da la facultad a Humberto de transitar libremente: el poder de una omnisciencia absoluta, porque sus ojos cambian de cuerpo. Al ser Peñaloza una corporalidad despojada de todo (de sus órganos, de su piel y de sus miembros) representa la nulificación del yo, la desterritorialización total de Deleuze y Guattari, siendo la representación perfecta de un Cuerpo sin Órganos (Rodríguez y Salazar: 75). El devenir-perro de Humberto y Peta los marca como aquellos seres quienes, bajo su máscara de obediencia, planifican la destrucción del mundo que los somete. Por ello son los personajes más animalizados de la obra, pues su presencia implica un peligro para la clase dominante: “Mientras Peta y yo, *seres fantásticos, monstruos grotescos*, cumplíamos con nuestra misión de sostener simétricamente desde el exterior de ese medallón, como un par de suntuosos *animales heráldicos*” (Donoso: 220. Cursivas mías).

Al inicio comentaba que la piel ofrece seguridad y protección al organismo vivo, y les otorga una identidad. La cuestión en las novelas reside en que la fisura entre el estado animal/humano se desdibuja a tal grado que se pierde la identidad propia. Gabriel Giorgi explica que en el contexto latinoamericano lo animal “reinscribe territorios, formas y sentidos en torno a lo humano” (12). Esto quiere decir, que lo humano se define por su oposición con otros reinos y con otras especies. Cuando la animalidad irrumpe en el espacio humano ocurre un desplazamiento de la dicotomía y, por tanto, una redefinición de los cuerpos (29). Acabamos de verlo con la dinámica social en el caso de Donoso: amos y sirvientes pierden

sus espacios y sus identidades. En el caso de Sarduy, la redefinición de límites e identidades se produce tanto a nivel del texto como del personaje.

Encontramos hibridación (*hybridization*) genérica en la obra del cubano, pues existe un proceso en el cual dos o más géneros se combinan para formar un nuevo género, o por el cual elementos de dos o más géneros aparecen combinados en una obra concreta, de acuerdo con David Duff (citado en Llovet *et al.*: 308). *Cobra* es un ejemplo perfecto, porque dentro de este texto existe la fusión de géneros literarios. Une lo teatral y lo narrativo, porque los diálogos de los personajes se funden con elementos escenográficos:

Cobra. Dios mío –en el tocadiscos como es natural, Sonny Rollins– por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? –gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder–. ¿De qué me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas [...] si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos (Sarduy: 427).

Otro ejemplo, lo encontramos en la ruptura de la escritura lineal, cortada con la combinación que se da entre prosa y verso, con el fin de estilizar al máximo la escritura y generar la ambigüedad sobre lo que leemos (¿prosa poética?, ¿poema en prosa?), lo cual permitiría apreciar la novela de Sarduy como una novela lírica. Cito este pasaje donde los límites entre lo humano, animal y vegetal se desdibujan en el cuerpo de la protagonista:

El semen retenido:

serpiente que se enrosca y asciende: cascabeles entre las bisagras de las vértebras: alrededor de los huesos aros de escama y piel luciente: aceitados cartílagos se deslizan, ciñen la médula.

Loto que estalla en lo alto del cráneo. Pensamiento en blanco.

Una línea negra limita la figura
tres cabales la surcan
que interrumpen flores
el cuerpo
tres ejes
letras los pétalos (561).

Incluso la ya mencionada presentación del mecanismo metatextual, que permite a la obra concebirse como un *ensayo* escritural. De ahí que Sarduy cree: “un híbrido entre la prosa novelística, el poema, el teatro [...] y el ensayo” (Ribera: 38). En este sentido, *Cobra* es un ejemplo de hibridación tanto genérica como discursiva (es decir, a nivel de lenguaje), ya que además de elementos literarios, incluye referencias a otras disciplinas ajenas a la literatura y las incorpora con una mirada paródica.⁴⁴

Como había mencionado, *Cobra* es una obra híbrida desde el punto de vista genérico, por la fuerte presencia de la intertextualidad. No obstante, más que hibridación genérico-discursiva, pienso que en *Cobra* el proceso de mixtura de lenguajes es más similar a una concepción *transgenérica* de la obra. En primer lugar, porque Sarduy no está creando un género literario, más bien –creo– está experimentando con diferentes estilos, de tal suerte que la textualidad trasciende un género específico y nos muestra la escritura en busca de su propio estilo. Es decir, tanto la novela como su protagonista persiguen una identidad, habitando varias pieles. El objetivo de Cobra (personaje) es transmutar su cuerpo para convertirse en la diva que siempre ha querido ser, es decir, el protagonista tiene una identidad sexual *transgénero*.⁴⁵ Protagonista y texto *trans*-mutan su forma. En otras palabras, el texto se muestra como un *collage*, o mejor como un telar (pienso en el *witral* mapuche), en el cual la escritura se va exponiendo y zurciendo sus costuras al unir retazos textuales diversos, en tanto el personaje en sí mismo también simboliza una transgresión entre el rol sexual y el deseo del

⁴⁴ Menciono algunas de ellas: *a*) el discurso astronómico en el segmento “Enana blanca”, donde se introducen dos citas de obras científicas; *b*) el discurso psicoanalítico en “La conversión” donde se presenta un ritual a modo de una sesión del psicoanálisis lacaniano; *c*) el discurso periodístico en la primera sección de la segunda parte; *d*) el discurso médico asimilado a *e*) el discurso religioso con las diversas alusiones al cristianismo católico, al sufismo, al hinduismo y al budismo.

⁴⁵ Esa sería la *hybris* teatral de la protagonista, su transgresión al querer cambiar su género masculino por el femenino. *Cobra* es un drama donde el personaje está condenado a vivir en el cuerpo del sexo que no le corresponde; por ello, el texto comienza en un “teatro”.

personaje: un travesti. Al trabajar esta conexión entre el cuerpo y el texto se abren “spaces upon which identities are traversed and inscribed while simultaneously being scrutinized, destroyed and reconstituted” (Vigo: 86).

Aquí podemos pensar en las ideas de Sarduy sobre corporalidad y textualidad, las cuales están vinculadas con sus nociones sobre el mestizaje y el neobarroco. El empleo constante de la intertextualidad expone la *artificialidad* de la obra literaria. El texto se convierte en artefacto, en artificio: “Artificio y metalenguaje, enunciación paródica y autoparódica, hipérbole de su propia estructuración, apoteosis de la forma e irrisión de ella, la propuesta de Sarduy [...] selecciona entre los rasgos del barroco histórico los que permiten deducir una perspectiva crítica de lo moderno” (Chiampi: 50). Sarduy, en *El barroco y el neobarroco* retoma los parámetros estéticos del arte barroco para explicar los procesos de artificialización (sustitución metafórica, proliferación en el lenguaje, condensación semántica, parodia) de la literatura latinoamericana de su época (cfr. Sarduy 2013b: 399-426).⁴⁶ Al reinterpretar el barroco como seña de identidad de lo latinoamericano, Sarduy, como dice Irleamar Chiampi, habla de los propios problemas de la modernidad de su tiempo: uno de los cuales es la apertura a nuevas sexualidades, iniciadas a comienzo de los años 60. Que el protagonista de su novela sea un travesti es sumamente vital porque desestabiliza identidades sexuales, raciales, lingüísticas y nacionales (Vigo: 86).

El *travestismo*, el acto de vestir ropa y tener la apariencia del sexo opuesto al biológico (Kulawik: 3), comprende otro elemento clave para pensar la obra, porque el travesti representa el performance por excelencia de la ornamentación del cuerpo, transformando el exterior mediante el uso de maquillaje, ropa, joyas, etcétera. Digamos, entonces, que la piel

⁴⁶ Ciertamente, el barroco de Sarduy no corresponde a una concepción histórica, pues resulta anacrónica en muchos aspectos (Iriarte: 132), porque su percepción de lo barroco es meramente estética y literaria.

de los travestis (maquillada, pintada) se ve recubierta por diversos afeites que lo adornan, haciendo del cuerpo no solo un lienzo sino también una escultura. Su corporalidad, por tanto, es artificial: un cuerpo creado.⁴⁷ Pero, además, un cuerpo exótico (por su aglomeración de flora y fauna), que se percibe como híbrido. Pienso en esta descripción de Cobra:

Cobra aparece al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo. *Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco.* Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica, repetición de crisantemos pálidos (Sarduy: 497. Cursivas del original).

He seleccionado este fragmento porque representa muy bien la correspondencia entre artificio y cuerpo travestido. La artificialidad del texto se aprecia en el despliegue de recursos retóricos (Kulawik: 4). En el caso del pasaje citado la descripción del rostro emplea el hipérbaton (“la boca de ramajes pintada”), se prolonga la analogía entre maquillaje y materiales preciosos para explicar la metáfora de los “ojos de cisne”, y más aún la ornamentación plástica de la anatomía (párpados como “franjas de ínfimas piedras preciosas”). Y es que detrás de todos esos afeites, Cobra sigue siendo un ser *híbrido* porque su naturaleza es tanto humana como animal. No es casualidad que después de ese cuadro bellamente pintado se nos diga que de la cabeza a los pies es mujer; mas, el rostro —la parte que se acaba de describir minuciosamente— era “una especie de animal”. En el fondo, la imagen de Cobra es la de un monstruo, como la de los personajes de Donoso, por más que sea aceptada sigue siendo un ser marginado, perseguido y torturado por su sociedad:

⁴⁷ Y, en este sentido, el cuerpo travesti y transexual podría ser otros ejemplos del parámetro cuarto que señalé en el Capítulo 1.3, porque implica una alteración de la fisonomía y de la apariencia, realizada de manera consciente. Es decir, Cobra quiera animalizar su forma anatómica (y, por ende, al hacer eso se monstrifica).

Me siguieron.

Me hostigaron.

Me acosaron contra un muro.

Lentejuelas negras en las mejillas, anillos lujuriosos en los dedos, flecha de brillantes sobre el pompón de canas, del grupo surgió una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: –¿Qué tal? – me preguntó, imitándome:

El índice huesudo muy cerca de los labios gritó:

–Es él” (Sarduy: 500).

El personaje de Sarduy es un híbrido tanto por su equiparación con la cobra como por su condición transgénero, travesti e intersexual.⁴⁸ La analogía Cobra-serpiente implica una conexión con lo sagrado, pero también una correspondencia con las ideas sobre el mimetismo del performance travesti y su relación con el mimetismo animal.⁴⁹ El mimetismo como una forma de mostrarse ante la sociedad, siendo señalada y exhibida, pero que (paradójicamente) también se trata de un mecanismo de defensa, porque –al igual que una serpiente coralillo– las vestimentas coloridas de Cobra puede dar la impresión de peligro: le otorgan una apariencia “rara”.

Hasta el momento he hablado principalmente del proceso de hibridación de los cuerpos de los personajes en las novelas mediante la atribución, comparación y composición de su anatomía híbrida: la animalización del cuerpo. Aunque no se trata del único procedimiento de creación monstruosa. No obstante, falta un componente aquí, porque la naturaleza del monstruo no es algo intrínseco, propio y natural, pues la descripción de las anatomías híbridas depende siempre de un ojo. Alguien los describe como animales. Pero ¿quién mira a los personajes y los caracteriza de ese modo? En este punto los cuerpos empiezan a fallar, habrá que ir más allá de lo cutáneo, al centro de mando corporal: la cabeza.

⁴⁸ El tema de la intersexualidad, la androginia y el simbolismo de la serpiente en *Cobra* la dejaré para el apartado referente a la sexualidad y el aparato reproductor.

⁴⁹ Vale la pena revisar el ensayo *Escrito sobre un cuerpo* (2013c), donde el autor explica la relación entre *body art* y el mimetismo animal, para ahondar más en las conexiones cuerpo-escritura-travestismo.

2.3 Trepanando el cráneo. “Sistema nervioso: Narradores y personajes”

“Aquellos cuyo cerebro es perturbado por algún motivo, pierden forzosamente el habla al instante”

Hipócrates, *Tratados*, “Aforismos”.

“Entonces destruyeron
derribaron su creación”

Popol Vuh

“–¡Mil veces maldito el día que me vio nacer! –grité con desesperación–. ¡Infame creador! ¿Por qué habéis dado vida a un ser monstruoso frente al que, *incluso vos*, apartáis de mí la mirada, lleno de asco? Dios, con su misericordia, hizo al hombre hermoso y atractivo, a su imagen y semejanza; pero mi cuerpo es abominable parodia del vuestro, más inmundado todavía debido a esta semejanza. Satán tiene, al menos, compañeros, otros seres diabólicos que le admiran y le ayudan. Pero mi soledad es absoluta y todos me desprecian”.

Mary Shelley, *Frankenstein*, XV.

Decía en el apartado anterior que la atribución de características monstruosas en el cuerpo de los personajes se ve mediada por el narrador. En esta sección señalaré con mayor detenimiento el vínculo establecido entre estas dos entidades dentro de los textos, desde una visión cercana a la narratología, para explicar dos puntos en común: la relación de poder narrador-personajes y la manera de narrar a partir del esquema de la novela total latinoamericana de la década de 1960.

Dentro del cuerpo humano el sistema nervioso se encarga de enviar estímulos a las diferentes células y órganos, para determinar, captar y procesar todo tipo de señales que son percibidas por la anatomía de los seres vivos. Así, los humanos decimos que “sentimos dolor” al pincharnos un dedo, al quemarnos un pedazo de piel o al golpearlos en las rodillas, porque

tenemos un diseño a manera de red que envía impulsos a nuestro centro de mando, quien se encarga de indicarnos el grado de afectación que recibe nuestro cuerpo (ya sea placentero, doloroso, etcétera). De tal suerte que, al estar dañada una parte de esa red de estímulos, se pierde la coordinación y entonces surgen diferentes problemas, síndromes y afasias. A ese núcleo central, que controla todo, lo denominamos sistema nervioso central (zona encefálica) y sistema nervioso periférico (las prolongaciones nerviosas, distribuidas en todo el organismo).

En este sentido, entenderé al narrador principal como un equivalente del sistema nervioso central, mientras que los narradores secundarios (los personajes narrados) ocuparán el papel del sistema nervioso periférico. ¿Por qué establezco esta analogía? En primer lugar, porque al hablar de un sistema nuclear y otro excéntrico evidentemente se supone una escala jerarquizada (el central supera al periférico, tal como el narrador principal subordina a los narradores secundarios; así, en *El obsceno pájaro*, Humberto/Mudito subyuga al resto de las voces narrativas). En segundo lugar, el sistema nervioso controla varias funciones de nuestro organismo, a saber, el sueño, las emociones y los pensamientos, la memoria, la motricidad y la coordinación de los órganos, las células y las extremidades corpóreas; de la misma manera, el narrador controla el flujo de la información, los manejos estructurales en el diseño o forma de narrar y la focalización en determinados personajes.

Por ello, si el sistema nervioso central está estropeado, perturbado o simplemente no “está” nos enfrentamos con la imposibilidad de distinguir la vigilia del sueño; la alteración de las emociones; una memoria que confunde el pasado y el presente; una anulación de progresión o movimiento narrativo, etcétera. Es decir, el ambiente caótico que percibimos al leer *El obsceno pájaro de la noche* y *Cobra*, ya que no existe una coordinación directa entre

narrador central y periféricos: cada sistema (narrador) “va por su lado”, generando una esquizofrenia narrativa,⁵⁰ un cuerpo esquizofrénico como el de Deleuze y Guattari.

Pensemos, además, que *perspectiva* y *voz* narrativas son palabras ligadas semánticamente a partes del cuerpo (ojos y boca). Si bien como indica Genette “el narrador es un papel ficticio” (271), es decir, una noción abstracta, una entidad no tangible, la cual carece de una materialización –narrador no es lo mismo que autor, por supuesto–, parece difícil pensar un narrador sin formar una imagen acústica⁵¹ de quien dirige la batuta en el relato. En otras palabras, ya sea una función lingüística, un efecto de sentido o un signo semiótico, el narrador no deja de ser un “*ente corpóreo*” (una voz, unos labios que susurran al lector una historia). Digamos que en el narrador homodiegético protagonista se notan evidentemente sus cualidades anatómicas, pero incluso aquel que mantenga siempre una distancia (el narrador heterodiegético) posee –por oposición– un no-cuerpo.

Voy a explicar esto. Ya observamos cómo los personajes son reducidos a un estado animal, rebajando su humanidad. Por medio de la focalización del narrador sobre un personaje podemos conocer su anatomía. Así, el doctor Azula posee “un cuerpo cubierto de escamas y sus manos de ave de rapiña que me tocan, me hurgan, me examinan” (Donoso: 270), desde el punto de vista del Mudito; por ello, la figura del doctor se vuelve aterradora. Un personaje adquiere cuerpo en tanto se le describe o se habla de él, o bien cuando se le

⁵⁰ La esquizofrenia es el trastorno neurológico en el que el sentido de la realidad se escinde o divide, provocando que la persona no pueda distinguir una percepción de lo real. Se dice llanamente que las personas esquizofrénicas “oye voces”; lo cual me parece una idea relevante para trasladarla a la narrativa, porque en *El obscuro pájaro* hay un cúmulo de voces superpuestas.

El origen de esto procede de una experiencia personal del autor. Mientras estaba internado en un hospital, José Donoso sufrió de alucinaciones y delirios cuando, sin saberlo, le inyectaron morfina, a la que era alérgico: “La operación fue larga y difícil, y me dieron mucha morfina para mitigar el dolor. Pero resultó que yo era alérgico a la morfina. Tuve un increíble acceso de locura, con alucinaciones, paranoia y, sobre todo, un terror más ancho que la vida. Cada dolor, cada humillación, cada agravio, estalló en un algo enorme. Era la esquizofrenia [...] Me acuerdo de mis delirios, de los ojos verdes de la enfermera, del temor, del horror que me causaba la idea de que estuvieran mandando mi sangre sana a Vietnam” (2020: 497).

⁵¹ Como diría el gran lingüista suizo (Saussure: 91-92).

compara con ciertos objetos, tal como acontece con Pup, quien en una sección es descrita “muy risueña, y cuan obesa era, apretada hasta el cuello en el manto episcopal, una mitra al revés encasquetada y el perrito en los brazos amordazados con un escapulario” (Sarduy: 476). De tal suerte que la diminuta muñeca se equipara a las enanas de los cuadros barrocos, indicando que la Cobrita es un cuerpo artificial, pintoresco y no un ser de carne y hueso, como todos los personajes en *Cobra*. Por ello “la *imagen* física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes” (Pimentel 1998: 71. Subrayado mío). En ambos casos citados, notamos también una cierta aversión hacia Pup (es decir, hacia la misma Cobra, sólo que en su miniatura) y hacia el doctor Azula, por parte del narrador en turno: hay desprecio hacia algunos personajes, porque quien los mira se sitúa en una posición superior a ellos.

Ahora bien, mencioné que conocemos la descripción de un narrador homodiegético porque éste puede ser testigo-personaje dentro de la diégesis. Tal como sucede con Humberto/Mudito, descrito por las viejas: “El Mudito es chico, claro que se está achicando más y medio idiota [...] casi no se mueve, como tullido parece que estuviera el pobre” (Donoso: 365). En cambio ¿el heterodiegético tiene cuerpo? Ciertamente, la tercera persona parece siempre estar oculta por un velo. ¿Cómo percibimos abstracta o visualmente a un narrador que no está? Al ser la literatura un proceso comunicativo debe haber un referente, alguien que habla para que el receptor de ese mensaje puede comprenderlo. ¿Imaginamos, entonces, al narrador? Pienso yo que sí. Nos comunicamos sin tener enfrente a la persona con la que entablamos un diálogo –llamar por teléfono y la misma lectura son pruebas de ello–. En este sentido, cuando se expresa la “imagen” o “figura” de Dios o de ciertas deidades, aunque presuponemos sus cualidades incorpóreas y la inefabilidad del lenguaje para referirnos a él o ellas, eso no ha impedido que los místicos y varios autores o artistas asocien

la noción de divinidad con determinados referentes. El cuerpo divino, entonces, es un *no-cuerpo*. Igualmente, un narrador heterodiegético –incluso sin conocer sus características físicas ni su identidad– puede captarse como una entidad que posee los atributos de observar, de oír y de hablar. En suma, posee ojos, oídos o boca. No importa si se trata de un ser humano, un animal, una planta o un objeto, nuestro pacto de lectura genera un contrato en el que suponemos una “imagen acústica”, sobre aquel o aquello que cuenta un acontecimiento, pese a no conocer nunca su forma verdadera.

Considerando lo anterior, tomaré la posición de los narradores en tercera persona de los textos como una especie de dioses (el narrador-Dios, en adelante), porque en ellos reside el poder de construir y deconstruir el universo diegético: el narrador cerebral tiene el poder de crear o anular mediante la palabra.

En Donoso y Sarduy se comparte una inclinación por la metalepsis. El proceso metaléptico puede suscitarse desde varios aspectos, dependiendo de cómo el narrador o narratorio extradiegéticos se introducen en el mundo diegético, o a la inversa (Genette: 289-290).⁵² En otras palabras, estamos ante escritos que rompen y juegan con los niveles ficcionales, porque sus mundos se crean según avanza la lectura.⁵³

En el caso de *El obsceno pájaro de la noche* encontramos el recurso de la identificación autor/narrador donde “el narrador se revela como autor de la historia” (Lens San Martín: 230). Jerónimo elige a Peñaloza como su secretario, porque el joven le confiesa

⁵² Ventura Ramos rastrea a lo largo de la historia el concepto de metalepsis y lo relaciona con nociones como transposición, salto, ruptura de límites, paradoja, etcétera, porque esta técnica se logra “mediante la manipulación de los puntos de vista lógicos y temporales” (45). La metalepsis sería como torcer la mirada de lo relatado (una narración-espejo). El control del punto de vista del narrador produce como efecto: “*imposibilidad de otorgar un sentido lógico* a la historia narrada hace que el relato *tenga un efecto perturbador sobre nosotros* y nos obliga a reevaluar lo leído con el fin de clarificar su significado” (48. Las cursivas son mías).

⁵³ Véase en la sección “Anexos” el Cuadros I, en donde se distinguen los niveles ficcionales en la novela de Donoso.

que su oficio es la escritura y también porque Humberto posee una “memoria excelente” (Donoso: 233). Le encarga escribir su biografía y la crónica de la familia. Indirectamente, al escribir la vida de su patrón, está contando la suya. Su fin al relatar la historia de los Azcoitía es apoderarse de la posición en que está Jerónimo, como amo y señor del norte de Chile, y plasmar esa historia de éxito como propia. Esto es, busca insertarse en la Historia, porque él no es nadie: “[...] quise *huir de mi propio cuerpo enclenque* para incorporarme al cuerpo de ese hombre que iba pasando [se refiere a Jerónimo], ser parte suya aunque no fuera más que una sombra, incorporarme en él, o desgarrarlo entero, descuartizarlo para apropiarme de todo lo suyo” (105. *Cursivas mías*).⁵⁴ Pero al final de la novela, Emperatriz y Jerónimo hablan de cómo Humberto fracasó como escritor:

–Uno de los defectos de Humberto fue creer que mi biografía era material literario.
–Sí, empezó hablando de eso, pero después todo se *deformó* mucho. Humberto no tenía la vocación de la sencillez. Sentía la necesidad de *retorcer lo normal*, una especie de *compulsión por vengarse* y por *destruir* y fue tanto lo que *complicó y deformó su proyecto inicial* que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que había inventado [...] (488. *Cursivas mías*).

Resulta vital este pasaje, porque efectivamente, el estilo de *El obsceno pájaro* es el de deformar y destruir el universo creado mediante el poder de la escritura. Es así que Humberto cumple roles relacionados con *escribir*: el autor de la biografía de Jerónimo, el historiador de la dinastía Azcoitía, el poeta que escribe versos mediocres, el archivista que organiza los papeles de la beatificación de la niña Inés, y, sobre todo, el metaescritor del mismo texto que estamos leyendo. El único poder del sirviente está en la escritura. Simplemente recordemos el capítulo 9, donde se rompen las barreras ficcionales, pues en este

⁵⁴ “[...] la gente como nosotros [dice Humberto Peñaloza], sin historia particular de la familia, pertenece a la masa en que las identidades y los hechos se borran para gestar leyendas y tradiciones populares” (Donoso: 99). La clase baja carece de espacios y permanecen en el anonimato; ese el temor que acarrea Humberto/Mudito a lo largo de la novela. Habría que agregar también el trastorno de identidad que padece Humberto, porque sólo los ricos tiene un cuerpo y son reconocidos, en tanto la clase trabajado es una masa sin identidad y, por tanto, sin cuerpo; de ahí el querer ser como Jerónimo para *convertirse* en alguien, para tener una corporalidad.

pasaje el Mudo roba de los anaqueles de la biblioteca de su amo, el libro que escribió en el pasado, en cuyo interior se cuenta la historia de la Rinconada. El sirviente es descubierto por Boy, quien al hojear el libro se percató de que el escrito habla sobre él y sus padres:

[...] pico tu curiosidad trazando estas palabras sobre un papel: *Yo escribí ese libro que estás hojeando*. Me has desobedecido porque te sientas otra vez. Ahora hojeas el libro con más detenimiento. ¿Usted? ¿Por qué se metió en mi casa para robárselo? ¿Por qué usó mi nombre y el nombre de mi padre y el nombre de mi madre como si fueran nombres de ficción? ¿Por qué nos conoce una persona como usted? No creo que una persona como usted haya escrito este libro (159. Cursivas del original).

Boy sufre lo que se denomina la crisis ontológica del personaje: saber que su existencia radica en la pluma de alguien superior, que es un personaje creado por Humberto (Ventura Ramos: 149). Boy se sorprende porque su nombre es usado como “ficción”. Al darse cuenta, el último Azcoitía entiende que su existencia es doble. Incluso, cuando se narran las descripciones del cuerpo de Boy, parece que éste se va creando por medio de la escritura, como si ella le diera vida.⁵⁵ Para demostrarle al joven que él es el autor, Humberto reescribe el libro de memoria y es cuando se “inserta” la historia de la Rinconada.

También la metalepsis sucede en *Cobra*, sobre todo en la primera parte. Al igual que en la novela de Donoso, la obra va mostrando diferentes combinaciones de los niveles narrativos.⁵⁶ Sarduy realiza una técnica de autoconsciencia, porque la escritura discurre sobre lo escrito (metaliteratura, la literatura que habla de literatura) y, por ello, los personajes se van creando a voluntad del narrador:

3) sin fábrica de muñecas, su tema –*la Señora*: Ah, porque la literatura aún necesita temas... Yo (que estoy en el público): Cállese o la saco del capítulo –no puede continuar este relato.

ERGO:

El indio tiene que ser como en su primera versión. Y de hecho así es.

⁵⁵ “Qué inútiles los esfuerzos del doctor Azula para *fabricarte* ese remedo de párpados normales, esa frente sin límite preciso, para *injerarte* orejas donde deben ser, para *dibujarte* la mandíbula que la naturaleza no te dio” (Donoso: 157. Cursivas mías).

⁵⁶ Véase el Cuadro II, en “Anexos”.

¡Sólo un tarado pudo tragarse la, a todas luces, apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza de macho de pelo en pecho nada menos que para encasquetarse un bonete verde y ponerse a traficar florines! ¡Vamos hombre! (Sarduy: 440).

En la cita –del fragmento “La escritura es el arte del remiendo” –se nos ha presentado la historia de un personaje (el pugilista) y posteriormente se cambia su oficio y parte de su vida. Es decir, el personaje se transforma de una sección a otra y pierde una verosimilitud en su construcción, porque el narrador-escritor en *Cobra* no busca nunca configurar una psicología de los personajes, e incluso la descarta en tanto motor principal de la obra. De ahí, por ejemplo, el lenguaje con el que trata a sus “creaciones” como a la Señora a quién le dice que la “sacará del capítulo” si no se calla. Pero también en la manera en la que interpela a su narratario, quien se trata en este caso del lector “tarado”; por ello la expresión “¡Vamos hombre!”, porque la narración se vuelve un chiste, una burla, un juego. Dentro del proceso metaléptico esto cambios bruscos en los cuales la narración se dirige abruptamente a la segunda persona funcionan como marcas que agrietan los niveles entre la obra leída y el lector, para generar el efecto de que lo leído es pura ficción (Lens San Martín: 230-231). Es decir, el narrador de *Cobra* tiene una conciencia de su poder como creador y se permite “hablar” tanto con los personajes como con el propio receptor del texto.

Incluso se emplea el mecanismo del “diálogo” creador-personaje, pero usando un estilo metaléptico potenciado por una “artificiosidad de un lenguaje autoconsciente en grado sumo y en esencia paródico” (Quesada Gómez: 298).⁵⁷ Cito un ejemplo:

–Me maravilla que así le parezca –replicó la Teórica–: el cuerpo, antes de alcanzar su estado perdurable –y contempló, con vistosa compasión, una calavera y un reloj de arena dispuestos sobre un fascículo cerrado, en el ángulo de la mesa del párroco– es un libro en el que aparece escrito el dictamen divino ¿por qué, en un caso como en el

⁵⁷ Acertadamente, Quesada Gómez explica cómo Sarduy extrae esta estrategia de “diálogo” de obras del Siglo de Oro como *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y *El Quijote* de Cervantes, sin olvidar a autores como Sterne, Pirandello o Unamuno.

aquí presente, en que a todas luces en lo *Escrito sobre un cuerpo* se ha escapado una aunque nimia engorrosa errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado, como entre los infantes, cuando punza, se cauteriza un dedillo marginal o una molleja? (Sarduy: 475)

La escena es la discusión entre el padre Illescas y la Señora acerca del cuerpo y la transmutación corporal que buscan para Cobra. El prior la cuestiona sobre cómo el “Creador” reconocerá la fisonomía de la bailarina si es “remodelada” y “rehecha” en el Día del Juicio. A lo que responde la Señora (nombrada risueñamente la Teórica), con las palabras citadas. El lenguaje paródico se nota en el propio espacio (una iglesia), donde se discute sobre la implicación “religiosa” de modificar el cuerpo que el Creador (Dios o el propio narrador) hizo inicialmente, y culmina con una cita al ensayo de Sarduy *–Escrito sobre un cuerpo–* que es mencionado por el personaje para validar su posición. Esta mención extratextual rompe una vez más la barrera, porque se trata de un objeto del mundo “real” (el libro de Sarduy publicado en 1968) que es citado en el nivel de la diégesis intratextual. Además, cabe resaltar una idea fundamental: la noción del cuerpo como templo, como espacio divino, creado por una deidad. El trasfondo del cambio de fisonomía en Cobra tiene implicaciones religiosas, porque al querer cambiar su corporalidad está transgrediendo y “profanando” la obra de Dios.

Estos mecanismos en *Cobra* provocan la fisura entre las barreras lector-narrador-personaje, conllevando una pérdida de la frontera, pues “las metalepsis textuales de Sarduy buscan, más que provocar un *mareo del lector* (efecto típicamente metaléptico), la descreencia y suspicacia lectora, así como el alejamiento de la historia realista con pies y cabeza” (Quesada Gómez: 302. Cursivas del original).

Y es que, precisamente, ambas novelas no tienen pies ni cabeza, o planteándolo de otra manera, sí los tienen pero el orden está tan trastocado que todo parece una mezcla caótica: una superposición de voces. Es decir, un cuerpo monstruoso en la medida en que se

trata de una combinación radical de muchas bocas. La metalepsis nos permite ver una posición autoritaria, controladora del narrador en relación con la narración y los personajes. Además, esta ruptura de niveles ficcionales provoca incertidumbre; no sabemos qué pasa a ciencia cierta, porque hay contradicciones una y otra vez, el narrador central dice algo y los periféricos lo contradicen. En *El obsceno pájaro* se rumora que Inés es estéril y pese a ello concibe a Boy, o que el hijo de Iris es de Jerónimo y, en otro lado, que es de Humberto, o bien que este último es la guagua que espera la muchacha. Esto produce una desarticulación de la narración lógica-lineal y, sobre todo, una ambientación onírica extrema. Un ejemplo lo constituye la segunda parte de *Cobra*, donde todo es una descripción total y la presencia del narrador heterodiegético se neutraliza. Por tal motivo, los recursos metalépticos en las obras cuestionan la figura autoral de narrador que lo controla todo. Más bien, ponen de manifiesto que existe una pérdida de ese poder, paradójicamente. Esta inversión de orden que provoca la metalepsis puede entenderse como monstruosa, desde el punto de vista, de que se pierde un orden, un eje rector en la manera de relatar. Me imagino al narrador principal como una especie de titiritero que sin saberlo se convierte en un títere de sus propias marionetas. Si el poder de por sí es algo monstruoso, ¿la pérdida de este poder no resulta también perturbadora para aquel que lo detentaba?

Esta manera de narrar es contraria a la idea del narrador-Dios propuesta por Vargas Llosa para las novelas totales latinoamericanas.⁵⁸ El novelista es un suplantador de Dios, ha dicho Vargas Llosa parafraseando a Malraux (1974: 121), porque como enuncia en su *Carta*

⁵⁸ No pretendo caer en anacronismos. Por supuesto que la teoría del Nobel peruano es muy posterior y se aplica a las novelas latinoamericanas totales, tomando como paradigma *Cien años de soledad*. De tal suerte que ni Donoso ni Sarduy se propusieron cuestionar el modelo vargasllosiano. Sin embargo, sí creo que la idea de narrador-Dios controlador que domina todos los aspectos se pone en perspectiva y se cuestiona la autoridad de quien relata. Y al carecer de un ordenador, prolifera una sensación de desorden.

de batalla por Tirant lo Blanc: “[el narrador] pretende crear en sus novelas una realidad «realidad total»” (2008: 19). El afán de la novelística total sería la “voluntad ambiciosa y fundadora de crear un mundo” (Forero Quintero: 35). Al construir un mundo, su creador se distancia de él, en una aparente neutralidad (Medrano Mora: 19). Es así que la totalización del universo creado es dirigida por un narrador omnisciente en tercera persona (el narrador-Dios), quien a su vez da orden al caos: “Para Vargas Llosa, es en el interior de la novela y no fuera de ella donde se ordena el ‘caos’; su unidad procura el orden” (Forero Quintero: 37). No obstante, en el caso de Donoso y Sarduy hay un escepticismo sobre la idea de un narrador-Dios que armoniza y determina todo un universo diegético. Considero, incluso, que *El obsceno pájaro de la noche* y *Cobra* son una muestra de la imposibilidad de construir una totalidad desde el punto de vista narrativo; y a la vez una incapacidad de poder gestar o concebir una novela. Por ello, mencionaba que las novelas en sí son un cuerpo híbrido y, por tanto, monstruoso, pues carecen de una forma definida, acabada, y dan la impresión de quedarse a medias, de dejar cabos sueltos. En otras palabras, parecen incompletas y no totales. En el modelo de Vargas Llosa, se coloca en el centro un orquestador (sistema nervioso central), mientras en los del cubano y del chileno ese centro se *descentra*. El narrador, que en un principio dominaba todo, se segmenta en múltiples voces, y tenemos como resultado un cambio radical de narradores homo y heterodiegéticos, que dan su propia perspectiva contradiciéndose y enredando lo leído. Un cuerpo de voces narrativas anudadas.

Visto desde este ángulo, parece como si el sistema nervioso central de las novelas se fuera diluyendo o perdiendo su estatus principal. Podemos, por ejemplo, describir *El obsceno pájaro de la noche* como una novela compuesta por múltiples monólogos interiores que buscan tomar la palabra: un *yo* que se desdobra en varios *yoes* (Luengo: 28):

El hecho de que *nosotras*, que *somos* tan púdicas y castas no nos avergonzamos de *mostrarle al Mudito* la parte del cuerpo más celosamente guardada significa que pertenecer al círculo de las siete viejas *ha anulado mi sexo*. Voy disminuyendo poco a poco. Puedo guardar mi sexo. Como *he guardado mi voz*. Y mi nombre repetido nueve mil trescientas veces en los cien ejemplares de mi libro [...] (Donoso 1974: 127. Las cursivas son mías).

Es notorio de inmediato el giro de una perspectiva en primera persona femenina plural (las viejas-brujas que cuidan a Iris), cuyo tema es el Mudito (como persona sobre la cual se habla), hacia una configuración de una primera persona masculina (el propio Humberto), ahora como narrador que prosigue el relato desde su perspectiva. ¿Cuál sería el narrador medular y cuál el periférico? Aparentemente, estamos frente a un sentido colectivo, coral, en la forma de contar; una diversidad polifónica –muy recurrente en la novela total– que permite que cada personaje se exprese, obteniendo una “democratización” de voces narrativas. No obstante, vale la pena apreciar esto fenómeno no como un canto coral armonizado, sino como una sinfonía inarmónica, una superposición de bocas que van quitándose el puesto de narrador. De esta manera, esas voces autónomas e independientes están ancladas a ese “yo” enunciativo que es el Mudito/Humberto: “se mantiene la continuidad de la voz del Mudito, quien incorpora en su discurso de manera singular las voces que invaden cada circunstancia locutoria del mundo representado” (Luengo: 29). ¿Pero será que la voz del Mudito es invadida por la de los otros personajes? ¿Y si fuera a la inversa?

En efecto, Mudito/Humberto sin lugar a duda es el cerebro detrás de la articulación de todo *El obsceno pájaro de la noche*, y un ejemplo perfecto del modelo vargasllosiano, porque se trata de la figura que más veces aparece mencionada como enunciativa del discurso narrativo: crea el universo y desea tenerlo en su poder. Se trata del único personaje

que puede ir y venir a voluntad dentro de los diversos niveles ficcionales.⁵⁹ El Mudito es un creador voraz porque asume otras identidades: 1) Humberto Peñaloza (en el plano de la historia de Jerónimo e Inés jóvenes); 2) el Mudito (en el plano de la historia transcurrida en la Casa de la Encarnación, donde todos han envejecido); 3) el perro de Iris Mateluna (lo que le da poderes animalistas, como si fuera un nahual, un Humberto animalizado); 4) una cabeza de cartón-piedra (capítulo 7);⁶⁰ 5) la séptima vieja que cuida a Iris (por tanto, se traviste – como Cobra– en monja-bruja); y el punto culminante 6) el niño milagroso que espera la muchacha (su última forma, porque queda atrapado, imbunchizado en ella).⁶¹

En realidad, pienso, más que en una invasión a esta voz, este personaje es quien invade las demás voces, transformándose en todos ellos –como notamos en su deseo por *meterse a la piel* de Jerónimo–, en un anhelo por entrar en sus mentes y recuerdos para *encarnarse* en sus cuerpos. De tal suerte que el narrador de la novela da la impresión de ser una quimera hecha de los retazos de ojos, oídos y bocas de todos los personajes, cuyos cuerpos han sido cocidos, unidos en un solo ser que es Humberto/Mudito quien cuenta todo. Por supuesto que existe un deseo de *totalidad*, de querer construir un universo desde todas las perspectivas narrativas posibles y la conjunción de realidades dispares (míticas, religiosas, sociales, históricas, etc.). Humberto/Mudito es un narrador omnipresente, mas no omnipotente.

⁵⁹ Jerónimo, Inés, Boy y el tío Clemente forman parte del nivel meta e intradieético, en tanto Iris, las viejas, monjas y muchachas pertenecen al nivel intradieético. La Peta es un caso especial pues sólo aparece en la metahistoria de La Rinconada, aunque Humberto la menciona constantemente a lo largo de la narración (pues es una de sus tantas obsesiones). Véase el cuadro de los niveles narrativos.

⁶⁰ “Mi cabeza vuela por el aire, Aniceto la recibe, me lanza y me agarra Antonio, que me lanza otra vez, vuelo, vuelo, mis orejas nervudas” (Donoso: 111-112)

⁶¹ “Cuatro se acercan a mí con un saco grande: me toman en brazos diciéndome mi lindo arrurrurupata, no tenga miedo mi niño, nosotras lo vamos a cuidar” (525).

Se piensa que la novela total presenta un narrador todopoderoso y que carece de un discursor sobre la escritura de la narración: “las [novelas] del *boom* no cuestionan directa o sistemáticamente el acto de novelar, como hace *Rayuela*” (Corral: 249). No comparto esta apreciación. Si hay una obra del *boom* que reflexiona sobre el fracaso de poder aprehender la realidad como un todo mediante la escritura, esa novela es *El obscuro pájaro de la noche*. Humberto es un dios mediocre, segundón y con complejo de superioridad; la escritura es lo único que lo distingue de los demás, pero debe escribir la historia de Jerónimo, a quien admira y odia por ser el rey de su mundo, el rey que él no puede (ni pudo) ser. Se quiere posicionar como el centro del mundo escrito, pero fracasa. Él deseó convertirse en todos los personajes y terminó atrapado en su propio universo. Su voz, su cuerpo se dispersan en sus creaciones. No perdamos de vista que todos son monstruos, porque su creador los hizo a su imagen y semejanza: un dios monstruoso, mudo, sordo, tullido, un hombre que tiende a deformar el mundo, según apreciamos anteriormente. Para el Mudo escribir es el acto que le permite llevar a cabo su venganza (tema recurrente en toda la novela), contra el mundo que no lo reconoció y lo olvidó; para lo cual se refugia en su propio universo “inventado”, una mente en la que bullen sus recuerdos, y en la cual queda aprisionado, pues su mente se transforma en su cárcel:

[...] Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que lo invente, el color miel de Inés, la muerte de la Brígida, el embarazo histérico de la Iris Mateluna, la beata que jamás llegó a ser beata, el padre de Humberto Peñaloza señalando a don Jerónimo [...] y su mano benigna, bondadosa, Madre Benita, que no suelta ni soltará la mía [...] esta Casa es la Rinconada de antes, de ahora, de después, la evasión, el crimen, todo vivo en mi cabeza, el prisma de la Peta Ponce refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel [...] (Donoso: 263).

También en *Cobra* el narrador central pierde protagonismo. Regreso a la imagen que propuse sobre el narrador-marionetista. Es curioso que esa voz socarrona y autoritaria que retrata a sus personajes como si fueran sus “muñequitas” modula su voz y prácticamente desaparece en la segunda mitad de la novela. El cambio es muy notorio, basta con observar los inicios de “Cobra I” y “Cobra II”. En la primera, la escena corresponde a un Teatro donde el narrador asume el papel de un titiritero y sus marionetas son los personajes. Sarduy se inspira en el teatro de marionetas chino (en japonés *bunraku*),⁶² junto con la variedad conocida como el teatro de sombras para postular esa sensación de que los personajes no tienen voluntad y sólo sirven para ser objetos manipulables. Y, sobre todo, para explicitar que lo representado en la obra es un simulacro. En cambio, la segunda parte está llena de descripciones prolíficas:

Flores de plexiglás se abren. El mismo disco inglés recomienza. Se entrecruzan círculos de vynil. Rumor de cámaras japonesas de cine. Imágenes dobles. Reflejos de la simetría. Multiplicación del reflejo. Fotos repetidas, sobrepuestas. En lo blanco de la carátula una cabeza de yeso cubierta de ideogramas negros. Volúmenes de baquelitas. Intersección de aristas. Sabía que iba a encontrarlos (Sarduy: 503).

El ambiente se ha tornado en un tipo de ritual. No existe un punto de vista, más bien, por medio de descripciones, entramos en un espacio neutral. Incluso Cobra narra desde su perspectiva una parte de este momento;⁶³ situación bastante rara en la primera parte, donde las veces en que la protagonista “cuenta” son escasas. Dice Sonia Bertón que la voz del narrador “también es un elemento que contribuye a la ruptura de la idea de Sujeto como

⁶² Es paradójico que al igual que teatro isabelino, en el teatro japonés los papeles femeninos eran representados por jovencitos, y varios de ellos se dedicaban a la prostitución (al igual que Cobra), como cuenta Saikaku Ihara en *Nanshoku Okagami (El gran espejo de amor entre los hombres)*. La dramaturgia es en sí un arte del “travestimiento” (como en *Las bizarrías de Belisa, Don Gil de las calzas verdes* o *As You Like It*) y del enmascaramiento de la identidad.

⁶³ “Ante la luz que brota del agua, donde la sombra de los peces son mariposas negras, TIGRE baila, fuma, se golpea a sí mismo [...]. Ahora da vueltas alrededor de mí, mirándome. Transparencia submarina. Mirándome. Luz de invernadero. Giro yo también. [...] Fumo. La yerba me sopla por las orejas. Doy vueltas alrededor de ellos. Mirándolos. Giran ellos también” (Sarduy: 507).

homogeneidad totalizadora, ya que no es posible encontrar en el relato una voz que pueda ser atribuible con precisión a ningún personaje o punto de vista en particular”, pues la tercera persona omnisciente cambia a la primera persona singular y plural (Bertón: 112). De esta manera, encontramos secciones como “Blanco” y el “Diario indio” que cierran la obra y son plenamente líricas, porque se ha venido produciendo una integración, una inclusión y sustitución de elementos del teatro, el cine y la pintura que han contribuido a anular la causalidad narrativa. Estrategias que otros narradores latinoamericanos explorarán a la par del cubano, como Manuel Puig o Salvador Elizondo, por nombrar algunos contemporáneos. De hecho, existen elementos peculiares, como el hecho de saber que el “Diario indio” –último capítulo de *Cobra*– fue escrito cuando Sarduy realizó un viaje a la India (“Diario indio”: sin paginar) y, por ello, las imágenes descritas proceden de una grabación en una minicassette que hizo en un monasterio indio (Moreno: 167). ¿Podríamos entender, ese “yo” de la última parte ya no como una identificación con el narrador socarrón de la primera parte, ni con la voz de Cobra, sino con la del mismo autor? ¿Es decir, ese “yo” es el de Sarduy relatando su viaje por un monasterio, a modo de una autoficción? Esto nos puede llevar a considerar los múltiples manejos de la primera persona como una diseminación de egos, ya que ese *yo* sin identidad se convierte en varios *yoes*, adoptando varias identidades. De ahí que las voces en *Cobra* se muevan en una especie también de reencarnación, donde los referentes se transmutan y pierden. Ello se aprecia sobre todo porque los actores en el texto cambian de cuerpo y de nombre, rompiendo uno de los pilares de la construcción del personaje en la narrativa: la anaforización onomástica. Dice Pimentel:

Más aún, gracias a la estabilidad y recurrencia del nombre, aunado o toda clase de procedimiento de anaforización, el personaje puede ser reconocido como el mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato. En otras palabras, a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los

procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*” (Pimentel 1998: 67).

Por ejemplo, la jefa de Cobra es nombrada como la Señora, la Teórica, la Sanchezca, la madama, etcétera; los motociclistas Totem, Tundra, Tigre y Escorpión de la segunda parte son descritos en la primera como motociclistas, y luego como monjes de un monasterio. ¿Cómo saber a qué cuerpo corresponde cada personaje, cada nombre? Y no olvidemos la novela de Donoso, donde el narrador es el ejemplo de la omnisciencia absoluta que raya en lo absurdo: un narrador que puede ser todos los seres de su mundo. No se repiten los nombres ni se acumulan elementos que los describan, más bien todo es una transformación de nombres y anatomías. No hay ni repetición, ni acumulación, sino pura transmutación.

Cobra como *El obsceno pájaro* son novelas caóticas en tanto estos procedimientos narrativos contribuyen a generar una atmósfera incierta, un proceso de ficcionalización abrumadora del universo diegético, en donde la ficción se duplica y reduplica. Las técnicas metalépticas anulan la identidad de los personajes para jugar con la mirada y la perspectiva, y también para perdernos en un mar de voces que no tienen anatomía definida, porque son cuerpos mutantes. Notamos también el cuestionamiento de un modelo narrativo donde el narrador-central-Dios se presenta en un inicio como controlador de su mundo, dominando a los narradores periféricos (los personajes), para luego perderse en su propia voz y diluir su no-cuerpo. Un marionetista cuyos hilos terminan siendo movidos por sus títeres. De tal suerte que se pone en cuestión la idea de un narrador nuclear para generar una sensación de desorden (primera y tercera persona combinadas sin distinguirse). Así, en lugar de personajes y narradores con cuerpo definido hallamos anatomías combinadas/híbridas.

Hemos visto a lo largo de este capítulo las técnicas narrativas que contribuyen a la complejidad estructural de las obras, falta aún centrarnos en pequeños detalles del uso del

cuerpo monstruoso al interior de éstas. Sin embargo, he abierto tanto estos cuerpos literarios que han dejado de latir: la vida ha huido de ellos. Aún no hemos llegado al punto medular del problema. Quizá sea necesario introducirnos en las entrañas de estos universos para observar cómo también, al interior de estos textos monstruosos, los órganos están atrofiados. Esas anomalías no existían sólo por fuera, sino también por dentro. Vayamos, entonces, a la siguiente estancia, al anfiteatro anatómico.

**CAPÍTULO 3. SALA DE AUTOPSIA
INTERIOR:
“EMBALSAMANDO SUS ÓRGANOS”**

3.1 Reseccionando el estómago y drenando los intestinos. “Sistema digestivo: Los espacios narrativos”

“[...] de año en año la ciudad se expande y los basurales deben retroceder más lejos; la importancia de los desperdicios aumenta y las pilas se levantan, se estratifican, se despliegan en un perímetro cada vez más vasto [...] Los desperdicios de Leonia poco a poco invadirían el mundo”

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, “Las ciudades continuas 1”.

“Cuando inmolaron al Hombre,
¿en cuántas partes lo dividieron?,
¿qué fue de su boca, qué de sus brazos,
qué de sus muslos, cómo llamaron a sus pies?”

El sacerdote fue su boca,
sus brazos se convirtieron en el guerrero,
sus muslos fueron los labradores,
de sus pies nacieron los sirvientes”

Rig Veda, X, 90.

Existen pasajes de las obras que se prestan muy bien para el análisis efrástico. Recordemos simplemente en *Cobra* las referencias a Caravaggio en la primera parte junto con la mención a la escultura “Tres gracias” de Antonio Canova, así como las pinturas del grupo parisiense CoBrA (cuyos nombres –Appel, Aleschinsky, Corneille, Jorn– están cifrados en los motociclistas), y la presencia de Rembrandt y el arte psicodélico en la segunda parte. Aunque comparado con el texto anterior en *El obscuro pájaro de la noche* los ejemplos resultan ser menores, sí se produce un estrecho vínculo con el arte pictórico y, particularmente, con la arquitectura. Por ejemplo, se nombra un cuadro de Claude Lorrain (o Claudio de Lorena) en

la recámara de Jerónimo en la Rinconada; destacan las descripciones de los retablos e imágenes religiosas en la Casa de la Encarnación y, sobre todo, los paisajes bucólicos de la hacienda,⁶⁴ cuya Rinconada recuerda el cuadro “El jardín de las delicias” del Bosco, por la configuración de las esferas concéntricas que se forman de “capas y capas” de monstruos que viven una vida placentera.⁶⁵ Esto indica que estamos ante obras con un alto grado de *plasticidad*. ¿Y ello qué implica? Además de abundantes descripciones *in extenso*, una *espacialización* fuertemente explotada al interior de la obra literaria.

A continuación, daremos un recorrido por las locaciones, los escenarios y las ciudades de las piezas analizadas para hacer algunas apreciaciones sobre su función e impacto. Entenderé los espacios narrativos desde dos interpretaciones: la primera, como una dimensión temporal-histórica de la diégesis y, la segunda, a partir de una dimensión alegórico-simbólica.

¿Cuáles serían nuestras coordinadas cronotópicas? Es decir, ¿en qué época se sitúan las obras y en dónde se desarrollan? En *El obsceno pájaro* se indica que el entretenimiento de Iris es escuchar cómo le leen novelas de Corín Tellado y revistas del Pato Donald (Donoso: 16); Basilio usa camisetas con los rostros de Superman, Marilyn Monroe y el Che Guevara (237); en el café donde están Emperatriz y el doctor Azula se oye una canción de los Rolling Stones (473), es decir, la sociedad que representa corresponde a la década de 1960 y principios de 1970, como bien lo oye el Mudito en el sótano del convento: “los americanos

⁶⁴ Ejemplo de ello la imagen del nacimiento del niño Jesús, en donde Boy es el bebé, y María y José son Miss Dolly y Larry el jardinero (cfr. Donoso: 252-253).

⁶⁵ La hacienda se convierte en un tipo de carnaval perpetuo de disfrutes y derroche de lujos: “[...] el parque con su piscina olímpica y su cancha de tenis y sus toldos de colores, y las aldeas de los valles pobladas por monstruos de tercera, de cuarta, de quinta, de sexta categoría, monstruos que en un decenio fueron allegándose esperanzados a la Rinconada, poblando la periferia [...] formada por los habitantes de un mundo placentero en que todos se conocían” (407). Incluso la Casa de la Encarnación es otro carnaval donde las monjas apuestan en el canódromo de Inés, pero, por supuesto, un carnaval degradado, donde el placer está prohibido.

bombardean las cercanías de Hanoi, Onassis declara, Panagra la línea aérea del hombre moderno, Allende al poder, minifaldas expulsadas de la catedral metropolitana, intelectuales deben tomar parte en la zafra este año declara Fidel Castro” (131).

Igualmente en *Cobra*, la segunda parte presenta un espacio que combina momentos del París de 1968 (véase Sarduy: 511-513) y los movimientos hippies en Ámsterdam con templos y santuarios orientales. Esta fusión entre espacios sagrados y profanos me parece fundamental porque permiten observar una correspondencia con el cuerpo humano. De hecho, en muchas religiones existe una analogía entre el cuerpo-templo, al concebir la anatomía humana como algo sagrado, como creación divina, y que es reflejo de un macrocosmos y orden superior.⁶⁶ Si los templos son sitios de devoción y respeto al cuerpo, los bares y lugares *underground* que frecuenta Cobra son santuarios del disfrute. Si lo corporal es algo sagrado, el modificarlo implica una transgresión que contraviene los designios divinos. En este sentido, los espacios de *Cobra* también –como explicaré– contribuyen a una deformación corporal. En esa conjunción de lugares se notan escenas paródicas, por ejemplo, en pleno ritual de la iniciación de Cobra, para entrar en la pandilla de los motociclistas, se oye una música mística india elevada que en realidad se trata de música *pop*: “no era música india. Eran los Beatles. Era Ravi Shankar” (521), o bien la escena del gurú en Rembrandtsplein (540-544), donde se contrasta la imagen del santo asceta con el

⁶⁶ *Conjunciones y disyunciones* fue una obra que influyó profundamente en los trabajos de Sarduy. En ella Octavio Paz, a partir de los símbolos del *cuerpo* y el *no-cuerpo*, analiza las relaciones entre la cultura occidental y oriental. Cito un fragmento donde el poeta mexicano habla sobre los templos religiosos y las representaciones del cuerpo humano y divino: “Esos niveles son grados o mediaciones entre lo corpóreo y lo espiritual, el principio de placer y el principio de extinción. De esta manera abren un abanico de posibilidades para combinar los signos contradictorios. *De ahí que aparezcan lo mismo en los santuarios budistas que en las catedrales cristianas, monstruos grotescos y representaciones licenciosas y cómicas lado a lado de las imágenes del Buda, del Cristo y de sus símbolos sagrados.* [...] En ambos casos, el equilibrio consiste, como ya he dicho, en un leve desequilibrio: corporeidad y sensualidad en el budismo y, en el catolicismo medieval, transfiguración espiritual de los cuerpos” (591. Cursivas mías).

maestro materialista. En suma, históricamente las obras se sitúan en su realidad inmediata describiendo la cultura de masas, los movimientos sociales y principales acontecimientos de la segunda mitad de la década de los años 60. El mundo de la Modernidad latinoamericana en tránsito a lo que denominados Posmodernidad. Y, a decir verdad, podemos apreciar un cierto “espíritu” revolucionario al interior de las novelas, motivado –pienso– por el amplio sistema represor de las sociedades que sirven como base en la narración.

Ya observamos la situación histórica-social representada en los universos diegéticos. Explica Bajtín que el cronotopo es una conexión entre los elementos espaciales y temporales (1989: 237-238). No obstante, notamos una disociación o, si se quiere, un anacronismo cronotópico, porque los espacios albergan diferentes tiempos; por ello, en la novela de Donoso la temporalidad se estanca, no avanza, porque encontramos características de sociedades premodernas en una espacialidad posmoderna (que en el caso de *El obsceno pájaro* se trataría de una sociedad feudal en el siglo XX, según se expondrá). Los espacios en las dos novelas son una prefiguración de la ciudad como sitio que alberga múltiples poblaciones, devoradas y amalgamadas en un solo sitio. A decir verdad, sobre todo en *El obsceno pájaro de la noche*, el tiempo como eternidad perpetua es fundamental:

Un pájaro que cruzaba el cielo a cierta hora no era *un* pájaro que cruzaba el cielo a *cierta* hora, no se dirigía a otros sitios porque no existían otros sitios ni a otras horas porque no existían otras horas: Boy debía vivir en un presente hechizado, en el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave ni significación que pudiera llegar a someterlo a una regla y al someterlo, proyectarlo a ese vacío infinito y sin respuesta que Boy debía ignorar. (Donoso: 243).

Los lugares, tanto en *Cobra* como en *El obsceno pájaro*, son esencialmente espacios cerrados. Un convento y una hacienda en Donoso; un prostíbulo-teatro, un consultorio, un bar y un templo budista en Sarduy. Mas ¿qué ocurre con la construcción o configuración de

esos lugares? El diseño, o más bien, la forma en que se construye el espacio adquiere un valor alegórico-simbólico.

En ambos casos, las descripciones espaciales se edifican por medio de analogías paradójicas. O sea, lo metafórico prima por encima de la mera descripción física. El espacio se resignifica semánticamente. Explicaré esto. Un punto en común es que en los dos textos se produce una inversión o contraposición de sentidos. Por ejemplo, en el caso de Sarduy tenemos el Teatro Lírico en donde:

[...] la Madre [la madama] concertaba encuentros, cumpliendo las peticiones de los insistentes y manisuelos, espaciando los horarios de las más solicitadas, tramando coincidencias en las celdas de las menores [...] y el siempre incierto equilibrio entre la oferta y la demanda, daba sus mejores consejos y descubría las debilidades de cada cliente: sabían las malhadadas quién era foot adorer y ante quién había que bailar una javanesa en traje de Mata Hari y poniéndose un lavado (Sarduy: 430).

Sin describir el sitio, ni mencionar referentes, se puede inferir que estamos ante una especie de burdel o prostíbulo en donde la dueña (la Madre) conoce las filias de sus clientes, y busca satisfacerlos a cambio de un precio. Mediante el propio título sabemos que la carga semántica de la palabra “Teatro” conlleva las nociones de enmascaramiento de la identidad en donde las bailarinas (u hombre vestidos, como Cobra) se vuelven “divinidades”, adoradas por “devotos, orando, fustigándose a sí mismo sonando las matracas” (437) y por algunos, serenos que “pedían besarle las manos; otros, más turbados, lamer sus ropas; unos pocos, dialécticos, se le entregaban, suprema irrisión del yang” (431). El contraste en el vocabulario permite la interpretación del Teatro Lírico como un espacio penitenciario y un monasterio (Ribera: 40) donde lo divino es degradado. Idolatría religiosa y sexual, es decir, la unión de nociones como castidad y lujuria; adoración y perversión.

En *Cobra* los espacios se construyen a partir de una ambigüedad, que en este caso se codifica en la fórmula prostíbulo-templo religioso. Mismo proceso que se repite en “Cobra

II” donde transitamos de un bar neerlandés a un santuario budista. También en el texto de Donoso se produce una ambivalencia. La Casa de la Encarnación es un monasterio, que sirve como espacio “recreativo” o de “descanso” para los miembros viejos y la servidumbre de los Azcoitía, pero en realidad se trata de un “limbo de cachivaches” (Donoso: 70), un espacio del olvido, donde se embodegan los objetos y los recuerdos:

Todo lo que usted encuentra está amarrado, empaquetado, envuelto en algo, dentro de otra cosa, ropa harapienta envuelta en sí misma [...] Madre Benita, porque es demasiado cruel para que usted tolere la noción de que *usted y yo y las viejas vivas y las viejas muertas y todos estamos envueltos en estos paquetitos* [...] fue para levantar una bandera diciendo quiero *preservar*, quiero *salvar*, quiero *conservar*, quiero *sobrevivir*” (Donoso: 25-26. Los resaltados son míos).

Salvaguardarse igual a confinarse. El convento parece un mausoleo; tan es así que está adornado con santos rotos: “Avanzaron gritando de alborozo entre San Franciscos *decapitados*, San Gabriel Arcángeles *sin el dedo* alzado, San Antonios de Padua *cojos y mancos* [...] santos de *facciones disueltas*, un monstruo abrazando al mundo bajo unos pies [...] ángeles *sin alas*, santos sin identidad, fraccionados, *sin miembros*” (67-68. Cursivas mías). Lo que debería ser un espacio bellamente ornamentado y dedicado a las actividades religiosas, es más bien una ruina y un vertedero. El lugar sagrado se convierte en un sitio mortuorio dispuesto de tal manera que enclaustra, atrapa y sofoca a sus habitantes (Browning: 18).

Como vemos, la predilección por los espacios cerrados se debe a que estamos ante diferentes modelos de espacio-prisiones. En *Vigilar y castigar*, Foucault habla de los fundamentos sobre los que se erigieron las prisiones (véase Foucault 2013: 271-284). El primero de ellos corresponde a la necesidad de aislar a ciertos sectores de la población. La Casa de la Chimba y la Rinconada –sus propios nombres nos los indican– son guetos para mantener cautivos a los marginados por la sociedad: la primera para la gente “improductiva”

(niños y ancianos)⁶⁷ y la segunda para la gente “horrible”. Pese a que en *Cobra* no se indica de manera explícita, es evidente que el Teatro Lírico corresponde a un tugurio de la vida nocturna, donde los travestis son “deidades” en tanto vivan dentro de los muros que los rodean; de no ser así son excluidos, como se lo hacen saber a Cobra al final de la primera parte, donde la gente se burla de él(ella) por ser hombre-mujer. La iluminación de los escenarios es justamente la carencia de luz, porque la ambientación es nocturna y como se dice en *El obsceno pájaro*: “los monstruos tienden a esconderse” (Donoso: 231). En este sentido, nos encontramos ante aparatos de aislamiento social que ocultan a los seres que una población considera anormales.⁶⁸

Pese a ser individuos marginados, tanto las bailarinas del Teatro como las ancianas y los monstruos de la Rinconada y la Casa de la Encarnación cumplen un papel. No son improductivos, porque dentro de sus prisiones llevan a cabo distintas labores.

En un inicio, aunque la prisión se consideraba un espacio de hacinamiento para criminales, con el tiempo se llegó a instituir como una especie de taller para los parias sociales (mendigos, desempleados, artistas), convirtiendo el ocio del aislamiento en un sistema de producción: la idea de la prisión como una máquina donde los detenidos son los engranajes y productos a la vez (cfr. Foucault 2013: 279-280). La Rinconada se crea para que Boy “jamás sospechara la existencia del dolor y del placer” y para que viviera oculto “en las paredes de su mundo artificial” (Donoso: 236), en suma, para ser prisionero. Jerónimo, como un dios todopoderoso, manda a modificar la hacienda de sus antepasados y le pide a Humberto que

⁶⁷ Dos personajes ampliamente abordados en las obras de Donoso. En cuentos como “El verano”, “Ana María” y “La puerta cerrada”, así como en sus novelas *Coronación* y *Este domingo*, los niños, jóvenes y ancianos viven en un mundo adultocéntrico, y, por tanto, están destinados a seguir el mandato de la gente “madura”, por lo cual son susceptibles a violencias de diversa índole. Por ello el choque generacional deviene en rebelión.

⁶⁸ Incluso, pienso que los autores se valen de modelos arquitectónicos literarios: las casas y templos de la novela gótica inglesa en Donoso, y las moradas de la literatura mística y alegórica medieval en Sarduy.

busque a los monstruos más excepcionales del mundo, y ¿cómo los convence? Con dinero. Por tal razón los residentes del “reino” de Boy lo ven como un paraíso porque el mundo real, normal, es su infierno,⁶⁹ en cambio en la Rinconada les pagan por su aspecto físico cantidades exageradas: “Acudieron monstruos de todas partes [...] para suplicar que a ellos también les permitieran ingresar a ese *paraíso* que don Jerónimo de Azcoitia estaba creando” (233. *Cursivas mías*). Los monstruos sin darse cuenta están vendiendo su libertad, para convertirse en una utilería, en un adorno del Edén teatral de Boy.

La Rinconada parece ser el cielo en contraste con la Casa de la Encarnación, porque en ella las ancianas, las niñas y los viejos no acuden por propia voluntad, son internados porque representan lo más vergonzoso de la familia. Pero también a las mujeres se les promete que con la beatificación de Inés y los recursos que se les proporcionarán podrán crear la “Ciudad del Niño”. El dinero media la necesidad, pues la Casa está próxima a venderse; por ello, la preocupación de hacerse con recursos, porque al convertirse en un santuario la gente acudirá y el espacio será productivo económicamente de nuevo, y se evitará la demolición. En este sentido, se entiende la ilusión de la madre Benita: “—El padre Azócar me estuvo mostrando los proyectos de la Ciudad del Niño. ¡Son preciosos! ¡Viera qué ventanales! Los planos me consolaron un poco...” (Donoso: 14). En ambos casos los supuestos paraísos se convierten en infiernos, porque sus habitantes pierden su libertad a cambio de comodidades económicas (Rinconada), o bien este beneficio económico les es prometido (Casa de la Encarnación). De esta manera, en el mundo donosiano la utopía se convierte en distopía, mediante una lógica capitalista donde el dinero trastoca el orden y

⁶⁹ De ahí el empeño por parte de Emperatriz para que la Rinconada permanezca igual y ella pueda seguir funcionando como virreina de ese sitio. Por ello tiene que decirle mentiras a su primo para mantener ese “paraíso” (véase Donoso: 404-405), pues Emperatriz no quiere renunciar a su poder ni a su estilo de vida.

centraliza el poder. Mientras la hacienda se ubica lejos de la sociedad, la casa de la Chimba está en el centro de ésta. Sin embargo, en ambos sitios se planifican siempre a partir de un centro, como explicaré posteriormente.

En *Cobra* también la cuestión de la producción material se desprende de la búsqueda de Cobra por modificar su cuerpo. Ontológicamente está encerrada en una figura que no le corresponde y los pies representan su dolor constante porque los hombres “huyen” y los gatos se le “trepan” (Sarduy: 427). Cobra no tiene los prototípicos pies de las bailarinas chinas: son enormes. Al ser su cuerpo imperfecto, y siendo éste la materia prima de Cobra (su instrumento de trabajo), la situación conduce al personaje a salir de ese espacio cerrado y explorar diferentes sitios para encontrar la cura a su mal. La visión económica se centra en el interés por convertir a Cobra en un ser perfecto, porque así será más solicitada y la fórmula cuerpo-capital será fructífera para su ama. Evidentemente, el pretexto de la modificación de los pies deja ver dos visiones contrapuestas: a Cobra la mueve su necesidad de “ser” y a la Madre-Madama la necesidad “hacer” (plata). Al no nacer como mujer, el personaje transita por diferentes espacios, en los cuales podemos identificar la caracterización del espacio-en-tránsito. Que en su derrotero se mencionen sitios como Cuba, China, India, España, Marruecos, los Países Bajos, París, etcétera, puede estar relacionado con la “curiosidad” barroca lezamanesca y la visión poética del cruce de discursos y códigos culturales como “lenguas, razas, hablas, tradiciones, mitos y prácticas” (Chiampi: 50). Es decir, Sarduy traza un mapa geográfico en donde diferentes tradiciones confluyen, en sintonía con sus ideas sobre la hibridación y el mestizaje: las culturas son exóticas como un cuerpo *trans*, como una *drag queen*. Son espacios transculturales. Así el panorama global de *Cobra* corresponde a un espacio transnacional y transitorio (Kulawik: 4).

En la obra de Sarduy se representa un espacio globalizado-abierto, y contrariamente, en la de Donoso hay un espacio cerrado-hermético. Pese a esta diferencia del mundo abierto sarduyesco y cerrado donosiano, podemos apreciar que la función del espacio es la misma: modificar el cuerpo de los personajes. E incluso, vale la pena considerar la idea inversa: el cuerpo cambia el espacio. Pienso sobre todo en el caso de Boy, cuya deformidad física exige que todos sus sirvientes sean idénticos a él, y que la Rinconada se erija como un espacio amurallado. Además, notamos en ambos casos la necesidad del individuo por pertenecer a ese mundo, cambiando aspectos de su anatomía para “encajar” en esos sitios (Inés envejecida para ingresar al convento, o Cobra adaptando su cuerpo para permanecer en el Teatro).

Volviendo al tema. Cuando explicaba que las locaciones y los sitios de las novelas son prisiones, se debe a que, como advierte Foucault, el encarcelamiento propicia la “transformación técnica de los individuos” (Foucault 2013: 267). La prisión propicia el cambio en la persona mediante la disciplina corporal: “Y para esta operación [la transformación del individuo] el aparato carcelario ha recurrido a tres grandes esquemas: el esquema político-moral del aislamiento individual y de la jerarquía; el modelo económico de la fuerza aplicada a un trabajo obligatorio; el modelo técnico-médico de la curación y de la normalización. La celda, el taller y el hospital” (286). Los espacios de las novelas son celdas cuyo eje ideológico se equipara a la religión católico-cristiana (el enclaustramiento); talleres en donde los personajes desempeñan un trabajo según un mandato impuesto por otros (Jerónimo y la Señora) y, además, son hospitales porque en su interior se realizan literalmente operaciones quirúrgicas.

En este punto, podemos interpretar de acuerdo con la propuesta planteada que los espacios de Donoso y Sarduy funcionan de manera similar al sistema digestivo. Este aparato fisiológico se encarga de extraer los nutrientes de los alimentos mediante la

descomposición mecánica y química. Mecánica, por la trituración de la comida por medio de los dientes y el tracto digestivo; y química, por la intervención de las enzimas, bilis y ácidos que diluyen y absorben las sustancias. Los espacios de las novelas operan en esos dos sentidos porque se encargan de deglutir a los personajes. Así como los textos mismos que parecen devorarse. La autofagia social y textual son, desde mi punto de vista, aspectos monstruosos.

Si observamos la construcción de los sitios como hospitales, notaremos de nuevo la subversión de su sentido, pues el hospital en vez de sanar destruye la corporalidad, algo parecido a lo que hacen las sustancias ácidas digestivas. En *Cobra* la aparición del doctor Ktazob un “condrólogo” (Sarduy: 483), un “sádico insaciable”, cuyo nombre en árabe significa ‘castrador’ o ‘corta penes’ (Gallo 2018: 64-65), será quien lleve a cabo la transmutación anatómica de Cobra. Su práctica médica es una mezcla del psicoanálisis lacaniano y las visiones orientalista *new age* (Gallo 2006: 2). Para llegar a él, la Señora le da a Cobra unas indicaciones complicadas porque el médico vive en el “centro del centro” (Sarduy: 487), que es una manera de aludir a un espacio físico, pero también a un espacio mental: el centro del *yo*. Y es que el método de Ktazob combina la psicología con la meditación budista y las prácticas sufíes con el fin de transferir el dolor a otro cuerpo: “Los mártires sufíes eran invulnerables: sus discípulos sufrían por ellos [...] si yo por ejemplo... le quemo a usted una mano, el ardor puede pasar, digamos, a esa enana que espera en la antesala” (488). Tal *otro yo* será Pup, el animal sacrificado.

Toda la operación es una tortura corporal. Primero Cobra es suspendida: “Y bajando la palanca hasta OFF detuvo el aparato –un motor refrigerador autógeno y dos poleas– que hacían girar el zócalo aplicado al centro del plafón y con él la *desangrada* acróbata. La descolgó como pudo: Cobra cayó *deshuesada*, un lío de ropa sucia, plana sobre el piso” (490).

Cursivas mías). La operación deja, en efecto, a la protagonista como una víbora sin huesos: le rompe los cartílagos, como el buen condrólogo que es. La segunda parte del proceso es la operación quirúrgica-estética:

Pup grita. Salpicaduras. Goterones de tinta espesa huyen hacia los bordes del cuerpo de Cobra [...]

Instructor de Cobra –Igualmente destructores son el ejercicio del bien y el del mal. Has eliminado en ti la piedad. Con todas tus fuerzas dirige ahora el dolor hacia la enana: ella es diabólica, menesterosa y fea, ¿qué más da lo que pueda sucederle? No es más que un desperdicio, tu residuo grosero [...] tu excremento, tus senos falsos, ¡qué asco!: cuerpo de ti caído que ya no eres tú. [...] Cobra, ya el Maestro cincela tu cuerpo. Ahora va a esculpir tu nariz, a dibujarte las cejas. Tendrás ojos enormes coronados por arcos perfectos, ardientes, de antílope que en la noche huye, desmesurados: un Cristo de mosaico; serás fascinante como un fetiche (493).

Observemos la demonización de la enana para que mentalmente *Cobra* pueda transferir su dolor a ella. Pup es un desecho, un pedazo de cuerpo que debe amputarse para que el protagonista renazca como una deidad. La anatomía de Cobra es “esculpida”, “dibujada” por el operador (Ktazob).⁷⁰ Así, notamos el proceso del cuerpo-desecho lacaniano en donde un cuerpo-simbólico adquiere una carga semántica negativa (Pup) que debe ser extirpada (Arteaga: 9). Lo irónico, como explica Andrés Arteaga, radica en que la operación no funciona y el cuerpo de la bailarina termina adquiriendo más rasgos animales que la propia Pup (10): “dilata los cartílagos del cuello –húmedos ramajes ganglionares, anillos de apófisis blandas–, la piel sin poros: la garganta se expande: [...] se le parte la lengua. Los colmillos le supuran: sangre verde” (Sarduy: 486). Cobra por querer ser ángel se vuelve demonio.

En *El obsceno pájaro de la noche* tenemos otro ejemplo del espacio-hospital que corroe en lugar de sanar. Y el encargado de este proceso no es otro que el esperpéntico doctor

⁷⁰ Muy parecido a la sección que cité cuando Humberto habla del cuerpo de Boy, pues el doctor Azula opera al niño para corregir sus deformidades, pero termina monstrificándolo más: “En cuanto llegó, se puso a trabajar para ir dotando a Boy de remedos de párpados, zurciéndole la cara, dibujándole una boca utilizable, rectificando los caprichos anatómicos que ponían en peligro la vida del niño. Jerónimo lo apuraba [...] el doctor Azula lo tajeó y lo cosió para organizar en el revoltijo de su anatomía los aparatos esenciales para que funcionara” (Donoso: 241). Azula acepta, además, porque todo el tratamiento de Boy lo enriquece.

Azula, médico de Boy, quien opera a Inés para envejecer su cuerpo joven. El ejemplo más característico es la sala de operaciones en donde Humberto se transforma en el Mudo mediante la extirpación de sus órganos y la inyección de sangre de los habitantes de la Rinconada. El espacio para el hombre está hecho de algodón, lo cual lo hace un sitio imposible de palpar:

¿Estoy sordo además de mudo? Y además de casi ciego porque apenas logro distinguir bultos y reverberaciones blancas que pueden ser inciertamente sillas, armarios, lavatorios, personajes, cortinas que aparecen y desaparecen [...] Todo está hecho de algodón y gasa, y el algodón no tiene contorno, es blando, uno puede escarmenarlo, puedo hincar mis dedos en ese bulto de algodón que es una persona, médico, enfermera, lo que sea, o apretar con mis brazos este fardo de algodón difuso colgado en la pared, que simula luz disolvente. Yo también soy de algodón. Con mis manos recorro mi cuerpo. No siento su forma ni su consistencia porque es de algodón [...] (Donoso: 276)

Un cuerpo sin consistencia como un algodón. La espacialización de la habitación y del ambiente se transfiere al cuerpo de Humberto. Nubla sus sentidos y la atmósfera se convierte de una habitación de reposo, dentro de una sala hospitalaria de operaciones, a una cámara de tortura. Humberto aceptó el puesto de regente del reino de Boy porque creía que Jerónimo procuraba su bienestar, pero ahora él se mira como un prisionero más de ese paraíso:

Algo muy definido dio vuelta a todas las enfermeras en contra de mí, me van a hacer sufrir, para eso están, los cuatro barrotes del pie de la cama no son los barrotes del pie de la cama sino los barrotes de fierro de la ventana, *me tienen prisionero en este cuarto donde todas las enfermeras y todos los médicos me odian*, prueba de ello es que me niegan alimento y agua que no se le puede negar a nadie, y bajo sus mascarillas de gasa arriscan la nariz por el olor fétido que despido. Aunque no despida olor fétido me tienen asco porque soy yo, que por fin caí en manos de don Jerónimo, el complot se fraguó y tomó forma y lo creí todo, caí en la trampa, piqué el anzuelo, hace mucho tiempo que él tramó lo que vino a culminar en esto: *tenerme amarrado a una cama en una celda con barrotes, dopado, incapaz de moverme, atado a las sondas y tubos de goma que entran por la nariz y sangre de monstruo que necesito para no desvanecerme, prisionero en este pequeño cuarto*, frente a esta ventana por la que veo a una calle, unas casas [...] (279. Resaltados míos).

Es precisamente en este capítulo 15, a mitad de la obra, cuando vemos el tránsito de un cuerpo normal (Humberto) al de un cuerpo monstruoso (Mudito). El escenario, al igual que en Sarduy, es un sitio de sanación invertido. Como Pup, el cuerpo de Humberto se pudre en su cama. Se descompone. El discurso médico representado en esta caracterización del espacio-hospital ejemplifica las funciones del páncreas, el hígado y los intestinos:⁷¹ la corrosión de los sujetos dentro de un sistema carcelario. El proceso de espacialización sucede de la misma manera que en el tracto digestivo: los espacios en *Cobra* y *El obsceno pájaro* son como bocas enormes en donde se introducen los personajes, quienes se desenvuelven en él durante un determinado tiempo (el camino por el esófago), hasta caer en cuenta que viven en un mundo cerrado (estómago) que los aprisiona y aprieta hasta descomponerlos y expulsarlos. El resultado son cuerpos desechables. Por eso al inicio de la novela de Donoso se dice que no importa que una vieja muera, siempre habrá otra que la reemplace: “Suplantar a la Brígida como Brígida suplantó a... no recuerdo como se llamaba esa vieja silenciosa” (Donoso: 27).

Una última consideración. Había expresado la interrogante acerca de si encontramos en los textos una representación mimética del espacio de los años 60. Sin duda la situación histórica está de trasfondo en la diégesis. Pero la espacialización se inclina más hacia una composición alegórica y artificial del espacio. De ahí, el anacronismo o no correspondencia de tiempos. El hecho de que los lugares sean cerrados o abiertos nos habla de la propia visión del mundo que representan esos universos. La construcción simbólica del espacio como prisión va más allá de una noción de enclaustramiento, la cual indudablemente está presente. Sin embargo, más que cerrar o abrirse, el espacio puede entenderse como un lugar en

⁷¹ El páncreas segrega enzimas que componen el ácido pancreático; el hígado produce las sales biliares que descomponen las grasas y también forma la orina; y los intestinos extraen los nutrientes de los alimentos.

movimiento. Por eso comentaba al inicio la noción de plasticidad: un universo que se estira y contrae como la contracción peristáltica de los intestinos que aprietan y desplazan los alimentos. Y aquí hay una diferencia entre Sarduy y Donoso.

Dice Ricardo Burgos que el espacio en *De dónde son los cantantes* es “una abrupta unión barroca, Sarduy nos muestra una peculiar ciudad moderna-pasteurizada-ruinosa-kitsch. Una ciudad colorida, sintética, pop y plástica” (Burgos López: 10). Lo mismo podríamos decir de *Cobra*, *Cocuyo* y demás novelas de Sarduy. La espacialidad en las obras del cubano es movable, podemos atravesar diferentes culturas de una página a otra, o de un párrafo a otro, porque existe una dimensión política-cultural: “El neobarroco se instala en una discusión político-revolucionaria latinoamericana como una propuesta trasgresora confrontada a cualquier realismo, incluso mágico, a cualquier verismo del lenguaje burgués y capitalista” (Barrón Rosas: 130-131). Al preponderar un espacio-*collage*, híbrido, Sarduy presenta un espacio periférico como el mundo travesti en relación con la sociedad. El recorrido por culturas “exóticas” es la posibilidad de inserción de nuevas identidades y configuraciones geográficas: un mundo abierto, donde lo marginal se reivindique dentro de un sistema centralista, logocéntrico, heterosexual y patriarcal, por decirlo de alguna manera. El espacio es artificial, intertextual y pintoresco porque así se corresponde con el mundo *trans*, pero también porque es una apuesta por un tipo de espacio “globalizante”.

En cambio, el mundo de Donoso es oscuro y opresivo. Se cierra en sí mismo, porque así como su hermana siamesa⁷² *El lugar sin límites*, en *El obsceno pájaro* el espacio tiene

⁷² Cuenta Donoso en *Historia personal del “boom”* la hermandad entre ambas obras, concebidas durante el proceso de creación en México: “A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites*” (Donoso 1983: 80).

diversas dimensiones alegóricas que representan a la cultura chilena, o bien a la latinoamericana. La sociedad de la obra no es representada como una sociedad del siglo XX, sino como un pueblo medieval, lo que posibilita la inserción de una crítica al clasismo. En otras palabras, la Rinconada (los terratenientes) y la Casa de la Chimba (lo clerical) ejemplifican la decadencia de un mundo. El espacio en Donoso también es artificial como el de Sarduy, porque dentro de un espacio se construye otro, de tal manera que el eje arquitectónico del mundo donosiano corresponde a la de “círculos concéntricos *en expansión*”, como dice Luz Aurora Pimentel respecto a *Casa de campo* (2016: 170). Y es que se construyen espacios a partir de un personaje que es deificado o convertido en rey de un lugar: Boy, rey de la Rinconada; Jerónimo, amo del norte chileno; el hijo de Iris, el niño milagroso, o Humberto, el escritor encerrado en el laberinto de sus páginas. Citaré uno de los pasajes más icónicos de la novela:

Don Jerónimo de Azcoitía mandó sacar de las casas de la Rinconada todos los muebles, tapices, libros y cuadros que aludieran al mundo de afuera [...] Hizo talar todos los árboles cuyas copas pudieran divisarse desde el interior de la casa. Dispuso, además, que *cerraran el último patio, el del estanque, con un murallón inexpugnable*, y a la cabeza de este estanque rectangular erigió una Diana Cazadora de piedra gris tallada según sus estipulaciones: *gibada, la mandíbula acromegálica, las piernas torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba* [...] Adornó los demás patios con otros monstruos de piedra: *el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente* [...] (Donoso: 230. Cursivas mías).

El centro del patio es la Diana deformada, así la laberíntica Rinconada resguarda en su propio centro el jardín donde Boy anda desnudo: el mundo de Adán y Eva unido al laberinto del Minotauro. Un mundo natural arrasado para crear un mundo artificial. Y, además, digo que se trata de una sociedad medieval porque, como explican Le Goff y Truong, las ciudades de la Edad Media se erigían a partir de un núcleo que serían las iglesias o los castillos; la cabeza del cuerpo medieval eran la nobleza y el clero, en tanto las manos y pies

los campesinos (Le Goff y Truong: 139).⁷³ Además, el valor simbólico de la cabeza se “enriquece con la valoración de lo *alto* en el subsistema fundamental *alto/bajo*, expresión del principio cristiano de jerarquía: no sólo Cristo es la cabeza de la Iglesia, es decir, de la sociedad, sino que Dios es la cabeza de Cristo” (133. Cursivas del original). Los Azcotía gobiernan la región de Maule por derecho divino, le dice Clemente a su sobrino: “Tenemos que defendernos y defender a Dios, que está amenazado en Su orden y en Su autoridad. Defender tu propiedad mediante la política es defender a Dios” (Donoso: 175). ¿Y qué pasa cuando no hay un rey que mande? El sistema se cae, como ocurre en la novela, porque Boy prefiere olvidar los días que estuvo libre y busca vengarse de su padre, el niño milagroso de Iris es una farsa, y Humberto se pierde en su universo mental, su mente-prisión.

La Rinconada y la Casa son espacios que se cambian y se amurallan, que se expanden y cierra a la vez, dando la sensación de un laberinto infinito, un lugar sin límites, donde prevalece una ilusión esperanzadora, porque parece que todo está igual, aunque no es así:

Las puertas que he tapiado con cemento y ladrillo, porque hay que tapiar habitaciones y galerías para perderse, yo me ocupé de eso, las ventanas que he ido sellando para que las destruyan: encima, sin que la Madre Benita ni nadie se dé cuenta, voy poniendo enlucido y pintando manchas de humedad y de vejez de modo que nadie sospeche que detrás están esas habitaciones y galerías y patios corredizos. Nadie nota el cambio. Sólo tú, que sabes que tapiando y clausurando se agranda. (Donoso: 373)

Y es que lo terrible del espacio en la obra de José Donoso no es que sea una prisión estática y hermética, sino que se trata de un lugar movable, cambiante: cualquier sitio puede convertirse en la Rinconada o la Casa de la Encarnación, es decir, en una cárcel (física o mental).

⁷³ Al similar, a lo sucedido en la sociedad de castas de la India, donde los brahmanes están en la parte alta (la cabeza, la boca) y los shudras en la parte baja (los pies), y donde además existen los intocables, los seres más impuros. Es interesante que Cobra siempre se refiera a sus pies, para poder ascender espiritualmente, pero también socialmente, porque al perfeccionar su cuerpo su fama crecerá. Tal vez podría interpretarse como una metáfora de la sociedad capitalista estratificada como un cuerpo humano.

Hemos visto la superposición de los lugares físicos para la edificación de sitios artificiales, en donde los espacios funcionan de manera alegórico-simbólica para hablar de sociedades represoras. Por supuesto que podemos pensar en alegorías políticas o críticas a modelos totalitarios de gobierno o dictaduras; pero más allá de eso hay que reflexionar igualmente en que Donoso y Sarduy tiene como blanco instituciones sociales como la familia, el diseño de los modelos sociales clasistas, racistas y perseguidores del pensamiento disidente, el fanatismo religioso, etcétera. La sátira va dirigida a sociedades específicas, pero también a sistemas del mundo. De nuevo surge la pregunta sobre si las personas son deformes porque los propios aparatos sociales los constriñen y los despedazan, o bien los sistemas son monstruosos porque el espacio se adapta al cuerpo de sus habitantes, es decir, es modificado por ellos. En el primero, el cuerpo humano sería modificado por el espacio monstruoso; en el segundo, el espacio es producto de la dinámica social, y, por tanto, monstrificado. Tenemos una eterna paradoja en el tratamiento de la espacialidad, pero en ambos casos es terrible la situación de esos espacios represores. Sin lugar a dudas, la represión conlleva siempre una forma de rebeldía: la contención anatómica conduce a la explosión, y en el caso de las novelas el estallido es sexual. Por tanto, una vez que he removido la zona gástrica vayamos a zonas genitales y erógenas.

3.2 *Emasculando y amputando los genitales.* “Sistema sexual: Reproducción y sexualidad”

“Si nuestro hijo está condenado a ser un monstruo, lo mejor es rodearlo desde chiquito de seres semejantes a él, para que piense que eso es lo normal en el mundo”

Fernando del Paso, *Palinuro de México*, “XV. Trabajos de amor perdidos”

*In binas partes diduxi, Cosme, libellum,
nam totidem partis Hermaphroditus habet.
Haec pars prima fuit, sequitur quae deinde secunda est.
Haec pro pene fuit, proxima cunnus erit.*

[“En dos partes dividí, Cosme, el libro,
Pues las mismas tiene *El Hermafrodito*.
Ésta fue la primera, la que sigue es la segunda.
Ésta fue el pene, la próxima será la vulva”]

Antonio Beccadelli, *El Panormita, Hermaphroditus*, I, 42.

[...] *uelut, siquis conducatur cortice ramos,
Crescendo iungi pariterque adolescere cernit;
Sic ubi complexu coierunt membra tenaci,
Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici
Nec puer ut possit; neutrumque et utrumque uidetur.*

[“Como si alguien reúne con la corteza las ramas,
las mira unirse, creciendo, y desarrollarse igualmente;
así, cuando en el brazo tenaz se fundieron sus miembros,
no son dos sino una forma doble, porque ni hembra ser
ni niño pudiera; y ninguno de los dos, y ambos, parece”]

Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, IV, vv. 375-379.

¿Por qué el desnudo, la actividad o las representaciones eróticas son motivo de censura en las obras de arte? ¿Qué será aquello que provoca en la sociedad –o siendo más precisos, en ciertos sectores de ésta– que algunos contenidos de una pieza lleguen a ser prohibidos o condenados? Muchas veces se debe a que valores socio-culturales determinan este parámetro de “exceso” temático en las diversas expresiones artísticas –en este caso, la literatura– con

base en una moralidad determinada. En esta parte hablaré sobre las implicaciones de la moralidad, la sexualidad y la monstruosidad. Ahondaré en qué sentido los textos estudiados pueden considerarse a partir de tres emanaciones del erotismo (*lo obsceno, lo perverso y lo pornográfico*), y las implicaciones que esto conlleva. Intentaré abordar la cuestión a partir de algunas escenas en donde el cuerpo se erotiza, se desnuda y se muestra como es, sin tapujos.

El hilo conductor estará conformado por la zona corporal correspondiente a los genitales y lo que nombramos “sistema reproductor”. Justamente, la reproducción me permitirá comenzar con esta indagación. Una de las grandes obsesiones de los personajes en *El obsceno pájaro de la noche* es la necesidad de tener un hijo (varón) a quien sean legados las riquezas, las posiciones y el poder político de la familia. La procreación se convierte en la razón de ser de las comunidades de este universo. Sin niño-milagroso no hay salvación para las ancianas, sin un infante los Azcoitía perderían su fuerza económica, social y política.

Había señalado cómo se configura la sociedad en la obra de Donoso a partir de una estructura medieval, comparación que se refuerza más por esa necesidad de las dinastías (realezas) en donde la reproducción implica la conservación del poder en sus variadas manifestaciones. Así, dentro de esta clase privilegiada, se escoge a los miembros más puros como lo son Jerónimo e Inés, dos individuos perfectos, de cuya simiente se forma Boy. Al ser ellos los progenitores mejor aptos, ¿cómo pudo ser que de estos seres celestiales naciera un esperpento? Las razones son múltiples, y corresponden a una serie de creencias y supersticiones antiguas que los personajes comentan. La primera de todas comprende el incesto, pues los procreadores de Boy son parientes lejanos: “Jerónimo se enamoró de la muchacha más linda e inocente [...] una prima lejana con muchas abuelas Azcoitía” (Donoso:

177).⁷⁴ La segunda puede ser producto de un mal que recibieron los Azcoitía, pues los seres monstruosos son “frutos de la maldición” (Calleja: 56); por ejemplo, se dice que Peta (la bruja-nana) para salvar a Inés, quien estaba muy enferma cuando era niña, tuvo que chuparle el vientre para sacarle el mal, por lo cual éste quedó vacío y maldito (véase Donoso: 184-185). La tercera podría deberse a la relación entre lo animal y lo humano, pues cuando se narra la escena sexual entre los personajes, se destaca la presencia de los perros que miran a Inés y Jerónimo en el coito, y se alude a que esos canes son Peta y Humberto, quienes a su vez copulan en un cuchitril (cfr. Donoso: 192-194).⁷⁵ Existe una cuarta razón –si pensamos en el caso de Iris como madre de ese niño monstruo que a ratos se comenta que es Boy y que termina siendo el Mudito–, y sería la promiscuidad forzada de la muchacha que se acuesta con todos los hombres del pueblo, quienes van disfrazados con la máscara de cartón-piedra (lo que anula la identidad de cada actor): “La reputación de la Iris no tardó en extenderse por toda la ciudad. Acudían de barrios lejanos para hacer el amor con ella. Al principio llegaban artesanos y colegiales, después pijes en autos [...] diplomáticos, generales, académicos, senadores, artistas de cine maquillados como putas” (96).

Muchas de estas creencias coinciden con las que en el siglo XVI Ambroise Paré propuso como las causas que engendran a los monstruos: la cólera de dios, la cantidad excesiva de semen, la estrechez o reducido tamaño de la matriz, la podredumbre y la corrupción de la simiente, la confusión o mezcla de muestras seminales, la intervención de demonios y diablos, etcétera (Paré: 22). Es así que el monstruo nace a partir de una

⁷⁴ Algo que recuerda lo sucedido con Carlos II de España, conocido como “El Hechizado”, cuya anormalidad anatómica, se piensa, es producto de las prácticas incestuosas de la casa Austria, siendo –al igual que Boy– el último descendiente de su dinastía. Incluso vale la pena pensar *El obsceno pájaro* como una alegoría del mundo hispánico visto a través de la historia, tal como lo haría tiempo después Carlos Fuentes en *Terra Nostra*.

⁷⁵ De hecho, la escena transcurre en una oscuridad y en ambiente mágico que sugiere la posibilidad de que Jerónimo se acuesta con Peta y Humberto con Inés (intercambio de parejas), por lo cual resulta probable que Boy también pueda ser hijo de los dos sirvientes, cuya escena sexual es abyecta y completamente animal.

transgresión de terrenos que van desde lo divino, la brujería, hasta razones fisiológicas que implican el semen, las posturas en el acto sexual o el tamaño del útero. El niño (o los niños) que nacen en *El obsceno pájaro* devienen en anatomías atrofiadas porque representan y simbolizan (entre otros elementos) el ocaso de una sociedad que ha vivido en los excesos, donde la reproductiva ha llegado a su fin y sólo queda la esterilidad. Por eso es muy significativo que Boy sea el último Azcoitía, porque con él la procreación como idea rectora del mundo se cancela, pues ya no es posible engendrar descendientes: el monstruo va contra la noción de reproducción.⁷⁶ Por tal razón se llega a contemplar la idea del filicidio: “Cuando Jerónimo de Azcoitía entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo” (Donoso: 161). Desde el punto de vista médico, mediado por la visión social, el monstruo es la vida no viable (Fortanet: 9); aquello que no debe reproducirse: representa la esterilidad.

Contrariamente a lo acontecido con el autor chileno, en *Cobra* no encontramos de manera tan prominente las nociones de paternidad-maternidad y procreación. Lo más cercano podría ser la relación de Cobra con Pup. La aparición de esta última –como el mismo nombre onomatopéyico lo indica– se produce de forma espontánea pues la protagonista “casi no se inmutó cuando un mediodía, al inclinarse para recoger un zapato, descubrió debajo de la cama dos miniaturas tristonas” (Sarduy: 455). Al final, la bailarina termina congeniando con la enana:

Nunca supo Cobra –ni se lo digan ya, total para qué– por qué se había *encarnado* –precioso cubanismo = encariñado– a tal punto con las dos enanas, y, si así puede decirse, con la más enana de las dos. Gracias a la reina, aquel engendro de piedra pómez, aquella sabandija encontrada debajo de la cama, cuarteada, basáltica [...] toda

⁷⁶ Así lo indica Mabel Moraña cuando dice que “el monstruo conecta, en efecto, con los procesos de producción, reproducción y acumulación de capital (entendido el término en sus sentidos material y simbólico), con la explotación, con la desigualdad, con la represión, el trauma, con Eros y Tánatos” (Moraña: 26).

zurumbática, que había que vigilar para que no siguiera comiendo piltrafa, se fue transformando en un juguete articulado y bastante humano, en una muñeca, biliosa y arisca, es verdad [...] (Sarduy: 455-456).

Pup representa varias cosas. Entre ellas, la imagen doble de Cobra (“ese espejeo borgeano” que se da entre las dos enanas y la Señora y Cobra, como dice jocosamente el narrador); un ser artificial (una muñeca, como evidentemente se nota en el pasaje citado por la forma en que es descrita), así como –explica Sarduy– la representación de una metáfora científica-cosmológica: la de la estrella (la enana blanca) que se contrae para estallar en una más grande (Cobra) de color rojo (Moreno: 166). No obstante, no descartaría la idea de que entre Cobra y Pup se desarrolla una conexión que explora la maternidad, si consideramos a las muñecas como los juguetes impuestos con que educan a las niñas en el cuidado materno, y recordemos que el personaje busca su lado femenino, uno de cuyos roles asignados es el de ser “madre”. Al igual que en “Cobra I”, una vez más la bailarina-estrella fracasa en su intento de ser femenina, debido a que sacrifica a Pup en el proceso de su metamorfosis. Además de que Cobra la deja a merced de las torturas de la Señora, cuando se ausenta. De ahí que no sea extraño que el “nacimiento” de la doble se haya dado en la zapatera, lo cual simbólicamente e irónicamente haría de la enana un equivalente a los pies que Cobra busca amputar.

Si bien no encontramos rastros de la relación paternidad-maternidad, no por ello la reproducción está ausente. Más bien es esa misma ausencia lo que me permitirá hablar de *Cobra* en términos anti-reproductivos. A diferencia de *El obsceno pájaro*, las relaciones sexuales no están controladas por una idea de procreación; contrariamente, la sexualidad se vive un poco más libre, aunque en lo oculto. Para entender lo anterior, hablaré un poco sobre la homosexualidad y la posición de ciertos sectores de la Cuba revolucionaria en los inicios del régimen respecto a ella. Uno de los motivos por los que el poeta de Camagüey se distancia y exilia de su tierra natal es la restricción de la población gay, confinada a los campamentos

de rehabilitación (Menton: sin paginar). José Ismael Gutiérrez comenta que la represión de los homosexuales se debe a que era un tipo de “hombre” opuesto al modelado por las interpretaciones marxistas-leninistas:

En el vórtice de esa atmósfera politizadora que invadió la Cuba de los años 60 y 70, décadas marcadas por la propaganda heroica de signo marxista-leninista y rígidamente ortodoxas en lo concerniente a la disciplina militar, así como a la vida sexual, genital y afectiva, sólo la arbitraria identidad homosexual, sólo las «locas», los «pájaros» y los «maricones», con su contrahegemónico *ars amandi* y sus desobedientes cuerpos a la deriva, serán capaces de recuperar un ápice de ese edén erótico arrebatado por un nuevo orden casto, práctico y sombrío, que, sin embargo, en muy pocas ocasiones consigue resplandecer fugazmente a contrapelo de la represión fidelista (Gutiérrez: 74).

En este sentido, la diversidad sexual (sea el homosexual, el travesti, el transgénero, etc.) se posiciona en este contexto inicial de la revolución como algo contrahegemónico, es decir, lo diverso opuesto a la heterosexualidad (lo normal o natural), y por ello representa un tipo de peligro. El llamar “pájaros” o “locas” a las personas que tienen una sexualidad “disidente”, el tildarlos de esa manera negativa, animalizarlos, puede ser un buen motivo por el cual autores como Arenas o Sarduy construyen a sus personajes como seres alocados, exóticos y monstruosos. Así, en *Cobra* encontramos un claro ejemplo del cuerpo grotesco al considerar la idea del género sexual intersticial, como lo explicaré más adelante. En este sentido, las prácticas sexuales diversas son condenadas por ser antiprocreadoras, por no concebir la sexualidad en relación con la reproducción biológica, sino como gozo total y derroche de energía sin propósito:

El valor del acto sexual mismo: el cristianismo lo habría asociado con el mal, el pecado, la caída, la muerte, mientras que la Antigüedad lo habría dotado de significaciones positivas. La delimitación del compañero legítimo: el cristianismo, a diferencia de lo que sucedía en las sociedades griegas y romanas, sólo lo aceptaría dentro del matrimonio monogámico y, dentro de la conyugalidad, *le impondría el principio de una finalidad exclusivamente procreadora. La descalificación de las relaciones entre individuos del mismo sexo: el cristianismo las habría excluido rigurosamente mientras que Grecia las habría exaltado –y Roma aceptado– por lo*

menos entre los hombres. A estos tres puntos de oposición principales podríamos añadir el alto valor moral y espiritual que el cristianismo, a diferencia de la moral pagana, habría prestado a *la abstinencia rigurosa, a la castidad permanente y a la virginidad*” (Foucault 2014: 19-20. *Cursivas mías*).

Foucault habla de cómo el cristianismo y otras religiones –así como los pensamientos ortodoxos y totalitarios– proponen un modelo del cuerpo basado en el control de las emociones y los impulsos, es decir, en el disciplinamiento casi militarizado de lo corporal, mediante un sistema moral delimitado, que restringe la actividad sexual a ciertos momentos.⁷⁷ Una sexualidad canalizada y, por tanto, controlada. Y ese modelo moral rígido es el que desafían –desde mi punto de vista– Donoso y Sarduy: la sexualidad no biológica, sino placentera. *Cobra* y *El obsceno pájaro* son obras provocadoras en tanto desnudan el cuerpo humano y lo muestran como una anatomía desbordada. Los monstruos se presentan con una fuerte carga erótica. La reproducción como finalidad es sustituida por el placer, lo cual permite explorar la sexualidad desde varias perspectivas.

Aunque el concepto de erotismo resulta complejo, voy a considerarlo a partir de su relación con el terreno de la transgresión, de lo ritual, de lo sagrado, de lo violento o de la violación (Bataille: 21). El erotismo como una ruptura de un sistema o serie de interdictos socio-culturales. Como expliqué, reduciré las prácticas eróticas en los textos estudiados a tres ideas: obscenidad, perversión y pornografía. Como campo semántico los términos se agrupan en torno al cuerpo como objeto sexual. Comenta Jean Luc-Nancy al respecto:

[...] los cuerpos son sexuados. No hay cuerpo unisex como se dice hoy de ciertas prendas. Por el contrario, un cuerpo es de parte a parte también un sexo: también, senos, un pene, una vulva, testículos, ovarios, características óseas, morfológicas,

⁷⁷ Entiendo el concepto como lo define Foucault en la *Historia de la sexualidad*: “Por ‘moral’ entiendo un conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos prescriptivos diversos, como pueden serlo la familia, las instituciones educativas, las iglesias, etc.” (2014: 31). Claramente, las obras se ambientan en espacios religiosos, lo cual potencia el poder subversivo de la presencia del monstruo como agente “destructor” de la moralidad estricta, que se aprecia tanto en la novela de Donoso como en la Sarduy.

fisiológicas, un tipo de cromosoma. El cuerpo es sexuado por esencia (Nancy 2007: 34).

Cubrimos con prendas nuestros cuerpos por acuerdo social, debido a los preceptos morales que consideran la desnudez como impúdica o amoral. Una imagen de una pareja sentada en su casa sin ropa, ¿sería obscena o pornográfica? Una película donde dos amantes se besan y tocan, ¿sería erótica? Y si en un momento notamos sus genitales ¿hablaríamos ya de algo pornográfico u obsceno? ¿Se juzgaría como “perversos” a los espectadores de este tipo de contenidos? Vale la pena reflexionar brevemente sobre la cuestión.

Podemos decir que “obsceno” en su sentido etimológico designa “las partes vergonzosas que el pudor nos lleva a ocultar” (Zavala: 350). Y en cambio lo pornográfico es aquello “que se muestra”; el punto en que el cuerpo y el sexo se “exhiben” de forma muy particular (Pardo de Neyra: 460). El autor de *El amante de Lady Chatterley* coincide en que lo obsceno está “fuera de escenario” (Lawrence: 52), en tanto la pornografía insulta la corporalidad porque la degrada y humilla al convertirla en un mero estimulante sexual (cfr. 54-55). Lo pornográfico se toma como algo grosero y vulgar (Pardo de Neyra: 456); mientras lo obsceno, como lo indica el autor de *El erotismo*, provoca repugnancia y horror, por lo cual se mantiene en la oscuridad (Bataille: 61). Digamos, entonces, que la pornografía y la obscenidad se definen por oposición, en tanto que la primera devela la corporalidad y la segunda la vela; sin embargo, ambos conceptos se conciben desde un punto de vista negativo en relación con la moralidad de una sociedad. Ejemplo de ello es la concepción de la sexualidad como algo “sucio” o “repugnante”.

En ambas obras encontramos un juego con estos dos conceptos. *Cobra* y *El obsceno pájaro* son obscenas en tanto se retrata un tipo de cuerpo (el monstruoso) que debe estar proscrito y oculto (Náter: 138); pero también pornográficas desde el punto de vista temático

(se abordan cuestiones como la prostitución y la humillación del cuerpo mediante el sexo, etcétera), y, además, porque los personajes se convierten en objeto de placer (se cosifican). Es decir, aquella corporalidad oculta en la penumbra sale a la luz, siendo revelada en todas sus partes, incluyendo las “íntimas”. El cuerpo vergonzoso se exhibe de manera provocativa.

Así, en *El obsceno pájaro*, los personajes que son caracterizados como “obscenos” son Iris,⁷⁸ Emperatriz,⁷⁹ Boy,⁸⁰ El Mudito, las viejas y los monstruos. Señalaré tres ejemplos de la reducción del personaje a su anatomía. Iris es descrita en función de sus “piernas gordas” o de sus “tetras” (Donoso: 39 y 85), y es explotada sexualmente por su novio (Romualdo) y luego por las ancianas de la Casa, quienes la echan por blasfemar contra el niño-milagroso, tachándola de “puta”. Inés siempre aparece en relación con su útero infértil: “[...] una esperanza insana de que el útero inservible de su mujer procreara” (51); “a la familia que tu útero inservible exterminó” (351). Ya no digamos la fijación de Humberto por el tamaño de su pene que unas veces es inmenso,⁸¹ otras pequeño⁸² y en ocasiones nulo;⁸³ órgano que siempre compara con el escultural miembro de su patrón. Estas menciones al pene, al útero, al tamaño de los genitales y de las extremidades, etcétera, aunque parecen meramente superficiales pueden ser entendidas a partir de la moralidad de esa sociedad en la que se desarrolla la obra, donde la sexualidad tiene como fin la reproducción. El papel de la mujer joven o madura se limita a ser un objeto de placer y de gestación, un mero espacio para albergar descendientes, y que ha de estimular sexualmente a los hombres; en tanto el rol de

⁷⁸ “[...] tu cuerpo infantil y obsceno y mal lavado” (Donoso: 75).

⁷⁹ “Sus piernas apenas alcanzaban el borde del asiento, como las de una muñeca obscena que olía a Mitsouko” (237).

⁸⁰ “[...] donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos” (161).

⁸¹ “mi miembro enorme la penetraba a ella [a Peta]” (223).

⁸² “para eso disfrazo mi sexo potente de sexo de niño” (332).

⁸³ “[...] las viejas, nosotras siete ahora que me han despojado de mi sexo y me han aceptado dentro de su número, estamos cuidando a su hijo en el útero de la Iris” (66).

estos últimos recae en sus genitales debido a que les permiten engendrar un vástago y simboliza también el poder sexual del macho. En este sentido, los personajes valen de acuerdo con las proporciones y funcionalidad de sus órganos sexuales. Tan es así que, por ejemplo, Inés tiene que recurrir al envejecimiento, en la clínica de Suiza donde le extirpan el útero, como única forma de escape a su condición de género: “Fui a envejecer. A hacer lo único posible para que me dejen tranquila” (Donoso: 393). El cuerpo viejo no sirve, el cuerpo infantil tampoco y menos los cuerpos monstruosos que son la representación culmen de lo atrofiado; sólo el cuerpo adulto y maduro es superior, y así se edifica una jerarquización a partir de la corporalidad: Jerónimo es dios al lado de Humberto. No obstante, estas anatomías proscritas y dominadas se convierten en un elemento subversivo y revolucionario del orden social: “Donoso prefiere las transgresiones y las monstruosidades como elementos liberadores de una estética que privilegia el orden castrante de la sociedad” (Náter: 126).

Por su parte, en *Cobra* también se observan los genitales de los personajes. Por ejemplo, cuando se presenta por primera vez al “indio priápico y gozador” (Eustaquio) leemos: “La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco [...] Quedó tan estupefacta cuando a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que sin saber por qué [...] pensó en Ganecha, el dios elefante” (Sarduy: 435). Percibimos el cuerpo de Eustaquio como divino, bien formado y dotado a través de alusiones (Priápo, Vishnú y Ganecha), es decir, no lo palpamos: se sugiere su silueta. Por tanto, se elide la descripción anatómica. Esto resulta muy recurrente en la primera parte de la novela, donde se observa que el cuerpo desnudo no se nombra, sino que se construye mediante elipsis. Quizá porque el personaje vive en un espacio hermético (el Teatro Lírico). En cambio, en la segunda mitad se da lo opuesto: el cuerpo se desnuda una vez que Cobra es libre de transitar sin la compañía de la matrona ni de sus compañeras. Citaré la descripción

de Totem quien tiene “enroscada en el sexo, una serpiente. Al glande se adhiere blanda la cabeza” (508), cuyo cuerpo parece una encarnación de lo divino:

Tu sexo es el más grande y en él están escritos, como en las hojas de un árbol sagrado del Tíbet, la totalidad de los preceptos búdicos. Sin que nadie los haya cifrado, partiendo en espiral del orificio, alrededor del glande se inscriben los signos de toda posible ciencia. Tus nalgas dos perfectas mitades de esfera; sobre ellas venimos a trazar círculos concéntricos, púrpura y oro, y sobre tus manos a derramar ungüentos (515).

En “Cobra II” el cuerpo se erotiza aún más y se despoja de sus prendas; por ello las escenas sexuales son más fáciles de distinguir en esta sección, que se sitúa en el Oriente exótico-erótico que tanto le gustaba al poeta cubano, y que construye paródicamente al Oriente idealizado-romantizado de la obra de Octavio Paz (González Echeverría: 160). Libros como *Conjunciones y disyunciones*, *El mono gramático*, *Blanco y Ladera este* funcionan como intertextos de *Cobra*, al ser referentes de la construcción del Oriente sarduyesco, un Oriente erótico como el del poeta mexicano: “¿Por qué el Oriente en tus libros? [...] Primera respuesta: por motivos sexuales”, comenta el autor de *Maitreya (El Oriente de Severo Sarduy*: sin paginar). Por supuesto que existe una diferencia entre los orientes del cubano y del mexicano. A diferencia de Paz que sublima el erotismo oriental, en *Cobra* las escenas sexuales siempre se edifican en tono paródico, con un trasfondo espiritual y a la vez burlesco (Rivero-Potter: 15). El erotismo de Sarduy mezcla lo elevado con lo terrenal: diviniza el cuerpo humano por medio de la degradación.

Aunque los dos casos citados son una representación del cuerpo masculino, en realidad, lo interesante en el texto de Sarduy reside en el personaje principal, en el que se conjugan tanto lo masculino como lo femenino: en “Cobra I” está la feminidad; y en “Cobra

II” la masculinidad.⁸⁴ No es fortuito, a mi parecer, que el viaje de la bailarina termine en la India, donde hallamos figuras como los *hijra*, el tercer género: “Hijra individuals includes a variety of identities such as effeminate gay men, transexual men (pre/post-castration), transvesties and true hermaphrodites” (Singh and Kumar: 80). El *hijra* indio además tiene una connotación sagrada al intervenir en varios rituales de fertilidad, otorgando bendiciones a las parejas que buscan tener hijos, y, aún más interesante, tiene un sustento mitológico-religioso en la figura del andrógino (Cobos Alcázar: 9). Por ello, Cobra se podría definir mejor si la pensamos como un cuerpo intersexual, y no exclusivamente un cuerpo homosexual.⁸⁵ Lo anterior porque las alusiones a sus genitales están vedadas y son escasas; por lo que Cobra es un cuerpo andrógino dado que su ideal de belleza implica la convergencia de ambos géneros: “la androginia rechaza el cuerpo [...] en una pretendida superación de los sexos, en su trascendencia, a veces en su (con)fusión. Lo suyo tiene que ver con la mí(s)tica coexistencia y superación de los opuestos, la famosa *coincidentia oppositorum*” (Chaves: 27).

El simbolismo de la serpiente o cobra resulta por demás ligado a esta ambigüedad. Menciono algunos ejemplos: *a)* la figura de Tiresias, vuelto mujer al mirar a dos víboras apareándose; *b)* el uróboros o serpiente alquímica, representación de la unidad el mundo, la transmutación de la materia y el tiempo cíclico; *c)* la serpiente demoníaca cristiana y figura del conocimiento ensalzada por sectas gnósticas como los ofitas, cuyas prácticas rituales tenían tendencias homosexuales; *d)* la cobra como símbolo de fertilidad en el hinduismo; *e)*

⁸⁴ Explica el poeta cubano: “*Cobra* sólo podía ser terminada en un lugar búdico, porque es un libro de opuestos, Cobra-macho y Cobra-hembra, entre otros. El macho es también llamado Cobra en la segunda parte del libro. Para que estos dos opuestos pudieran eliminarse, dejar de ser contradictorios, había que acudir al budismo, donde justamente los opuestos desaparecen” (Moreno: 167).

⁸⁵ “Como el travestismo no tiene nada que ver, hay que señalarlo e incluso hay que señalarlo científicamente, con la homosexualidad. Es algo que hay que empezar a comprender, y es que el travestismo obedece a un tipo de fenómeno o, si quiere decirse, de ‘perversión’ muy distinto”, comenta Sarduy (Machover: 74-75).

o como símbolo de la sabiduría en budismo, por medio de los nagas (seres híbridos: humano, serpiente), etc. Por mencionar las figuras vitales en la construcción simbólica de Cobra.

Pero, asimismo, el personaje es intersexual (híbrido) en el sentido teratológico del término. Ambroise Paré utilizaba en su libro como sinónimos los vocablos “andrógino” y “hermafrodita”, y señalaba que de acuerdo con los rasgos que predominen en la persona el médico debe decidir qué género se le asigna a la persona (Fortanet: 5). Aunque andrógino y hermafrodita no son sinónimos, es cierto que los genitales implican una identidad. Desde mi punto de vista, en el texto de Sarduy, el lado monstruoso de Cobra se refuerza por una especie de hermafroditismo,⁸⁶ ya que su mente y su cuerpo no se corresponden: mujer en su interior, hombre en su exterior. Es decir, mientras lo andrógino es un concepto espiritual e ideal, el hermafroditismo es “una realidad ominosa y torna en monstruo a quien la padece” (Chaves: 26). En un sentido estricto, el andrógino sería una idea y el hermafrodita la encarnación, materialización, de esta idea. El hermafrodita corresponde a la representación monstruosa de lo andrógino. El caso de Cobra me parece, incluso, se trata de un cuerpo que trasciende estos dos conceptos, o mejor, comparte rasgos de uno y de otro. Andrógino en la medida en que busca una apariencia ambigua, y hermafrodita por su cambio corporal, mediante un proceso monstruoso (en la primera parte se desprende de su pene para formar una vulva, y en la segunda parte sucede lo contrario). En este sentido el personaje se muestra como un ser sin género, imposible de clasificarlo; su travestismo refuerza esto, pues lo indefinido resulta *anormal*.

⁸⁶ No digo que Cobra sea un hermafrodita *per se*, porque nunca se dice que fisiológicamente el personaje tenga una vagina y un pene, aunque sí que se somete al proceso de emasculación como los *hijra* y, digamos, que reconstruye su cuerpo en el consultorio de Ktazob, “el corta penes”.

El hermafroditismo puede entenderse en el sentido planteado por Freud: “La teoría del hermafroditismo psíquico presupone que el objeto sexual de los invertidos es el contrario al normal. El hombre invertido sucumbiría, como la mujer, al encanto que dimana de las propiedades del cuerpo y alma viriles; se sentiría a sí mismo como mujer y buscaría al hombre” (Freud: 131).⁸⁷ Diría que Cobra es psicológicamente mujer, aunque fisiológicamente sea hombre. Asoma un proceso en el que los personajes tienen la posibilidad de cambiar su género y por ello recurren a la cirugía. Por ejemplo, el caso de Cadillac convertida en una machorra, en “hombre alto y delgado [...] con un vozarrón anisado” mediante un ritual de “inversión de la inversión” (Sarduy: 484). Se trata de una inversión doble porque Cadillac (rival de Cobra) transita de mujer a hombre, en tanto la protagonista lo realiza al revés. Si Jean Luc-Nancy se refiere a la diferencia de los cuerpos en tanto su fisonomía (por eso dice que no hay cuerpo unisex), Judith Butler hace énfasis en la construcción del género a partir de la cultura, como una identidad creada, a partir de la estilización del cuerpo, el cual puede ser modificado:

Otra consecuencia es que si el género es algo en que uno se convierte [...] entonces el género en sí es una especie de transformación o actividad [...] Si el género no está relacionado con el sexo, ni casual ni expresivamente, entonces es una acción que puede reproducirse más allá de los límites binarios que impone el aparente binarismo del sexo (Butler: 226).

En este sentido, Sarduy plantea la visión del cuerpo para jugar con lo sexual (el cambio de genitales) y, sobre todo, se encuentra cercano a lo planteado por Butler sobre el

⁸⁷ Sarduy entendía las ideas de Freud y así contesta en la entrevista con Machover, cuando explica la diferencia entre homosexualidad y travestismo: “De modo que hay dos diferencias: barroco y clásico, sexualidad directamente vinculada en función genética y procreativa o sexual erótica enorme, digamos con sentido de diversión, en el sentido etimológico de la diversión, y travestismo por una parte y sexualidad por otra. *En mis libros casi, en el sentido lato del término, en el sentido fuerte del término, no hay homosexualidad. No existe.* [...] El travestismo es otra pasión, otra ‘perversión’ –la palabra perversión, evidentemente, en el sentido freudiano del término–, es decir, otra derivación de la libido” (Machover: 75. Cursivas mías).

género (la dificultad de enfatizar una filiación genérica clara tanto del personaje como de la obra, según mencioné).

Todavía falta un concepto por tratar: la perversión. Por este término se entiende: 1) negativamente, lo perverso como aquello que transgrede un orden y, por tanto, se asocia con el mal, lo criminal y lo peligroso (Foucault 2017: 42); y 2), positivamente, partiendo de la idea freudiana de la perversión como aquellas desviaciones o derivaciones de pulsiones eróticas diferentes a la heterosexual (véase Freud: 137-146).

Los textos analizados son una galería de perversiones. El voyerismo tiene una enorme presencia en *El obsceno pájaro de la noche* porque implica la develación de la sexualidad en el acto de mirar:

[...] ven, acompáñame donde doña Flora me tiene cuerpos jóvenes, mira cómo desnudo a esta mujer que se llama Rosa [...] ésta se llama Hortensia, tiene grandes pechos con que juego, no, no salgas de la habitación, Humberto, *mira cómo me desnudo yo también como si me desollara*, quédate aquí para que veas cómo soy capaz de hacer el amor, *quiero que te extasíes ante la fuerza de mi virilidad* [...] *necesito tu mirada para seguir siendo hombre*, si no, me quedará esto lacio entre las piernas [...] (226-227. Resaltados míos).

Aquí observamos al macho por excelencia (Jerónimo) que necesita de la mirada de su secretario (Humberto) para poder desempeñarse sexualmente como agente activo. Además, se produce una especie de insinuación homoerótica entre ambos personajes, pues Jerónimo tiene una extraña fijación por los seres monstruosos⁸⁸ y porque Humberto expresa su deseo de poseer a su amo mediante la penetración para dominarlo: “yo no sólo estaba animándolo y poseyendo a través de él a la mujer que él poseía, sino que mi potencia lo penetraba a él, yo mientras penetraba al macho lo hacía mi maricón” (227). Por lo que

⁸⁸ “Lo malo es que a Jerónimo siempre le han fascinado los monstruos”, comentan las viejas (Donoso: 396).

notamos una homosexualidad reprimida, enmascarada en ambos. Las escenas de sexo en Donoso invierten la jerarquía social y transgreden el orden:

¡Que beban, que coman, que se emborrachen! [...] Unos en los brazos de otros en las alfombras y los cojines, racimos de enanos trepándose a las *tetas desnudas* de la mujer más gorda del mundo, *chupándose* de a dos y tres y descolgándose por las trenzas de las gigantes, los jorobados *mordiéndole las nalgas* a la Berta, *Boy azotándola*, a ella, a Emperatriz, con racimos de uva, rociando el cuerpo de Melchor que dormitaba borracho con azúcar en polvo, y a Melisa con vino tinto, y haciendo bailar a Rosario con sus muletas. ¿Qué diría si supiera que desde muy chico Boy perseguía a todas las mujeres *blandiendo su miembro descomunal*, y que ellas por orden estricta de Emperatriz, y fuera quien fuera, la Berta, ella misma, Melisa, la telefonista de orejas de ala de murciélago, cualquiera, se dejaba perseguir un poco, para entregarse a lo que Boy quisiera después de los chillidos de rigor, detrás de los matorrales? ¿Qué diría Jerónimo? (Donoso: 407-408. Cursivas mías).

La utópica Rinconada se convierte en una especie de carnaval perverso, donde la presencia de Boy obliga a todos a estar desnudos ante su presencia. A partir de un modelo bucólico y clásico, Donoso deconstruye el Edén paradisíaco para transformarlo en una orgía desenfadada. Sucede también lo que Bajtín denomina el “destronamiento del soberano o rey” (2003: 158), pues mediante insultos y golpes el dios Jerónimo es humillado y convertido en el esclavo de su hijo, quien junto con su corte se burla y siente placer por su dolor (sadismo).⁸⁹

También en *Cobra* he dado cuenta de las escenas de sadomasoquismo en las que son sometidas Cobra y Pup. Igualmente, el sentido carnavalesco se aprecia en el ritual de iniciación del personaje para entrar a la banda de motociclistas: “ESCORPIÓN: Agita su melena

⁸⁹ “[...] mira cómo soporta que lo azote con esta varilla, qué risa da tirarle el pelo, párate, camina, míralo cómo obedece y cómo camina, [...] qué cómico es, así es que esto es reírse, yo no sabía cómo era esto de reírse y me gusta reírme, no, no quiero que se vaya, que no se nos arranque, quiero que este monstruo se quede aquí para reírme de él, quiero que salte. ¡Salta! ¡Otra vez! ¡Otra! ¡Ahora en una pata! [...] qué cosa más divertida, tráeme a una mujer más gorda del mundo para meterlo en la cama con ella y ver qué hace, si es que puede o sabe hacer algo, mira Emperatriz, mira Mateo, mira Berta, mira Melisa cómo este monstruo se revuelca con la gorda, no puede hacer nada con ella, miren eso recogido y arrugado como un guante viejo que tiene donde yo tengo mi estupendo miembro que se endurece con el menor estímulo” (Donoso: 497)

de león, se rompe un collar tibetano de oro, se saca el sexo y mea [...] bebíamos ya de las vasijas sin asa que se toman con la mano abierta, envueltos en los collares regalados por los músicos y fumando con ellos [...] TOTEM: Nos masturbamos: TIGRE y TUNDRA; ESCORPIÓN y yo. Cada uno terminaba solo. Nadie toca la leche de otro” (Sarduy: 532). En la orgiástica celebración en la que participa Cobra (ahora hombre), se observa la presencia de la orina, el semen y la sangre como elementos recurrentes en una especie de parafilia que examinaré en el siguiente apartado, porque conlleva la divinización del cuerpo a través del asco y la humillación.

Además, en *Cobra* hay otras perversiones como el fetichismo por los pies que son objeto de culto y de excitación (podofilia) en el Teatro Lírico; filia encubierta con la frase “*foot adorer*” (Sarduy: 430). Incluso en el “Diario indio”, el narrador al describir las esculturas del templo que visita destaca representaciones de zoofilia:

Un mono te lame.

Un escorpión te desviste.

Dos nagas coronados entrecruzan sus colas: trenza de escamas [...]

Con el turbante puesto, un guerrero bigotudo, la boca abierta en una carcajada, penetra una yegua con un miembro tan gordo como el de un caballo; su compañero, encaramado en una tarima, burlón, se tapa la cara; otro bebe vino en una concha. (575).

Mediante este tipo de escenas, Sarduy y Donoso desidealizan la noción del cuerpo como objeto divino y de culto; lo exhiben. Es posible burlarse de él y colocarlo en situaciones grotescas, que reafirman su materialidad. Un escepticismo hacia lo religioso institucionalizado se percibe en ambos autores. Es por ello que aparecen figuras como el gurú que condena al Occidente materialista y consumista, opuesto a sus ideas ascéticas y espirituales, pero que cada noche selecciona “entre sus seguidores más rubios a su amante” para llevarlos al éxtasis (Sarduy: 542). O en caso de Donoso, la Casa de la Encarnación, en donde la ceremonia de advenimiento del niño-dios parece una misa negra o un aquelarre:

Iris, estás resfriada, nuestras caras angustiadas nos cercan en la penumbra, no, Iris, aquí anda el diablo, tenís que tener más carácter, no hablen del diablo que da miedo y hay una sola vela prendida junto al tablero, la Iris hincada a un lado luciendo sus tetas enormes que sólo puedo chupar, nunca jugar con ellas como la Damiana y como juegan las guaguas con las tetas de sus mamás, desnudas las tetas, los pezones duros de frío, ponme tus pezones en la boca para calentártelos refregándolos con mi lengua áspera (Donoso: 458).

Donoso describe situaciones como ésta, donde insinúa un lesbianismo entre Damiana (la anciana que se hace pasar por la muñeca de Iris y que le acaricia y chupa los pechos) e Iris; o bien de una no tan sutil muestra de pedofilia entre la jovencita (que sigue siendo niña) y el Mudito con cuerpo de bebé que ocurrirá en los últimos capítulos de la obra. A diferencia de Sarduy, el erotismo en Donoso raya más en lo macabro, probablemente motivado por la presencia de la brujería. En la siguiente sección destacaré más transgresiones sexuales.

Para terminar, diré que la importancia de la desnudez y la sexualidad, del cuerpo monstruoso permiten a los dos escritores subvertir las jerarquías sociales, así como observar en las actividades sexuales una relación de dominación y poder (Donoso), explorar nuevas identidades y orientaciones sexuales (Sarduy), y burlarse de una moral establecida (como la exacerbación del rechazo al cuerpo en la atmósfera religiosa rígida en ambos universos novelescos), resignificando el cuerpo a partir de lo obscuro, lo perverso y lo pornográfico.

Me preguntaba al inicio sobre la erotización en el arte y la censura. Ambos escritores hacen de la sexualidad un motivo recurrente, y la presentan al público desde esa visión provocadora: asumen la monstruosidad corporal como una estética. *Cobra* y *El obscuro pájaro* plantean una sexualidad anormal desde el lado luminoso hasta el más oscuro. Son obras donde la imaginación permite encarnar las fantasías y los deseos inconscientes más profundos de los personajes. No planteo, por supuesto, que se trata de novelas pornográficas (pues no buscan un fin de excitación fisiológica), obscenas ni perversas en sí. No se reducen a eso. Pero sí toman como punto de partida lo sexual, lo criminal, lo sucio, etcétera, visto

desde un lado incómodo. Recordemos que los textos aparecen a inicios de la década del 70, cuando comienza la apertura a nuevas formas de vivir la sexualidad, donde ésta se construye como un pilar de la revolución contracultural de los 60s. Y aunque Sarduy y Donoso no son los primeros ni lo últimos autores en hablar de estos temas ni en (d)escribir escenas sexuales, su representación resulta alucinante, única y surreal. Incluso diría que barroca, porque el cuerpo monstruoso es una corporalidad excesiva, grotesca e inarticulada, y el arte barroco se define por esas características.

Al llegar a este momento en el que escribo, mis objetos de estudio han estallado y colapsado por completo, tendré que remover todas esas sustancias que los organismos han arrojado para poder concluir con mi estudio.

3.3 *Extirpando las glándulas y recolectando los desechos. “Sistemas endócrino y excretor: Estética teratológica y retórica grotesca”*

Defecador,
excretador,
pedorrero,
tu lingote,
cae al bote
de rebote
sobre nosotros,
asqueroso,
mierdoso,
untuoso [...]

François Rabelais, *Gargantúa*, XIII.

[...] *le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal: les yeux et la bouche.*

[“la risa humana está íntimamente ligada con el accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa y el dolor se expresan por los órganos donde residen el mandamiento y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca”]

Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, II.

“Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento.

Mi rostro horrible, totalmente distinto al del sueño: las facciones son informes. Lo sé. No puedo tener una cara porque nunca ninguno me reconoció ni lo hará ahora”.

Inés Arredondo, “Orfandad”.

Inicié el estudio en el Capítulo 2 con la mirada panorámica de las estrategias narrativas que ayudan a prefigurar las novelas como cuerpos monstruosos desde el exterior. Cerraré, entonces, el análisis con los elementos internos que terminarían por definir esa caracterización del texto como una anatomía desbordada. Sin embargo, es necesario estudiar

un componente que he omitido hasta este momento: el lector. Comenta Wolfgang Iser que “un texto narrativo está compuesto de una variedad de perspectivas, las que reúnen a grandes rasgos la visión del autor y proveen además acceso a lo que se supone debe visualizar el lector” (231). Esas perspectivas corresponden a la del narrador, la de los personajes, la del argumento y la del lector ficticio. Notamos, por ejemplo, que el narrador de *El obsceno pájaro* animaliza a sus personajes, o que en *Cobra* la protagonista es vista como un monstruo, aunque ella misma se siente bella con su animalidad. Este choque de perspectivas contribuye a la percepción de las novelas como cuerpos textuales anormales. Pero para que una obra literaria sea calificada de este modo (monstruosa) se requiere de un participante con la capacidad de diferenciar esa contraposición de visiones.

En este sentido, me parece fundamental lo que menciona el teórico alemán sobre la importancia de la participación del lector, cuyo papel es *visualizar* el texto y llenar los vacíos de sentido insertos en la obra: “Ahora bien, para que la comunicación entre texto y lector tenga éxito, de algún modo la actividad del lector debe ser controlada por el texto” (Iser: 228). Así, la lectura que he realizado de los libros de Donoso y Sarduy es mediada por una serie de componentes internos, los cuales provocan ciertos sentimientos o emociones en el receptor. Comentaba en la introducción de este ensayo que los textos estudiados deforman el proceso de lectura. Quisiera indagar en aquellas características que median la comunicación lector-texto, o dicho de otro modo, los componentes retóricos que dificultan y complejizan el acto de leer, y que, por consiguiente, *desfiguran* la obra.

Abordaré este punto, con los residuos del tracto digestivo y que han atravesado los genitales en la sección anterior: el excremento, la orina, la sangre, etcétera. Sustancias que son procesadas por el sistema excretor y reguladas por el sistema endócrino, el cual se encarga también del crecimiento de las hormonas. De esta manera, al igual que un sistema

nervioso perturbado, el sistema endócrino se encuentra dañado y permite una desproporción al interior del texto: así como los órganos, la anatomía de los personajes, los escenarios y las novelas *crecen* y *decrecen* de manera desmesurada. Igualmente, la presencia del sistema excretor se halla en las zonas erótico-sexuales (el pene y la vulva), las cuales son áreas *sucias* porque arrojan los desperdicios, aquello que no resulta nutritivo a nuestro organismo. Y lo sucio (los deshechos, las heces, el vómito, etc.) nos parece grotesco, excesivo y asqueroso, porque es algo que no reconocemos, aunque forma parte de nuestro ser: “Asco a una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundado [...] Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección” (Kristeva: 9). La suciedad nos provoca alejarnos, distanciarnos de ese cuerpo que produce náuseas, ya que resulta feo y perturbador. *Cobra* y *El obsceno pájaro* son novelas monstruosas, porque producen esas mismas sensaciones en el lector a partir de mecanismos insertos en la escritura.

Para este apartado, propongo que las obras estudiadas emplean una *retórica grotesca* y una *estética teratológica*. Emplearé la noción de “estética” en el sentido filosófico del estudio de lo bello, pero también en la manera en que la expresa Iser, como la realización que hace el lector de un texto (225). Por consiguiente, estético sería el proceso que nos permite percibir la lectura de las novelas de Donoso y Sarduy como monstruosas.

Y en cuanto al concepto de retórica, lo usaré considerando la retórica no exclusivamente como el arte de la argumentación, sino como el estudio de la composición textual por medio de los recursos lingüísticos (López Eire: 898). Así, en muchos textos existe una correspondencia entre el nivel lingüístico y el nivel semántico o traslaticio, haciendo que “el texto retórico está integrado desde el punto de vista del sentido” (Lotman: 38). Visto de

este modo, el empleo de una figura retórica conlleva un efecto, estímulo o reacción en el espectador. Por tal motivo, estructuraré esta sección tomando como modelo compositivo el ensayo de Roland Barthes sobre Arcimboldo,⁹⁰ en el cual el crítico interpreta las pinturas del artista italiano a partir de una composición retórica. Como los antiguos artistas barrocos, imitaré el texto del crítico francés para presentar las figuras retóricas que construyen la estética de lo grotesco en las novelas, con el fin de indicar algunas posibles reacciones en el lector (el asco y la risa). Es decir, presentaré los recursos lingüísticos mediante los cuales Donoso y Sarduy *moldean* cuerpos monstruosos (sea personajes, espacios o el texto mismo).

Con anterioridad, expuse la función de la *elipsis* y la *paradoja* como mecanismos utilizados en el estilo narrativo y en la construcción del espacio. No las trataré aquí, para dar prominencia a otros tropos –resaltados con negritas– que se encuentran más cercano al estilo propio de cada autor, pues me enfocaré en el tratamiento de lo estético y no tanto de la manera de narrar.

La abyección se produce cuando el sujeto no se reconoce en un determinado objeto, al cual rechaza y aleja porque siente aversión (cfr. Kristeva: 18-22). Un ejemplo –como menciona Julia Kristeva– son aquellas sustancias que nuestro cuerpo arroja al exterior por sus orificios (el ano, la boca, los oídos, los genitales, los ojos), es decir, las micciones, la saliva, las lágrimas, el semen, la materia fecal y menstrual; sobre todo estas últimas, pues –a diferencia de las anteriores– el excremento y la sangre tienen un valor contaminante, de “polución” (96). El cuerpo abyecto posee muchas representaciones y siempre tiene un matiz de objeto o ser amenazante. El monstruo corresponde a un cuerpo abyecto al tratarse de un ente arrojado, deyectado y repulsivo, con el cual la sociedad o el individuo “normal” no puede

⁹⁰ Véase en el “*Corpus bibliográfico*”: Barthes, “Arcimboldo o el retórico y el mago” (2009).

identificarse. Un texto monstruoso, entonces, sería aquel que no provoca simpatía, sino que aleja al lector, ya sea por la complejidad de la escritura o porque presentan escenas o situaciones que atentan contra ciertos valores. Sin embargo, por supuesto, como en el caso de lo pornográfico y lo perverso, subyace un sentimiento de atracción, a través del morbo. Lo censurado y lo prohibido resultan sumamente tentadores.

En *Cobra* y en *El obsceno pájaro* se emplean dos recursos que provocan un abultamiento estilístico: ***amplificatio*** (‘la amplificación’) y ***enumeratio*** (‘la enumeración’). La amplificación constituye el tropo que mediante acumulación de elementos (palabras) se emplea para describir una situación o un ambiente: “El artificioso *hinchamiento* de la dicción”, dice Robert Curtius (389. Resaltado mío). Tanto la acumulación como la enumeración podrían interpretarse como un tipo de acromegalia o tumoración de la prosa. Y, en efecto, ambos recursos en los textos de Donoso y de Sarduy producen principalmente dos sentimientos en el lector: por un lado, la ralentización del ritmo narrativo, que impide seguir una lectura lineal (marean y cansan al receptor) y, por el otro, la impresión espacial de la escritura como un basurero o vertedero en el que el lenguaje se desborda y se regurgitan palabras en exceso (una verborrea de vocablos y frases). Por ejemplo, en la Casa de la Encarnación las mujeres resguardan las posesiones carnales (uñas, mierda, mocos) y materiales de sus amos (los pañuelos, vestimentas y demás objetos personales): “están atareadísimas sacando de sus cajones y de debajo de sus camas, y de sus paquetitos, las *uñas* y los *mocos*, las *hilachas* y los *vómitos* y los *paños* y los *algodones ensangrentados con menstruaciones* patronales que han ido acumulando” (Donoso: 65. Cursivas mías). Esto prefigura el convento como la cloaca de la aristocracia chilena y a las mujeres residentes como recolectoras y mendigas, que podrían hechizar a sus patronos con las posesiones que resguardan; motivo por el cual son encerradas por los Azcoitía en la Casa.

En el monólogo de Humberto durante su operación quirúrgica también se enumeran las partes del cuerpo que le son cercenadas, produciendo una prosa caótica que potencia el dolor del personaje al nombrar todas las partes anatómicas extraídas: “y mi nariz, y mis riñones, y mis brazos, y mi estómago, no, eso ya me lo sacaron [...] hígado, pulmones [...] esperando que me adormezcan otra vez para robarme otro riñón, una oreja, una uña” (290-291).

La amplificación y la enumeración permiten la construcción de espacios que aglutinan tantas cosas en su interior que dan la sensación de un sitio infinito y, por extensión, de una narración interminable y eterna. En este tenor, abruman al lector. Así, un pasaje que comparten ambos autores es la descripción de la habitación de la bruja: de Peta Ponce y de la Señora, madama de Cobra. La bodega de la Peta está llena de “un olor a sacos de porotos y papas y garbanzos y lentejas, a fardos de alfalfa y paja y trébol, a cebollas de guarda, a ajís y pimientos, a ajos colgados en ristra de las vigas” (181), que le otorgan un olor repugnante.⁹¹ Igualmente, en *Cobra*, el laboratorio de la Señora está repleto de plantas y animales pútridos:

Encerrados en frascos transparentes por todas partes retoñaban *cepos*, *hojas anchas y granuladas*, retorciéndose, *pestilentes arbustos enanos*, *flores enfermas* cuyos pétalos roían larvas diminutas y brillantes, *helechos estrujados* [...] De lo estilizado vegetal art nouveau el cubículo había pasado a la anarquía yerbera –buscaba sin tregua los zumos, el elixir de la reducción, el jugo que achica– [...] *Búcaros* y *globos* de lámparas, al revés, protegían de la luz la germinación de los cotiledones; una montera de nácar conservaba semillas en alcohol, otras, de *carey*, manteca de *majá*, resina de *caoba* y *nuez vómica*.

El cuarto de baño abastecía ese laboratorio. En palanganas de porcelana, donde ya la generación espontánea había prodigado *gusarapos*, *renacuajos* y –la Naturaleza es fanfarrona en sus milagros– hasta *sapos*, proliferaban un *berro* negro, de *gajos* espesos, verdolaga [...]” (Sarduy: 442-443. *Cursivas mías*).

⁹¹ El narrador explica como Jerónimo se sintió amenazado por ese cuchitril porque le “era difícil orientarse y calcular la extensión en esa bóveda” (*idem*). Es decir, el espacio se configura como un sitio sin límites por la cantidad de objetos que alberca, pese a ser un cuarto cerrado.

Ambos sitios, por medio de esta técnica del aglutinamiento, son espacios que apestan, mediante el despliegue de vocablos excesivos que se van hilando en cada párrafo. La noción de la escritura, como la acumulación o vertedero (de cosas, de palabras, etc.), produce un cuerpo pestilente. Es interesante destacar que estos pasajes evocan la conocida escena de la *Celestina* de Fernando Rojas en donde se describe el laboratorio de la alcahueta-bruja, lo cual, a su vez, se relaciona con otra figura que se examinará posteriormente: la parodia.⁹²

Esa ambigüedad en los espacios, sobre todo en la obra de Donoso donde los lugares se constriñen y se expanden, se aprecia también en la configuración de los cuerpos de los personajes, porque sus anatomías son indeterminadas. En los dos textos se genera una especie de *hipálage* corporal, es decir, una sustitución o atribución inversa de cualidades.⁹³ Con esto me refiero al fenómeno del cambio de género (gramatical y sexual), mediante el travestismo (narrativo y anatómico). Dos imágenes abyectas son la ya comentada emasculación de Cobra en el consultorio de Ktazob y, mucho más terrible, la castración de Humberto-Mudito. Un cuerpo masculino sin pene y sin testículos es grotesco, porque tanto la sexualidad como la procreación quedan suprimidas en ese ser humano. Además, el proceso de castración de Humberto resulta horrible porque tenemos la presencia –nuevamente– de la bruja, ya que en la novela de Donoso la figura femenina santa e inmaculada (Inés) se convierte en un íncubo lascivo (Peta), durante la cópula:

en esas tinieblas yo puedo no haberle dado mi amor a Inés sino a la otra, a la Peta [...] la Peta raída, vieja, estropeada, sucia, mi miembro enorme la penetró a ella, gozó en

⁹² Sobre todo en Sarduy se aprecia mejor la filiación con el hipotexto (*La Celestina*). Citaré una pequeña muestra: “Y en su casa fazía perfumes; falsava estoraques, menjúy, animes, ámbar, algalia, polvillos, alimizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro [...] Sacava aguas para oler, de rosas, de azahar, de jasmín, de trébol [...] Y los untos y mantecas que tenía de hastío de dezir: de vaca, de osso, de caballo y de camello, de culebra y de conejo [...] una maravilla de las yerbas y raíces que tenía en el techo de su casa colgadas: mancanilla y romero, malvaviscos, culantrillos, coronillas [...]” (Rojas: 243-244).

⁹³ No hay mejor ejemplo que don Luis de Góngora. En la *Soledad segunda* trueca los atributos del mar por los del cielo “del cielo espumas y del mar estrellas” (Góngora 2001: 453); y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, las aves símbolos de las diosas latinas: “pavón de Venus es, cisne de Juno” (Góngora 2019: 227).

su carne podrida, gemí de placer con la cercanía de sus manos verrugosas [...] fue *el sexo de la vieja, agusanado por la cercanía de la muerte, que devoró mi maravilloso sexo nuevo*” (Donoso: 223-224. Énfasis mío).

La bruja es un monstruo sexual que representa a la mujer como un ser perverso: “the most malicious of women were the most lustful; and the most lustful of women were witches, whose sexual appetite was insatiable [...] A witch’s perverse sexuality was echoed in her magic: the sexual dysfunction caused by her spells, impeding procreation and legitimate sexual relations” (Broedel: 177).⁹⁴ Si las mujeres en *El obsceno pájaro* son dominadas y concebidas como objetos de placer, al “volverse” brujas se transforman en seres crueles y poderosos que terminan sometiendo al hombre, castrándolos literal y simbólicamente. Empero, sólo adquieren ese “poder” al monstrificarse. La virgen que se transmuta en demonio, es decir, el cuerpo sagrado que se degrada, como ocurre con la divinización de Cobra, por medio de la animalización en su cirugía de embellecimiento. Igualmente, en el pasaje que he citado, Peta Ponce parece un cadáver por lo viejo que es y con el cual Humberto tiene un encuentro “necrófilico”. De hecho, otra hipálage corporal la hallamos en la contraposición de la vejez y la niñez frente a la madurez.

En la obra de Donoso, los adultos se infantilizan y los niños-jóvenes poseen la madurez de la que carecen sus superiores. Por ejemplo, don Clemente, quien fuera uno los clérigos más poderosos termina siendo un bebé;⁹⁵ el prodigioso caso del Mudito mudado en

⁹⁴ Humberto-Mudito sigue recordando en su delirio y en sus sueños a Peta Ponce, quien lo obliga a “hacer el amor con ella otra vez, vieja inmundada, vieja lasciva, insaciable” (Donoso: 140). Se dice además que la nana es la culpable de que Inés quede estéril, es decir, de traer la infertilidad a esa sociedad.

⁹⁵ “La Madre Benita le daba de comer cucharada por cucharada como una guagua y entre ella y yo lo desvestíamos para acostarlo” (Donoso: 55-56). Además, lo terminan tratando como a un “perro que uno acaricia cuando se queja” (56), que teme dormir solo, y finalmente es abandonado y emparedado en su propio cuarto.

guagua,⁹⁶ la bella Inés operada para verse vieja, uno de los grandes temores de su sociedad,⁹⁷ Boy quien termina venciendo al intelecto de su padre, al planear la caída de su progenitor, o Iris, quien siempre fue vista como una niña tonta, pero es la única mujer cuerda que denuncia la farsa del niño milagroso (motivo por el cual es castigada, obligada a prostituirse y desaparecida de la Casa, posteriormente).⁹⁸ Estas inversiones tienen un matiz irónico, según se destacará.

Todas estas sustituciones de atributos dan un sentido grotesco a las obras de Donoso y Sarduy, a nivel de la diégesis. No obstante, también a nivel textual la composición general se basa en una *antítesis*, es decir, en una contraposición de ideas o cualidades opuestas que se conjugan en una figura (Beristáin: 67). En los textos hayamos redes antitéticas a partir de variadas nociones, entre ellas destaco los casos del *gigantismo* y el *enanismo*, dos tipos de padecimientos fisonómico-glandulares que se deben al exceso o falta de secreciones del sistema endócrino, los cuales tienen repercusión en el tamaño de las partes del cuerpo humano. En el caso de la literatura, notamos estos fenómenos en las formas en que la perspectiva del narrador magnifica un objeto y minimiza otros. Enanos y gigantes conviven en un mismo pasaje resaltando la disparidad entre ellos: las secciones donde el cuerpo diminuto de Pup⁹⁹ es estirado para que crezca, mas termina “inflada, hidrópica... y mire las

⁹⁶ “Me están lavando [...] me rasuran el vello púbico, los testículos, manipulan mi sexo sin asco porque saben que es una cosa inútil, pongamos al niño encima de un colchón [...]” (Donoso: 463).

⁹⁷ Dice uno de los personajes en la novela: “no sabes que la vejez es *la forma más peligrosa de la anarquía*” (Donoso: 429. Cursivas nuestras). Vejez = anarquía = peligro.

⁹⁸ “-No es mudo: es un mentiroso. / -¡No te atrevas a decir blasfemias contra el niño! [...] -No es mudo. / La Dora le pega un bofetón. / -Ni es guagua. / La Lucy le pega un varillazo en las piernas. / -Ni es santo. / La Rita le tira el pelo. / -¡Putas! / ¡Sí, putas! [...] -¡Hay que castigarla!” (Donoso: 514).

⁹⁹ “Eran enanos, sí, pero como cualquier enano. Tenía, por ejemplo, la Señora las proporciones [...] de la azafata de una infanta prognática [...] En cuanto a Cobrita, digamos que era exactamente como una niña albina, coronada y raquítica” (Sarduy: 453-454).

piernas de elefantito cimarrón. Rodillas de muñeco de goma” (Sarduy: 468); o en Donoso la contraposición entre Iris al lado de Gigante, e Inés junto a Jerónimo.¹⁰⁰

Los dos universos son grotescos en tanto conjugan, deforman y fusionan componentes contrarios, antitéticos: “la deformación habida en los elementos, la mezcla de los dominios, la simultaneidad de lo bello, lo estafalario, lo siniestro y lo repugnante, su fusión en un todo turbulento y el distanciamiento tendiente hacia lo fantástico-onírico” (Kayser: 94). En este sentido, la contraposición antitética se convierte en una estética del *oxímoron* (la materialización del cuerpo monstruoso que conjuga nociones extremas), pues tiende a oponer dos conceptos, significados, situaciones, personajes y efectos contrarios para sintetizarlos en una nueva imagen (Herrera Zamudio: 165). El monstruo como un oxímoron entre lo humano y lo bestial. Incluso las novelas cuya construcción antitética las caracteriza como monstruos textuales, porque la lectura global permite observar la conjunción de situaciones opuestas que pueden generar estados de ánimo ambivalentes en el receptor, como la risa y el llanto, la familiaridad y la extrañeza, la repugnancia y el placer, entre muchos más (161). Tanto *El obsceno pájaro* como *Cobra* son libros plagados de imágenes grotescas, pues combinan realidades disímiles, que distorsionan o descomponen un orden:

Lo grotesco también describe *la aberración de la forma ideal* o de la convención establecida para crear lo deforme, lo feo, lo exagerado e incluso informe. Esto recorre todo un espectro que *va desde las exageraciones deliberadas de la caricatura, las aberraciones, accidentes y fallos inconscientes del mundo cotidiano representados en la imaginería realista, a la disolución de los cuerpos, formas y categorías* (Connelly: 27. Cursivas mías).

La deformación de lo ideal comprende otro elemento compartido por el chileno y el cubano. Se aprecia en el tratamiento de la relación espíritu-cuerpo a partir del aspecto religioso. Esto es, la representación de un tipo de mística degradada, donde la espiritualidad

¹⁰⁰ “A su lado Jerónimo parecía un gigantón” (Donoso: 177).

se refleja en el cuerpo. La Casa de la Encarnación evoca la visión loyolista del control corporal mediante los “ejercicios espirituales”. Así también la Rinconada es una bacanal interminable. En ambos, el cuerpo grotesco es sometido al dolor y al placer. Son espacios liminales, neosagrados, donde se realizan ritos antiguos y paganos, aquelarres y orgías; sitios festivos, que niegan los límites e invierten los órdenes (Bataille: 118). Desde este punto de vista, las páginas de *Cobra* y de *El obsceno pájaro* presentan un proceso de *gradación*¹⁰¹ y degradación, a la par, del cuerpo humano y del universo diegético (el mundo de Donoso donde la sociedad se achica, se imbunchiza, como el propio Humberto/Mudito, hasta la extinción), como en las pinturas y en los poemas barrocos: la vida que conduce a la muerte, lo bello que conlleva la fealdad, etc. Dicho de otro modo, son obras donde notamos una corporalidad en constante descomposición. Algo similar a lo que destaca Roland Barthes en los retratos de Arcimboldo, donde el ser humano-frutal-vegetal representa el envejecimiento y putrefacción de la carne.¹⁰²

En *El obsceno pájaro* se abre y se cierra el telón con la imagen de los niños y los viejos (alusión a los principios de vitalidad y mortalidad de esa comunidad), quienes se constituyen como dos entes grotescos en comparación con los adultos. Otro tanto sucede en *Cobra*, durante el ritual de iniciación del personaje principal (y como en todo ritual, para renacer hay que morir), a quien se le dice que debe humillarse, dejarse gobernar hasta el asco (Sarduy: 505). Los miembros de la secta adquieren una apariencia demoniaca porque llevan

¹⁰¹ “La figura de pensamiento lógica que consiste en una sucesión de palabras o expresiones que van modificando la intensidad del significado de la anterior, ya sea en grado ascendente o descendente” (Fernández: 45). Por ejemplo, la gradación descendente en el conocido último terceto del soneto “Este que ves, engaño colorido” de Sor Juana, donde la belleza pictórica-poética se va descomponiendo verso a verso hasta culminar en la imagen final: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (Cruz: 388).

¹⁰² “Muy a menudo, los efectos que en nosotros promueve el arte de Arcimboldo son repulsivos. Veamos el *Invierno*: esa seta entre los labios parece un órgano hipertrofiado, canceroso, horrible: veo el rostro del hombre recién muerto, con una pera de angustia hundida en la boca hasta asfixiarlo” (Barthes: 171).

máscaras y actúan como animales: “Cuatro demonios desgreñados y negros le hacen musarañas mientras devoran cuerpecillos a dentellones. Alrededor de esos monstruos colmilludos, babeando sangre y ganglios, le bailan, dando gritos en un arcoíris oscuro, animalejos con cabeza de pelícano y de sapo” (551). En el proceso iniciático destacan las escenas de higrofilia, es decir, la parafilia que provoca placer por medio de las secreciones corporales como la orina, el excremento, la sangre y el semen (Lúquez Fonseca: 3):

ESCORPIÓN: Sobre tus entrañas, sobre tu hígado pudriéndose vendrán a posarse enormes mariposas pálidas.

TOTEM: Vas a beber de mi sangre –y le echó encima una botella de ketchup–; de mi leche –y le abrió sobre la cabeza un envase de yogurt.

TIGRE: Voy a cegarte –un flash contra sus ojos (Sarduy: 521).

Sarduy mezcla, en esta escenificación de un proceso sagrado, dos tipos de cuerpo (el vivo y el muerto) para generar dos sensaciones: la primera, la abyección, como en Donoso, porque el cuerpo de Cobra termina por corromperse, pues segrega múltiples fluidos:

Estabas diagonal, *amarillabas*. Eras un puro peso, una madera unida, sin nudos, un objeto encontrado que los cuatro curiosos escrutaban.

Te leían. Te señalaban. Confrontaban tu cuerpo con un cuerpo dibujado –un mapa del Hombre abierto–; enumeraban tus partes, nombraban tus *vísceras*, *te abrían los párpados* –globos empañados–, tomaban notas, volvían la página.

Junto a tus pies callosos, impregnados de azufre, como una partitura, se desplegaba un libro.

Te hundían en la carne la punta de los dedos: quedaban las depresiones de las yemas, las ranuras de las uñas: eras de cera, de papel, de mármol blando de arcilla.

Con un bisturí *te cortaron las muñecas; te apretaron el brazo con ligaduras*, desde el hombro. *Por la herida brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo. En otros dos conservaron tus orines y tu excremento”* (Sarduy: 552. Resaltados míos).

Vemos a una Cobra líquida, cuyos órganos son removidos para ser embalsamada, como un “embrión y momia” (548). Los pasajes en el texto conjugan estas escenas contrapuestas con el segundo elemento: el humor. Porque si en la abyección hay un rechazo, una no identificación con el objeto, en cambio el humor funciona a partir de un reconocimiento con lo que causa gracia. Lo humorístico radica en la manera inicial del ritual,

cuando le embarran al iniciado ketchup y yogurt, que sustituyen a la sangre y al semen. Igualmente, en la forma en que Cobra es equiparada con una obra de arte fracasada y descompuesta (Cobra muerta = [C]obra literaria cadáver). Incluso, cabe señalar que la humillación sádica de Cobra se presenta también como la descripción de una práctica tántrica sexual: “Esta sección es una re-elaboración de los elementos típicos de los rituales tántricos [...] una transgresión de las leyes dietéticas y morales tántricas, van a aparecer los cinco ingredientes que comienza con «m»: *madya* (vino), *mamsa* (carne), *matsya* (pescado), *mudra* (cereal) y *maituna* (unión sexual)” (Manzor-Coats: 780). No obstante, como resalta la analista, el pasaje de la iniciación es una burla de los procesos religiosos budistas e hinduistas, porque los participantes ingieren excrecencias en lugar de alimentos:

Coronaron el banquete *las cinco ambrosías*:

sangre de COBRA

orine de TIGRE

excremento de TUNDRA

saliva de ESCORPIÓN

semen de TOTEM.

(Sarduy: 562).

En este sentido, el humor, o mejor, la risa, en *Cobra* y *El obsceno pájaro* se debe a la poderosa presencia de la *parodia* y la *ironía*, recursos que se aprecian en la caricaturización que hacen del cuerpo religioso como algo divino, etéreo e intocable, por medio de la imagen del cuerpo como carne, objeto de placer y materialidad palpable. Pero se trata de lo risible como algo paródico, a partir de la degradación, es decir, una risa ambigua.

La parodia consiste en un proceso inter/intratextual, mientras que la ironía es un tropo retórico (Hutcheon 1992: 177). Esta última implica una conversión a nivel semántico y pragmático, lo cual relaciona a esta figura con el oxímoron y la paradoja (Beristáin: 271). Un texto irónico es subversivo en tanto invierte el proceso de lectura, porque presenta dos niveles de comprensión (uno literal y otro subyacente), y tiene siempre un sentido burlón, evaluativo

y despreciativo (Hutcheon 1992: 179). Este tipo de novelas unen lo serio con lo ridículo.¹⁰³

Tanto en *El obsceno pájaro* como en *Cobra*, la ironía funciona utilizando un elemento cómico para generar un distanciamiento crítico. Expondré algunos ejemplos.

Primeramente, existe una ironía paradójica, la cual se observa en el motivo analizado del narrador controlador que pierde el poder, por medio de la metalepsis. En la imagen del escritor fracasado en su intento por escribir una historia (la idea de la escritura híbrida que se queda a medio camino), hay una crítica a la figura del escritor como alguien superior, pues Humberto-Mudito es un “sordomudo” (Donoso: 159), es decir, alguien que no posee voz pero que *relata* todo. Humberto piensa y reflexiona sobre su actividad de crear frases y párrafos, empero siempre “termina con la página en blanco” (280). *El obsceno pájaro* se constituye –al igual que las novelas de Beckett– como una novela silenciosa, y silenciada al representar una historia no oficial de ese mundo, en boca de un mudo (Pinheiro Machado: 246). Igualmente, hay un cuestionamiento del sentido de la escritura: ¿para qué escribir? Lo cual se advierte en el juego que hace Sarduy entre *Cobra-Cobra* donde la escritura no lleva a un sentido o final conclusivo, sino a la nada; al igual que en *El obsceno pájaro* donde los papeles de Humberto son lanzados al fuego. En *Cobra*, la presencia de la protagonista otorga cierta unidad argumental al texto, pero en la culminación ella desaparece. En “Blanco” la alabanza a *Cobra* corresponde justamente a un blanco textual porque el personaje ha muerto

¹⁰³ Algo parecido a lo hecho por Rabelais y Cervantes en sus respectivas obras. Tal combinación entre la seriedad y la comicidad, permitió a ambos escritores una apertura hacia la crítica, mediante el uso de diferentes manifestaciones del humor, como la burla, el escarnio o la sátira. Y aunque en *El obsceno pájaro* y en *Cobra* pueden interpretarse a partir de la parodia rabelaisiana y la ironía cervantina, son textos que ante todo emplean en “exceso” los elementos mencionados. Y, desde mi punto de vista, eso marca un diferencia en el manejo del humor y la risa, porque en lugar de producir una carcajada o una sonrisa tímida, las escenas “risibles” nos provocan un grado de incomodidad, a tal punto que como lectores no sabemos si reír o llorar. Incluso existe un sentimiento de lo absurdo, una risa sin sentido.

(cfr. Sarduy: 562);¹⁰⁴ y en el “Diario indio” sólo vemos un paisaje de un templo indio. Diríamos que no hay cierre, y que de cierta manera se termina un ciclo y se abre uno nuevo: *Maitreya*, una novela que inicia donde *Cobra* concluyó en el Extremo Oriente para ir al Oriente Medio.

En segundo lugar, notamos una ironía antifrástica, porque hay cosas o sucesos que se afirman y se niegan al mismo tiempo, provocando una contradicción. En *Cobra* se habla de “dos miniaturas tristonas” (455), es decir, dos enanas (una miniatura de *Cobra* y otra de la Señora) que nacieron al mismo tiempo en el capítulo “Enana Blanca”, sin embargo, sólo se habla de Pup, y la otra muñequita nunca más vuelve a ser mencionada. O bien, que la/el protagonista sea hombre-mujer al mismo tiempo, siendo la primera parte de la novela el lado femenino, y la segunda el masculino. Asimismo, en *El obsceno pájaro* el Mudito no habla frente a Boy (capítulo 10) ni frente a Jerónimo, pero sí conversa con Iris (capítulo 20); también la vacilación sobre si los personajes existen o no, o más bien son una mezcla de identidades, como Iris/Inés/Peta quienes en la mente del Mudito son la misma persona.

En tercer lugar, una ironía que invierte el sentido de una acción, esto sería, un efecto contrario al esperado. Por ejemplo, que los humanos (la madama y Jerónimo) sean más monstruosos que los propios monstruos (*Cobra* y Humberto);¹⁰⁵ que los creadores sean destruidos por sus propias obras (Jerónimo apresado en el Rinconada, o Humberto perdido en sus memorias); que *Cobra* busque modificar sus pies y al final de la primera parte lo único que ha cambiado haya sido su rostro;¹⁰⁶ que los espacios devocionales y sanadores destrocen

¹⁰⁴ Como pasa en el capítulo “Kumogakure” del *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu, que indica la muerte de príncipe resplandeciente (Genji) con el blanco, el color del vacío budista.

¹⁰⁵ “Jerónimo es el más monstruo de todos”, dice Emperatriz (Donoso: 410).

¹⁰⁶ El resultado, como el cuerpo de una serpiente, es un cuerpo donde lo más sobresaliente es el rostro y la parte superior, mas no la inferior: “Dilata los cartilagos del *cuello* –húmedos ramajes *ganglionares*, anillos de apófisis blanda–, la piel sin poros: la *garganta* se expande: caja oval donde a la temblorosa torcaza, a la liebre aún

y enfermen; que se produzca una mixtura entre escenas trágicas y cómicas, es decir, una parodia de algo trágico, etcétera. Ciertamente, existe un matiz entre la utilización de lo irónico en los dos escritores. Mientras que en Donoso la ironía resulta mordaz y está matizada por un humor “negro”, en Sarduy la ironía es más de tipo alegre y festiva, aunque a veces también emplea lo absurdo.

Un elemento fundamental de lo monstruoso radica en la risa. Umberto Eco comenta al respecto que el acto de reír es “liberador contra algo o alguien que nos oprime” (135). Como indica el autor de *El nombre de la rosa*, el cuerpo grotesco es obsceno porque provoca aversión y rabia, pero también porque incita a la risa (131). Por ello, los monstruos eran exhibidos en los circos y festividades: su deformidad provocaba la carcajada en el espectador, quien se distanciaba de ese ser exhibido. Y, efectivamente, el cuerpo monstruoso se esconde a la vez que se muestra. No es casualidad que los chistes y bromas siempre estén ligados con motivos tabúes (elementos que una sociedad oculta) como lo escatológico y lo sexual, pues el “grotesco se caracteriza por ser festivo, alegre, juguetón, y se relaciona con la saciedad de los apetitos: el sexo, la comida, la bebida, la excreción y la micción” (Herrera Zamudio: 144). El cuerpo grotesco se convierte en una representación del espectáculo burlesco, burdo y cómico, el cual vuelca las jerarquías y las convenciones sociales (Connelly: 37), como señala Bajtín, el carnaval es una parodia de la cultura oficial:

En boca del poder, la seriedad trataba de intimidar, exigía y prohibía; en boca de los súbditos, por el contrario, temblaba, se sometía, adulaba y bendecía. [...] La seriedad oprimía, aterrorizaba, encadenaba; mentía y distorsionaba; era avara y débil. En las plazas públicas, en las fiestas, frente a una mesa bien provista, se derribaba la seriedad como si fuera una máscara, y se expresaba entonces otra concepción a través de la comicidad, la burla, las obscenidades, las groserías, las parodias, las imitaciones burlescas, etc. El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de la materialidad corporal (2003: 77).

dormida, enchumbarán, apretadas las esponjas de las *amígdalas*, chorros de jugos corrosivos, salivazos fénicos” (Sarduy: 496. Cursivas mías). Véase también el pasaje la descripción de la cara de Cobra (497).

Finalmente, el último elemento que contribuye a la formación del sentido irónico en las obras estudiadas es la parodia que funciona como un mecanismo de inversión de lo oficial o del poder mediante el escarnio, según indica Bajtín. Ello se nota en *Cobra* donde la seriedad del ritual religioso se transforma en una celebración de los apetitos carnales: el sexo y la comida. Por eso comentaba la idea de la mística degradada, fallida o inversa, como práctica alternativa y liberadora de lo corporal frente a la Iglesia como institución de control del cuerpo: el primero es un discurso de afirmación de la carne mediante el erotismo; en tanto el segundo, un discurso de la negación a través de la castidad. Esto, además, hace pensar cómo en “Cobra I” existe una fuerte presencia del cristianismo y el Islam, por lo cual el cuerpo es martirizado y torturado (dolor); y, en cambio, “Cobra II” lo presenta en su dimensión erótica y sexual (placer), por medio del budismo y el hinduismo.

En Donoso lo paródico como puesta del “mundo al revés” resulta mucho más notorio, al ser toda la novela una escenificación carnavalesca. Pienso en el pasaje donde Jerónimo visita la hacienda, por lo cual Emperatriz organiza un baile temático en el cual los monstruos de todas las clases (los ricos y los pobres) convivirán disfrazados como las ancianas, esto es, la Rinconada se vuelve la Casa de la Chimba:

Haría decorar su casa y su jardín como un convento en ruinas, y ellos se disfrazarían de viejas libidinosas y chasconas, de mendigos hambrientos, de lisiados, sacristanes y ladrones, de frailes y monjas... se trataba de rivalizar en *la suntuosidad de sus harapos*, en la exquisita *estilización de la miseria*, haría pintar manchas de humedad y descascaramiento en las paredes, para que ellos deambularan por los pasillos [...] entre muros derruidos y capillas execradas y entregarse a una orgía [...] todos llevarían máscaras de seres normales roídos por la enfermedad y destruidos por la pobreza.... nadie reconocería a nadie (Donoso: 499. Cursivas mías).

Fijémonos en que, además, la carnalización de la fiesta de Emperatriz es irónica porque los ricos se pueden disfrazar como pobres, mientras que estos últimos no. Y, sin embargo, todos conviven en un espacio travestido. La celebración es una prefiguración de la

pérdida de poder de Jerónimo a manos de los monstruos, que lo golpean y se ríen de su “anormalidad”, al igual que ocurrió con Humberto.¹⁰⁷ Los monstruos, en lugar de ser los objetos de risa, son los que se burlan de Humberto y Jerónimo, porque la Rinconada corresponde a una parodia del universo y de la sociedad exterior. El poder de la risa es transgresor. Pensemos, igualmente, que al sonreír los músculos de la cara se contraen y se arrugan, la boca se abre en su totalidad e incluso las lágrimas brotan con hilaridad: nuestro rostro se deforma.

Como indica Linda Hutcheon, la parodia no es un tropo sino un fenómeno intratextual, al tratarse de una superposición de textos que “representa a la vez la desviación de la norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (1992: 177). La parodia, por consiguiente, como una sutura de textos (en correspondencia con la suturación de los cuerpos de los personajes, según expliqué) que presenta un matiz defensivo y agresivo a la vez, porque respeta y cuestiona al texto parodiado (1992: 182-183). Sarduy retoma elementos de la poética barroca europea para hablar de lo neobarroco como característica de la identidad de lo latinoamericano. De ahí que en *Cobra* encontremos lo paródico en la indeterminación del género textual, la intertextualidad (la alusión a obras como *La Celestina* y el *Don Julián* de Goytisolo, a Góngora, a Lezama, a Paz), la interdiscursividad (remisión a pinturas y cuadros),¹⁰⁸ así como los guiños y alusiones al lector de la obra.

¹⁰⁷ “Humberto no pudo resistir el impulso de mirar su imagen en el agua del estanque, feo, mezquino, ni monstruo ni bello, insignificante, por supuesto que todo es cuestión de proporciones, de armonía y yo le estoy creando a Boy un mundo que armonice con él, pero yo no armonizo, no soy monstruo, en este instante daría la 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”. (Donoso: 252). Tanto Jerónimo como Humberto pierden su humanidad simbólicamente al mirar su rostro en la superficie del agua; lo cual podría entenderse como una parodia del mito de Narciso, quien vio en su cara la belleza suprema al extremo de enamorarse de sí mismo. Y, por supuesto, sin olvidar el “narcicismo” como patología psicológica que los dos personajes tienen.

¹⁰⁸ Por ejemplo, en “Lección de anatomía”, Sarduy utiliza como base la pintura de Rembrandt del mismo nombre y un cuadro de Leonardo Fini para hablar cómicamente del cuerpo muerto de Cobra (Manzor-Coats: 781).

Hutcheon destaca las dimensiones ideológicas (*ideological dimensions*) de la parodia, pues ésta deslegitima el discurso de autoridad: “not only to restore history and memory in the face of the distortions of the «history of forgetting» [...] but also, at the same time, to put into question the authority of any act of writing” (2004: 129). Esto permite introducir nuevas identidades, mediante la apropiación y reformulación de elementos de una cultura dominante (2004: 130). La inserción de las clases bajas como sujetos enunciadore y relatores de la historia en *El obsceno pájaro*, o la hibridación cultural (los orientes que conviven con los occidentes) y las diversidades sexualidades en *Cobra* son ejemplos de este mecanismo.

Igualmente, resulta atrayente la interpretación de la parodia como metáfora descompuesta. En la *Retórica*, Aristóteles explica diferentes tipos de metáforas, unas más elevadas, poéticas, y otras “inadecuadas” por lo ridículo o por ser demasiado majestuosas (Aristóteles: 149). Como explica el filósofo griego, los comediógrafos empleaban en sus composiciones metáforas risibles y parodias. Ginés Navarro indica que “el cuerpo se mueve entre la metáfora y la parodia, entre la imagen noble, idealizante, y la burla grotesca, entre Dios y el animal” (Navarro: 81). Un cuerpo paródico comprende una imagen divinizada que es degradada mediante la risa (96). La parodia, por consiguiente, descompone un orden: lo elevado y lo bajo equiparados en un nivel. En las obras de Sarduy y de Donoso apreciamos la denominada *parodia sacra*, esto es, la utilización de la escritura religiosa (plegarias, cantos litúrgicos, homilías, etc.), con un tono jocos y festivo (Bajtín 2003: 13). Por ejemplo, la escena de Boy, Larry y Molly representando a Jesús, María y José, en un ambiente que recuerda las novelas pastoriles; las ceremonias religiosas como rituales de brujería; e incluso las canciones con motivos religiosos insertas en la prosa y parodiadas con el lenguaje infantil y lo escatológico:

Cuando la guagua [Damiana convertida en bebé] vuelve a lloriquear pidiendo *más papa, mamás, quero más papa, la Iris saca un pecho y la guagua vuelve a chupárselo*. Esta chiquilla está desvelada, no se quiere dormir, mejor cantarle otra cosa, algo que le meta miedo y se quede dormida [...]

Arrurrurupata
que viene la vaca
a comerte el poto
porque tiene caca... (Donoso: 126. Cursivas mías).

O bien, en *Cobra* la utilización de versos de los sutras budistas, como “Que la flor de loto / el diamante advenga” (Sarduy: 584), que el poeta cubano retoma para hablar del carácter divino-paródico de *Cobra*, utilizando las metáforas de la flor de loto como vulva y el diamante como pene para indicar irónicamente la dimensión erótica-sagrada de la novela y la condición hermafrodita del personaje. O la comparación del cuerpo de *Cobra* con una flor que cierra sus pétalos, los cuales la terminan imbunchizando por medio de una postura de yoga.¹⁰⁹

He llevado a cabo una interpretación mediante los recursos retóricos para expresar cómo la acumulación, la antítesis, la enunciación, la elipsis, el enanismo, el gigantismo, la hipálage, la gradación, la ironía, el oxímoron, la paradoja y la parodia, son recursos que alteran el proceso de lectura. Todos estos componentes dificultan un primer acercamiento a ambos textos literarios, provocando que el argumento se convierta en algo aparentemente complejo, hermético y oscuro. Incluso podría describirse de qué manera esa retórica ayuda a construir una concepción estética del mundo, que quizá podría equipararse con los preceptos del neobarroco sarduyesco, pues ciertamente *El obsceno pájaro de la noche*, sin calificarse

¹⁰⁹ “Pétalos, filamentos (el pie izquierdo sobre el muslo derecho): el cuerpo se inscribe en una red. (El pie derecho sobre el muslo izquierdo.) Seis flores marcan la línea media. (Cruzo los brazos por detrás de la espalda). De las flores, y en todos los sentidos, bifurcándose, entretrejiéndose, parte hilos. (Con la mano derecha me agarro el talón izquierdo; con la izquierda el derecho) [...] Me voy envolviendo en mí mismo –ovillo, vulva–, los codos contra el vientre” (Sarduy: 528).

como un texto neobarroco, comparte muchas características de esta estética. Deformar la realidad mediante la escritura. En el sentido de que tanto lo barroco como el neobarroco constituyen estilos de escritura monstruosos desde el punto de vista estilístico, porque explotan la idea de la literatura como un artificio (exageración y ornamentación de lo representado), como un cruce de géneros y perspectivas (la visión paródica del mundo y de la literatura); y, desde el punto de vista estético, una representación del cuerpo grotesco y monstruoso (abyecto, desmesurado, risible y sucio).

Finalmente, mis anatomías examinadas han quedado vaciadas y embalsamadas. He agotado los sistemas de estudio y no me queda más que dar las consideraciones finales: el parte médico.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, propuse un modelo de interpretación literario a partir de la metáfora de la disección de una obra literaria como si fuera un cuerpo humano. La estructuración del ensayo en tres etapas tampoco ha sido fortuita. Principié con la forma de un texto vivo y completo en su corporalidad, y a lo largo del estudio fui separando, segmentando, cada una de sus partes, hasta llegar a la estancia de una sala mortuoria, en la que el cuerpo textual ha quedado escindido y en un estado de quietud. Como los restos humanos empleados para los estudios anatómicos y médicos, espero que esta tesis sirva para futuros análisis y reflexiones posteriores acerca de la literatura.

Aunado a lo anterior, no sólo la analogía con la operación quirúrgica, sino también el enfoque comparatista contribuyó a determinar diferentes puntos clave para realizar un diálogo entre las novelas de José Donoso y de Severo Sarduy. Debo reconocer que muy posiblemente sin esta mirada dual, este texto no hubiese llegado a los resultados obtenidos. El observar a la par dos libros supuestamente inconexos coadyuvó a demostrar que un acercamiento comparativo no sólo es posible en dos obras de un mismo idioma, sino que además puede ser muy fructífero. Como mencioné al inicio, la literatura es una continuidad y un diálogo. Pienso que ha habido una mutua irradiación entre las narraciones. Espero haber mantenido un equilibrio, de tal suerte que tanto una obra como la otra hayan brillado conjuntamente. Los elementos que contemplé en un inicio como únicos en *El obscuro pájaro de la noche* se correspondieron en *Cobra*, y viceversa. La examinación por semejanza y por diferencia produjo un encuentro enriquecedor para uno y otro autor. Por supuesto, desarrollar un trabajo de este tipo fue una tarea ardua y difícil, pero si no hubiera optado por correr estos riesgos, reitero, lo extraído no se hubiera acercado al producto final.

Esta perspectiva de abordar en conjunto las obras literarias, a partir de una idea (en mi caso, la corporalidad monstruosa) me ha posibilitado construir un esquema interpretativo, cuyo fin consistió en mostrar los aspectos en los cuales los textos son de alguna manera “atípicos”, y, por ende, novelas monstruosas. La pertinencia de pensar el monstruo y la monstruosidad como categorías crítico-teóricas aporta múltiples acercamientos. En la “Introducción”, hablaba de un proceso de monstrificación en las novelas, porque lo monstruoso no sólo funciona a partir de la tematización (monstruo-personaje) y de lo representado (sucesos atroces y violentos), sino que se relaciona con el propio estilo literario como un elemento deformador de la realidad, de la ficción, y –lo que me parece más interesante– de la lectura. Como había expresado, el cuerpo monstruoso representa lo anormal, lo entrópico y lo transgresor. En este sentido, tanto *Cobra* como *El obsceno pájaro de la noche* son obras literarias que resignifican el cuerpo, tomando como centro, como eje de construcción artística, al monstruo.

Esta configuración de una nueva corporalidad impacta en la construcción de una forma alterna de mirar y comprender el mundo. Quizá sea exagerada la proposición, pero si colocamos al monstruo en el núcleo del entendimiento y descentramos al hombre “normal”, es evidente que la manera de entender nuestro entorno cambia radicalmente. Tanto el chileno como el cubano llevan a cabo este movimiento; y por ello sus novelas nos parecen profundamente subversivas en relación con los textos de sus coetáneos. Donoso y Sarduy enfatizan los valores “negativos” de lo monstruoso para adaptarlos e incorporarlos desde un punto de vista estético y poético. Para explicar lo monstruoso tanto en *Cobra* como en *El obsceno pájaro de la noche* llegué a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, la composición de un *cuerpo-texto* (la textualidad en sí como materialidad) anómalo. Es decir, la estructura de las obras literarias asemeja la figura de una

anatomía caótica (el imbunche en el chileno y la cobra sin huesos en el cubano). La obra de Sarduy emplea la deformación textual al utilizar la hibridación y el juego con los elementos tipográficos y de edición; lo cual imposibilita puntualizar la filiación genérica del texto (¿en qué género clasificar la novela?) y, además, trastoca el pacto de lectura (¿de qué manera leerla?). Por ello, expuse que la piel, el exterior de *Cobra* parece una urdimbre de tejidos o jirones narrativos y textuales que se van hilando hasta construir una obra malformada en su apariencia externa. Algo contrario de lo que sucede en la narración de Donoso, pues la particularidad radica en que *El obsceno pájaro de la noche* deforma su estructura al interior, por medio de la repetición de secuencias y el movimiento paradójico de contracción y expansión de las historias. De tal suerte que la novela tiene un orden tan preciso, una arquitectura tan bien diseñada que subyace un deseo de desestructurarla, resquebrajarla.

Vinculado con lo anterior, se entiende la analogía que propuse sobre la noción del *cuerpo-escritura*: la escritura como un cuerpo que ha de ser sometido a prácticas de tortura y torcimiento. Y, por consiguiente, la concepción de la escritura como una actividad dolorosa y que despoja de identidad a quien escribe y a quien es escrito. Por ello, la coincidencia en ambas novelas de la utilización de la metalepsis, la cual ejemplifica el proceso de creación (de gestación) de las novelas mediante un desarrollo agónico por parte del escritor y que se trasfiere al lector. Ambos textos torturados y torcidos dan la impresión de una obra que busca destruirse y devorarse a sí misma. El papel de los narradores en *Cobra* y en *El obsceno pájaro de la noche* ejemplifica la idea de un dios que busca aniquilar el universo ficticio que crea; por tal motivo destacué cómo ambas se alejan de la visión de la novela total del *boom*, aquella en la que el creador tiene un poder sobre lo que relata, y, en cambio, las novelas estudiadas dan cuenta de una pérdida de ese control. Es decir, la idea de la escritura como algo monstruoso e incontrolable, como una creación que aniquila a su inventor.

En tercer lugar, prosiguiendo con esta misma cuestión, señalé los procesos retóricos que complejizan la lectura de los libros (*cuerpo-estilo*). La acumulación, la antítesis, la enunciación, la elipsis, la hipálage, la gradación, la ironía, el oxímoron, la paradoja y la parodia deforman las novelas desde el punto de vista estilístico. En otras palabras, el despliegue de estos tropos configura una estética y retórica del monstruo, donde éste representa un modelo de belleza literaria y de representación artística a partir de lo abyecto, lo grotesco, la risa y lo escatológico. Incluso, esto puede llevarnos a pensar acerca del barroco y el neobarroco como estilos de escritura monstruosos, o bien el barroco como arte que utilizan al monstruo como figura escultórico-pictórica.

En suma, la noción de la corporalidad monstruosa aplicada al nivel textual, permite entender *Cobra* y *El obsceno pájaro* como novelas que se desvían de la norma dentro de su contexto histórico, por medio de la descomposición narrativa y la desfiguración estilística. A esto me refería en el Capítulo 1.3 cuando decía que la monstruosidad se configura a partir del lenguaje, que se construye por medio de la mirada y del uso de la palabra.

No obstante, el tema del cuerpo monstruoso me permitió realizar una exploración de los componentes internos de los textos. La aproximación a partir de lo monstruoso no sólo se puede aplicar a las cuestiones de la escritura y de la textualidad, sino que además puede ser útil para indagar en motivos tan diversos como el análisis de la representación del espacio, el estudio de la sexualidad y la interacción entre los personajes.

Cuando me detuve en la observación del motivo de la piel, determiné cómo la fisonomía de los personajes (*cuerpo-personaje*) se compone a partir de la percepción de las miradas de los narradores y los individuos de ese universo diegético. Así, la apariencia de los personajes es híbrida porque poseen rasgos animales y humanos, y además se trata de cuerpos mutantes porque en ellos se realiza un proceso de inversión corporal y de género (el

travestismo y el hermafroditismo). Estos elementos me permitieron hallar cómo esa caracterización, a través de la animalización de determinados individuos, trasluce una lucha de clases y una estratificación social en su propio universo diegético. En *El obsceno pájaro de la noche* notamos que los sirvientes son bestializados porque constituyen lo más bajo de una sociedad, al igual que Cobra y Pup. Es decir, se desarrolla una dinámica de poder, ya que el animalizar a un ser humano implica someterlo a una voluntad externa. Asimismo, la piel representa una forma de indagación de la identidad, como el caso de los cuerpos *trans* en *Cobra* y lo latinoamericano como un ente híbrido en la obra de José Donoso. Si la piel otorga una autenticidad a una persona, una individualidad, en estas obras no sucede así: la dermis transmuta, se despelleja, se pierde y anula la posibilidad de ser, de existir, porque se cuestiona la identidad, o mejor, ciertos tipos de ella.

Igualmente, esta hibridación de anatomías que determinan una estratificación social se vincula con la idea de un *cuerpo-espacio*. Los lugares dejan de ser meros escenarios para convertirse en un elemento esencial que contribuye a la deformación anatómica de los personajes. Además, estos sitios presentan características como la plasticidad, la cual posibilita la capacidad de expandirse o contraerse. Como expresé, la Casa de la Encarnación, la Rinconada y el Teatro Lírico son prisiones y aparatos monstrificadores, parecidos a un sistema digestivo. El espacio en las novelas abre la puerta al análisis de la representación alegórico-histórica de los problemas del proceso modernizador en América Latina, a lo largo del siglo XX. Esto desde una visión biologicista, donde los individuos “anormales” e improductivos son confinados y encerrados. También la estructuración de los espacios refleja la desigualdad y marginalidad de ciertos sectores, propias de una sociedad capitalista, donde el bien económico determina el nivel de vida; por ese motivo, notamos el contraste entre la riqueza de la Rinconada y la pobreza del convento en *El obsceno pájaro de la noche*.

Podemos vislumbrar una configuración a partir de centros y periferias, siendo estas últimas las locaciones por las que deambulan los monstruos, pues constituyen una amenaza para el orden social de sus universos; de ahí que se les encierre.

El último componente fue el estudio a partir del *cuerpo-sexo*. Mediante la cuestión de la reproducción, hablé sobre la importancia de la esterilidad en relación con la sexualidad como elemento de regulación poblacional y de control de natalidad, que se refleja en ambos mundos. Destaqué la presencia de las prácticas sexuales en *Cobra* y *El obsceno pájaro de la noche* a partir de la puesta en escena de las desviaciones y perversiones, las cuales se contraponen y representan una amenaza a un modelo heterosexual. La sexualidad regulada y controlada de los universos estalla en un despliegue de fantasías y deseos reprimidos. El cuerpo monstruoso se exhibe y se erotiza, para invertir las jerarquías de ese sistema rígido, y así generar la inserción de nuevas identidades sexuales. El monstruo como una posibilidad de indagar el lado oscuro de la mente humana, de lo pornográfico, lo obsceno y lo sucio, y a la par como vía para hablar abiertamente del placer. La sexualidad, al igual que el carnaval, lo onírico y lo surreal, parte de una provocación al desnudar y desvelar todo tipo de corporalidades.

Por medio de este sumario, apreciamos que la monstruosidad como categoría de estudio resulta útil para la aproximación y la reflexión acerca de las obras, desde sus elementos literarios (la escritura, el estilo, la narración y los narradores), hasta los extraliterarios (la espacialidad y la sexualidad vinculadas con el momento histórico). Si bien resulta difícil postular que el cuerpo monstruoso constituye un tipo de poética en las obras de Donoso y Sarduy –porque no todos sus libros contienen estos elementos– sí me atrevería a declarar que en *Cobra* y en *El obsceno pájaro de la noche*, por lo menos, la presencia del monstruo, la monstruosidad y lo monstruoso funcionan como un eje de estructuración.

Las dos son novelas monstruosas por su estilo, por la manera de narrar, por el tamaño (en el caso del chileno), por su apariencia (en el cubano), por la temática, etcétera. Un monstruo puede ser una criatura fantástica, un ente sobrenatural o un concepto asociado con lo siniestro, pero también puede ser un humano y un no-humano (los ciborg y androides). No obstante, la categoría de lo “monstruoso” va más allá de la caracterización o personificación en una otredad, y, en este sentido, puede ser aplicable de acuerdo con referentes distintos: es un juego óptico, una manera de percibir el mundo, una forma de la imaginación, una situación que excede lo normal, lo permitido y lo posible, por ello se vincula con la violencia y la lucha de poder. *Cobra* y *El obsceno pájaro de la noche*, como el concepto de lo monstruoso, se nutren de la ambigüedad y de la transgresión: se salen de toda regla. Lo monstruoso es contradictorio y paradójico, un oxímoron que cuesta trabajo definir y clasificar, mas no imposible de ser objeto de estudio y reflexión.

Estas novelas reflejan bien ese espíritu entrópico, porque son obras atrevidas y, en este sentido, pienso que, a la luz de nuestra época, los textos de Donoso y Sarduy pueden aportar nuevas perspectivas para comprender los fenómenos de la literatura latinoamericana actual, por ejemplo, la fragmentación e indeterminación de la identidad genérica, la crítica a las sociedades que se cierran cada vez más, la preminencia de una literatura del yo. Me parece que ambos escritores, en mayor o menor medida, aportaron un valioso precedente que hoy vemos reflejado en las nuevas manifestaciones escritas.

Ante un mundo que parece cada vez más tenebroso, el cuerpo en la actualidad ocupa un puesto central en el arte escrito, lo cual nos habla de la necesidad de hacer del acto de leer algo corporal, algo íntimo y algo personal. Lo corporal para reafirmar nuestro ser, mediante actos límite que lleguen a estremecernos, pues *El obsceno pájaro* y *Cobra* son libros que desgarran las vísceras, que enloquecen la mente y que remueven las entrañas; son piezas que

nos transmiten la experiencia individual de sus autores, ese sentido de dolorosa pasión literaria, como dejan ver los epígrafes citados al inicio de esta disquisición. Pensar el cuerpo monstruoso tal cual es (anormal, diverso, oculto, silenciado, reprimido, etc.) nos impulsa a indagar sobre nuestras sociedades y culturas, mediante un ejercicio especular, pues el monstruo es la imagen que no deseamos ver, pero que añoramos en secreto.

ANEXOS

I. *Tabla de niveles ficcionales, siguiendo lo expuesto en Figures III por Genette*

(284-288).¹¹⁰

CUADRO I

<i>El obsceno pájaro de la noche de Donoso</i>	
<i>Nivel extradiegético</i>	En el que está Humberto/Mudito quien “cuenta” a su narratario (la madre Benita) todo lo que acontece en la novela. Es decir, el personaje se configura en el nivel superior, equiparándose con un Dios que lo conoce todo (Genette: 284).
<i>Nivel intradiegético</i>	Lugar donde se relacionan los personajes y donde el narrador principal se desdobra múltiples veces en su propio universo, segmentando su propia voz: el espacio de las creaciones. Aquí el narrador-Dios se refiere a sí mismo como el “Mudito” (homodiegético). El espacio corresponde a la Casa de la Chimba, donde están Iris, las viejas y monjas.
<i>Nivel metadiegético</i>	Ubicado en la Rinconada y todo lo acontecido en ella. Se trata de la metahistoria de los Azcoitía, de Jerónimo y de Boy, que funciona como narración enmarcada o en segundo grado: la historia dentro de la historia o relato en segundo marco (Genette: 287). Aquí se encuentra Humberto Peñaloza, la figura anterior al “Mudito”. Humberto como autor del libro sobre la Rinconada y como escritor de lo que leemos.

¹¹⁰ Como Italo Calvino ha explicado (200-201), la literatura explicita una serie de niveles de realidad, de tal suerte que en una frase como “Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de la Sirenas”, partimos de un nivel inmediato (el yo) para adentrarnos en una segunda realidad (la de Homero) que se segmenta a su vez en otras más (Ulises frente a las Sirenas). Cuando los niveles están bien definidos el resultado son los textos circulares, donde se da una progresión de estratos ficcionales hasta que el último plano alcanza al primero; sin embargo, cuando no se limita la frontera, los niveles se rompen, como una especie de serpiente o un movimiento laberíntico, es decir, lo que vemos en *Cobra* y *El obsceno pájaro*, donde la narración se retuerce en su propio reflejo y tenemos una ficcionalización al interior del espacio ficcional.

CUADRO II

<i>Cobra de Sarduy</i>	
<i>Nivel diegético</i>	El plano del narrador heterodiegético, quien usa recursos como notas a pie, pausas, excursos y elipsis para modificar y jugar con la historia narrada. El sentido humorístico del texto deviene de su perspectiva.
<i>Nivel intradiegético</i>	Espacio de los personajes: Cobra, Pup, la Señora, doctor Ktazob, Totem, Tundra, Escorpión, Tigre, etcétera. Donde se describen los procesos de transformación de Cobra en varios lugares, que se suceden entre sí.
<i>Nivel metadiegético</i>	Diversos excursos o historias: la falsa del pugilista, junto con la trama de Pup y su tortura cuando Cobra se ausenta.
<i>Nivel extratextual</i>	El sitio del lector, a quien el narrador heterodiegético interpela e insulta, haciendo que quien lee se vuelva parte de la trama.

II. Correspondencias entre los sistemas del cuerpo humano y el cuerpo textual

<i>Sistema corporal</i>	<i>Elemento literario</i>	<i>Vínculo</i>
<i>Sistema músculoesquelético</i>	El tiempo y la estrategias narrativas que caracterizan la forma de las narraciones (tramas enredadas y sentido elíptico del relato).	La forma en que Donoso y Sarduy dislocan y tuercen las historias, como un esqueleto que queda inmóvil, en una secuencia de tramas en bucles.
<i>Sistema integumentario o tegumentario (la piel)</i>	Animalización e hibridación en los personajes.	La composición de los cuerpos de los personajes a partir de la noción de híbrido (animal/humano), donde la piel humana adquiere elementos bestiales.
<i>Sistema nervioso</i>	Los narradores.	Las características de los narradores, como dioses que degradan a sus personajes y la relación narrador (titiritero)/personaje (marioneta). Además de la forma en que se representa la narración a partir de la metalepsis como sistema que imposibilita el control de lo narrado.
<i>Sistema digestivo</i>	Los espacios narrativos.	Las locaciones y edificios como un aparato digestivo que engulle y desecha a sus habitantes. Un espacio paradójico que deforma a los personajes y es deformado por ellos. Una espacialidad en movimiento como la zona gástrica.

<i>Sistema sexual</i>	El cuerpo en relación con la sexualidad, la obscenidad, lo pornográfico y la perversidad.	Las referencias a los órganos sexuales para hablar sobre el problema de la reproducción y las variedades de erotismo y perversiones que se describen en las obras.
<i>Sistema excretor (orina, excremento) /Sistema endócrino (hormonas)</i>	Lo grotesco y la desproporcionalidad como estilo de escritura (el estilo neobarroco como monstruoso).	El análisis de la escritura que los autores utilizan, a partir de ciertas figuras o tropos retóricos, para componer textos desbordados, exagerados, considerando los pasajes en los que el cuerpo se descompone y mediante las referencias a situaciones o escenas abyectas y escatológicas.

CORPUS BIBLIOGRÁFICO

a) «Directa»

- DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Seix Barral: Barcelona, 1970.
- _____. *Historia personal del «boom»*. Seix Barral: Barcelona, 1983.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. En *Obras III. Ensayos*. México: FCE, 2013a: 131-226 (Colec. Tierra Firme).
- _____. *Cobra*. En *Obras completas. Tomo I*, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.). Madrid; México: ALLCA XX/FCE, 1999: 425-584.
- _____. *El barroco y el neobarroco*. En *Obras III. Ensayos*. México: FCE, 2013b: 399-226. (Colec. Tierra Firme).
- _____. *Escrito sobre un cuerpo*. En *Obras III. Ensayos*. México: FCE, 2013c: 131-226 (Colec. Tierra Firme).

b) «Introducción»

- ARTEAGA, Andrés. “El cuerpo travesti como urdimbre neobarroca y como desecho en la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy”, en *Affectio societatis*, 9 (2008): 1-12. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5030019>> [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2020].
- BERTÓN, Sonia Alejandra. “La fetichización del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy”, en *Anclajes*. 3 (2001): 107-121.
- BOCAZ LEIVA, María Laura. *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*. Tesis doctoral. Iowa: University of Iowa, 2010.
- BREMOND, Claude. “Concepto y tema”, en *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Cristina Naupert (comp.). Madrid: Arco Libros, 2003: 167-180.
- GARCÍA-CASTRO, Ramón. “Epistemología del *closet* de José Donoso (1924-1996) en *Conjeturas sobre la memoria de tribu* (1996), *El jardín de al lado* (1981) y ‘Santelices’ (1962)”, en *Revista Iberoamericana*, LXVIII: 198 (2002): 27-48.
- GUERRERO, Gustavo. “Nota filológica preliminar”, en Severo Sarduy, *Obras completas. Tomo I*, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.). Madrid; México: ALLCA XX/FCE, 1999: xxv-xxxiii.
- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. “La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico”, en *Hispanoamérica*, 34 (101), 2005: 3-13.

- JUAN-NAVARRO, Santiago. “Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Acta Poética*. 37: 2 (2016): 74-86. Disponible en <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/735>> [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2019]
- MARTÍNEZ LABBÉ, Sara Aurora. *La metamorfosis de Cobra*. Tesis. Universidad de Chile, 2004.
- MORALES, Leonidas. “*Diario de José Donoso: de la pose y del doble*”, en *Revista Chilena de Literatura*, 87 (2014): 235-253.
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; Verveut, 2017.
- NÁTER, Miguel Ángel. “José Donoso o el eros de la homofobia”, en *Revista Chilena de Literatura*. 68 (2006): 123-140).
- PIMENTEL, Luz Aurora. “¿Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura?”, en *Anuario de Letras Modernas*, 4 (1988-1990): 91-107. Disponible en: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1659>> [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2019].
- PINHEIRO MACHADO, Roberto. “*El obsceno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra de José Donoso”, en *Anuario de Estudios Americanos*, 63:1 (2006): 233-250.
- RIBERA, Juan Pablo. “Cobra mística: Sarduy y Santa Teresa”, en *Confluencia*, 25: 2 (2010): 33-48.
- UGARTE UNDURRAGA, María Francisca. “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Revista Chilena de Literatura*, 81 (2012): 145-159.
- TROCCHI, Anna. “Temas y mitos literarios”, en *Introducción a la literatura comparada*. Armando Gnisci (comp.). Barcelona: Crítica, 2002: 129-170.

Del «Capítulo 1. Sala de espera. Preparativos: “Diagnosticando el cuerpo monstruoso”»

c) «1.1 Revisando la historia clínica. “José Donoso, Severo Sarduy y la monstruosidad en la literatura latinoamericana del siglo xx”»

- CORTÁZAR, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25 (1975): 145-151. Disponible en: <www.persee.fr/doc/carav_0008-152_1975_num_25_1_1993> [Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2019].

DUFF, Guillermo. *Las huellas de la literatura "gótica" en las literaturas estadounidense y argentina*. Tesis de maestría. Universidad de Chile: Santiago, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México: FCE, 2ª edición, 3ª reimpresión, 2017.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. "La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico", en *Hispanoamérica*, 34 (101), 2005: 3-13.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Encarnación. "De la tradición gótica hispanoamericana: 'La granja blanca' de Clemente Palma", en *Brumal*, II: 2 (2014): 177-186.

PÉREZ DE TUDELA, Rocío Oviedo. "Huellas de la vanguardia: realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 28 (1999): 323-341.

ROMÁN GONZÁLEZ, Nicolás. *Monstruosidades en la narrativa del Cono Sur: Argentina, Brasil, Chile (1920-1973)*. Tesis de doctorado. Universidad de Chile: Santiago, 2016.

ZAVALA, Iris. "Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen mancha", en *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*. 8: 9 (1995): 117-128. Sin paginar en el sitio web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/erotismo-y-terror-el-fantasma-del-texto-o-cuando-los-espejos-tienen-manchas/html/beeb830a-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_> [Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2020].

d) «1.2 Palpando el cuerpo. "Lo corpóreo como construcción multidisciplinar y literaria"»

BRETON, David Le. *La sociología del cuerpo*. Trad. Hugo Castignani. Madrid: Siruela, 2018 (Biblioteca del ensayo; 99).

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix. "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 5ª edición, 2002: 155-172.

_____. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, nueva edición ampliada, 1985.

FOUCAULT, Michel. "El cuerpo utópico", en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. Daniel Defert. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010: 7-18.

_____. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 3ª edición, 2014.

_____. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2ª edición, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvarado. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

RAMÍREZ, Mario Teodoro. “Pensar desde el cuerpo: Merleau-Ponty a Jean-Luc Nancy y el nuevo realismo”, en *Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 21 (2004): 221-236. Disponible en: <redalyc.org/articulo.oa?id=85430922012> [Fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

RODRÍGUEZ, José Manuel, y SALAZAR, Omar. “¿El vuelo sin órganos? (El yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Acta Literaria*, 21:1 (2011): 61-78. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482011000100005> [Fecha de consulta: 15 de junio de 2019].

RUIZ STULL, Miguel. “La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación”, en *Trans/Form/Ação*. 34: 1 (2011): 131-148. Disponible en <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v34n1/a08v34n1.pdf>> [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2019].

VERANO GAMBOA, Leonardo, y SUÁREZ GONZÁLEZ, Javier Roberto (comp.). “Introducción”, en *Pensar el cuerpo*. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte, 2018: XXI-XXVII.

e) «**1.3 Detectando anomalías. “El monstruo: carne, corporalidad y materialidad”**»

ACHEBE, Chinua. *Todo se desmorona*. En *Trilogía africana*. Trad. de José Manuel Álvarez Flórez. México: Debolsillo, 2014: 11-208.

ALONSO MIRA, Elena. *Muestra de monstruos contemporáneos de Argentina y Chile. César Aira, Alberto Laiseca, Diamela Eltit y Lina Meruane*. Tesis. Australia: The University of Melbourne, 2018.

BARRIOS LARA, José Luis. *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

BEAUVOIR, Simone. *Le deuxième sexe*. Tome II. Paris: Gallimard, 1949.

CALLEJA, Seve. *Desdichados monstruos: la imagen grotesca y deformada de “el otro”*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México: FCE, 2ª edición, 3ª reimpresión, 2017.

MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; Verveut, 2017.

NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2002 (Biblioteca A. Conciencia; 44).

O'GORMAN, Edmundo. "El arte o de la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana", en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*. México: Planeta; Joaquín Mortiz, 2002: 71-88.

SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur; Plaza y Valdés, 2003.

Del «Capítulo 2. Sala de operaciones. Exterior: "Abriendo el texto monstruoso"»

f) «2.1 Fijando e inmovilizando los huesos. "Sistema músculo-esquelético: Historias torcidas y tramas torturadas"»

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 7a. ed., 1995.

BERTÓN, Sonia Alejandra. "La fetichización del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy", en *Anclajes*. 3 (2001): 107-121.

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Con la colaboración de José A. Pascual. 5 Vols. Madrid: Gredos, 1984.

Diccionario de la Real Academia Español. 2 Vols. España: Real Academia Española, 22a. ed., 2001.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*. Trad. de Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi. México: CONACYT, 1982.

JUAN-NAVARRO, Santiago. "Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*", en *Acta Poética*. 37: 2 (2016): 74-86. Disponible en <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/735>> [Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2019].

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ed. Irleamar Chiampi. 3a. ed. México: FCE, 2017.

MORA PENROZ, Ziley. *Diccionario del mundo invisible y catálogo de los seres fantástico mapuches*. Kushe: Concepción, 2001.

MOSQUEDA RIVERA, Raquel. “Cuerpo, escritura y violencia: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, en *Memorias en tinta: Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Lucero de Vivanco Roca Rey (ed.). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013: 314-330.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, México: Siglo XXI/UNAM, 1998.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Conversación con Severo Sarduy”, en *Revista de Occidente*. 93 (1970): 315-343. Disponible en <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/entrevistas/entrev_11.htm> [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2020].

UGARTE UNDURRAGA, María Francisca. “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Revista Chilena de Literatura*. 81 (2012): 145-159.

VELARDE FIGUEROA, Luis Alberto. “La contradicción cronotópica en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 3: 5 (2015): 199-228.

g) «2.2 Removiendo e injertando piel. Sistema integumentario o tegumentario: Animalización e hibridación»»

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2001.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”, en *Revista Iberoamericana*, LXIII: 180 (1997): 341-344.

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Con la colaboración de José A. Pascual. 5 Vols. Madrid: Gredos, 1984.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. Versión de Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1990.

_____, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 5ª edición, 2002.

GARCÍA ÁLVAREZ, César. “Palabras culminantes en la tragedia griega: Hybris”, en *Byzantion Nea Hellás*, 38 (2019): 75-87. Disponible en <<https://scielo.conicyt.cl/>> [Fecha de consulta: 23 de junio de 2020].

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

- IRIARTE, Ignacio. “El Barroco anacrónico de Severo Sarduy”, en *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Artes y Letras*, 9: 14 (2018): 127-141. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1779>> [Fecha de consulta: 5 de junio de 2020].
- KULAWIK, Krzysztof. “Travestir (en) los límites: identidades transitivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoamericana”, en *Amerika*, 7 (2012): 1-12. En línea: <<https://journals.openedition.org/amerika/3366>> [Fecha de consulta: 19 de junio de 2020].
- LLOVET, Jordi, et. al. “Géneros literarios”, en *Teoría literaria y literatura comparada*. Llovet Jordi, et. al. Barcelona: Ariel, 2005: 263-332.
- MORA PENROZ, Ziley. *Diccionario del mundo invisible y catálogo de los seres fantásticos mapuches*. Kushe: Concepción, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. “Piel esencial”, en *Cuerpo y corporalidades: prácticas, pensamientos, materialidades*. Cristina Burneo Salazar y Angélica Ordóñez Charpentier (eds.). Quito, 2015: 15-24.
- PIEDRAHITA ECHANDÍA, Claudia. “Cuerpos, devenires y otras existencias”, en *Pucara*, 29 (2018): 31-42. Disponible en: <<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php>> [Fecha de consulta: 25 de julio de 2020].
- RAMÍREZ, Liliana. “Hibridez y discurso en los estudios latinoamericanos contemporáneos” en *Revista de Estudios Sociales*, 13 (2002): 47-55. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/revestudsoc/26889#bibliography>> [Fecha de consulta: 26 de junio de 2020].
- RIBERA, Juan Pablo. “Cobra mística: Sarduy y Santa Teresa”, en *Confluencia*, 25: 2 (2010): 33-48.
- RODRÍGUEZ, José Manuel, y SALAZAR, Omar. “¿Vuelo sin órganos? (El yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*)”, en *Acta Literaria* 42:1 (2011): 61-78.
- UGARTE UNDURRAGA, María Francisca. “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Revista Chilena de Literatura*, 81 (2012): 145-159.
- VIENNET, Denis. “Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique”, en *Le Portique. Revue de Philosophie et de Sciences Humaines*, 23-24 (2009): 1-11. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/>> [Fecha de consulta: 27 de julio de 2020].
- VILLAGRÁN, Carolina, y VIDELA, Miguel. “El mito del origen en la cosmovisión mapuche de la naturaleza”, en *Magallania*, 46:1 (2018): 249-266.

VIGO, Julian. *Performative Bodies, Hybrid Tongues. Race Gender, Sex and Modernity in Latin America and the Maghreb*. Bern: Peter Lang, 2010 (Hispanic Studies: culture and ideas; 33). Disponible en: <<https://books.google.com.mx/>> [Fecha de consulta: 15 de junio de 2020].

h) «2.3 Trepanando el cráneo. “Sistema nervioso: Narradores y personajes”»

BERTÓN, Sonia Alejandra. “La fetichización del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy”, en *Anclajes*. 3 (2001): 107-121.

CORRAL, Wilfrido H. “Genealogías de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica”, en *Bulletin Hispanique*. 103: 1 (2001): 241-280.

“Diario indio”, en *El Oriente de Severo Sarduy*. Página web del Instituto Cervantes, 2008. Disponible en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/exposicion/diario.htm>> [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2020].

DONOSO, José. “Claves de un delirio: Los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*”. En *El obsceno pájaro de la noche*. México: Alfaguara, 2020: 471-500.

FORERO QUINTERO, Gustavo. “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización”, en *Acta Literaria*. 42: I (2011): 33-44.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

LENS SAN MARTÍN, Carlos. “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, en *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18, 2011: 225-239.

LUENGO, Jorge. “La enunciación y focalización narrativa en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Chasqui*, 20:1, 1999: 23-33.

MEDRANO MORA, Edgar Hans. *Análisis y subversión del concepto de novela total en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Tesis. Universidad de Colombia: Facultad de Ciencias Humanas, 2012.

MORENO, Marvel. “Severo Sarduy: «Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta»”, en *Caravelle*, 68, 1997: 163-169.

QUESADA GÓMEZ, Catalina, “Incursiones de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica”, en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Universidad Carlos III: Madrid, 2008: 293-305.

- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/UNAM, 1998.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 24a. ed., 2005.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Madrid: Santillana/Alfaguara, 2008.
- _____. “En torno a la nueva novela latinoamericana”, en *Teoría de la novela*. (*Aproximaciones hispánicas*). Germán y Agnes Gullón (comps.). Madrid: Taurus, 1974: 113-125.
- VENTURA RAMOS, Lorena. *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*. México: UNAM, 2009 (Col. Posgrado).

Del «Capítulo 3. Sala de autopsia. Interior: “Embalsamando sus órganos”»

i) «3.1 Reseccionando el estómago y drenando los intestinos. “Sistema digestivo: Los espacios narrativos”»

- ARTEAGA, Andrés. “El cuerpo travesti como urdimbre neobarroca y como desecho en la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy”, en *Affectio Societatis*, 9 (2008): 1-12. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5030019>> [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2020].
- BARRÓN ROSA, León Felipe. *El neobarroco de Severo Sarduy: tradición, modernidad y revolución*. Tesis doctoral. México: UNAM, 2020.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- CHIAMPÌ, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2001.
- BROWNING, Richard L. “La arquitectura de la memoria: Los edificios y su significado en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Chasqui*, 22:2 (1993): 15-23.
- BURGOS LÓPEZ, Campo Ricardo. “*De dónde son los cantantes*: construcción de un espacio neobarroco”, en *Cuadernos de Literatura*, III: 5, 1997: 7-19.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2ª edición, 2013.
- GALLO, Rubén. “Notas sobre el Oriente de Severo” (2006): 1-3. Página web del Centro Virtual Cervantes. Disponible en:

<<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/gallo.htm>> [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2020].

_____. “Sarduy *avec* Lacan: el retrato del psicoanálisis francés en *Cobra* y *La simulación*”, en *Cámara de eco. Homenaje a Severo Sarduy*. Gustavo Guerrero y Catalina Quesada (eds.). México: FCE, 2018: 54-96.

KULAWIK, Krysztof. “Travestir (en) los límites: identidades transitivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoamericana”, en *Amerika*, 7 (2012): 1-12. En línea: <<https://journals.openedition.org/amerika/3366>> [Fecha de consulta: 19 de junio de 2020].

LE GOFF, Jacques, y TRUONG, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Trad. de Joseph M. Pinto. Buenos Aires: Paidós, 2005.

PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*, en *Obras completas VI. Ideas y costumbres. La letra y el cetro. Usos y símbolos*. México: FCE, 2014: 557-661.

PIMENTEL, Luz Aurora. “Dimensión ideológica en el espacio representado. *Casa de campo*, de José Donoso”, en *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI/UNAM, 2a. reimp., 2016: 165-185.

RIBERA, Juan Pablo. “Cobra mística: Sarduy y Santa Teresa”, en *Confluencia*, 25: 2 (2010): 33-48.

j) «3.2 Emasculando y amputando los genitales. “Sistema sexual: Reproducción y sexualidad”»

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Monroy. Madrid: Alianza, 2003.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens y Marrie Sarazin. México: Tusquets Editores, 3a. reimp., 2014.

BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. de María Antonio Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.

CALLEJA, Seve. *Desdichados monstruos: la imagen grotesca y deformada de “el otro”*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.

CHAVES, José Ricardo. *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM/IIFL, 2013.

COBOS ALCÁZAR, Abel. *Hijra, entre los discursos occidentales y la realidad: el difícil encaje de la emancipación LGBTI y el tercer género indio*. Universitat Pompeu Fabra,

2018. Disponible en línea: <<https://repositori.upf.edu/handle/10230/35815>> [Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2020].
- El Oriente de Severo Sarduy*. Página web del Instituto Cervantes, 2008. Disponible en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/exposicion/diario.htm>> [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2020].
- FORTANET, Joaquín, “Anatomía de la monstruosidad: la figura del monstruo como objeto de la mirada médico-anatómica moderna”, en *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*. 67: 1 (2015): 1-11. Disponible en <<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/642/856>> [Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2020].
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI, 2ª edición, 2014.
- _____. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México: FCE, 2ª edición, 3ª reimpresión, 2017.
- FREUD, Sigmund. *Tres ensayos de teoría sexual*. En *Obras completas*. Vol. 7. Trad. José L. Etcheverry. Argentina: Amorrortu editores, 1992.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Leiden: Almenara, 2017.
- GUTIÉRREZ, José Ismael. “Celebración de los márgenes: el cuerpo homosexual en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”, en *El cuerpo significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Diego Falconí y Noemí Acedo (eds.). Barcelona: Editorial UOC, 2011: 73-83. Disponible en: <www.researchgate.net/publication/318679638> [Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2020.]
- LAWRENCE, David Herbert. “Pornografía y obscenidad”, en *Sexo y literatura*. Trad. de Francisco Cusó. México: Fontamara, 1999: 47-69.
- MACHOVER, Roberto. “Conversación con Severo Sarduy: «La máxima distancia para hablar de Cuba»”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, 20 (1998): 67-78.
- MENTON, Seymour. “Severo Sarduy y la montaña rusa”, en *Letras Libres*. 31 de marzo, 2019. Disponible en: <Severo Sarduy y la montaña rusa | Letras Libres> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2020.]
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; Verveut, 2017.
- MORENO, Marvel. “Severo Sarduy: «Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta»”, en *Caravelle*, 68, 1997: 163-169.

NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvarado. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

NÁTER, Miguel Ángel. “José Donoso o el eros de la homofobia”, en *Revista Chilena de Literatura*. 68 (2006): 123-140.

PARDO DE NEYRA, Xulio. “Literatura y pornografía vs. Erotismo y literatura: hacia una semiótica de la obscenidad”, en *Revista Signa*, 26 (2017): 447-467. Disponible en línea: <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/19963>> [Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2020.]

PARÉ, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Intr., trad. y n. de Ignacio Malaxecheverría. Siruela: Madrid, 1987.

RIVERO-POTTER, Alicia. “La iconografía oriental y la leyenda del futuro Buda parodiadas en *Cobra* y *Maitreya* de Severo Sarduy”, en *Revista de la Universidad de México*, 41: 425 (1986): 14-19.

SINGH, Himanshi, and KUMAR, Pradeep. “Hijra: An Understanding”, en *Journal of Psychosocial Research*, 15: 1 (2020): 79-89. Disponible en línea: <https://www.researchgate.net/publication/342134059_Hijra_An_Understanding> [Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2020].

ZAVALA, Iris. “La impudicia y lo obsceno en la literatura contemporánea”, en *Disertaciones: Anuario de estudios en Comunicación Social*, 3: 1 (2013): 348-366. Disponible en línea: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5112108>> [Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2020.]

k) «3.3 Extirpando las glándulas y recolectando los desechos. “Sistemas endócrino y excretor: Estética teratológica y retórica grotesca”»

ARISTÓTELES. *Retórica*. Intr., trad. y n. de Arturo Ramírez Trejo. México: UNAM, 2a. ed., 2010.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens y Marrie Sarazin. México: Tusquets Editores, 3a. reimp., 2014.

BARTHES, Roland. “Arcimbardo o el retórico y el mago”, en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009: 153-174.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 7a. ed., 1995.

BROEDEL, Hans Peter. “Witchcraft as an expression of female sexuality”. *The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft. Theology and popular belief*. Manchester: Manchester University Press, 2004: 167-188. Disponible en:

<<https://www.manchesteropenhive.com/view/9781526137814/9781526137814.00011.xml>> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2021].

- CONNELLY, Frances S. “Introducción”, en *Grotesco y arte moderno*. Frances S. Connelly (ed.). Trad. de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado Libros, 2017: 25-46.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas I. Lírica personal*. Ed., introd. y n. de Antonio Alatorre. México: FCE, 2a. reimp., 2017.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. I. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: FCE, 5a. reimp., 2017.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Trad. de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 1a. reimp., 2018.
- FERNÁNDEZ, Vivian. *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Buenos Aires: Albricias, 2007. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-practico-de-figuras-retoricas-y-terminos-afines-924724/>> [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2021].
- GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 5a. ed., 2019.
- _____. *Soledades (II)*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 2001.
- HERRERA ZAMUDIO, Jorge Luis. *Una poética del grotesco a partir de cinco cuentos de escritores de la Generación de Medio Siglo*. Tesis doctoral. México: UNAM, 2019.
- HUTCHEON, Linda. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM-Unidad Iztapalapa, 1992: 173-193.
- _____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2004.
- ISER, Wolfgang. “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en *Revista Canadiense de Estudios Literarios*, 6: 2 (1982): 225-238.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado Libros, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. Trad. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 9a. reimp., 2020.
- LÓPEZ EIRE, Antonio. “Retórica antigua y retórica moderna”, en *Humanitas*, 47 (1995): 871-907. Disponible en línea:

<https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/54_Lopez_Ei_re.pdf> [Fecha de consulta: 23 de febrero de 2021].

LOTMAN, Iuri. “La retórica”, en *Escritos. Revista del Centro del Lenguaje*, 9 (1993): 21-46. Disponible en línea: <http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/escritos/escritos_9> [Fecha de consulta: 25 de febrero de 2021].

LÚQUEZ FONSECA, Jesús. “La higrofilia como desperdicio del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy”, en *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Artes y Letras*, 9: 14 (2018): 142-156. Disponible en línea: <<https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/recial/article/viewFile/22860/22460>> [Fecha de consulta: 13 de enero de 2021].

MANZOR-COATS, Lilian. “De Rembrandt a Fini: Una lectura interartística de *Cobra*”, en *Acta del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992: 771-782. Disponible en línea en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-rembrandt-a-fini-una-lectura-interartistica-de-cobra/>> [Fecha de consulta: 3 de febrero de 2021].

NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2002 (Biblioteca A. Conciencia; 44).

PINHEIRO MACHADO, Roberto. “*El obsceno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra de José Donoso”, en *Anuario de Estudios Americanos*, 63:1 (2006): 233-250.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed., intr. y n. de Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 2001.

I) «Anexos»

CALVINO, Italo. “Los niveles de realidad en la literatura”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Solla (comp.). Barcelona: Lumen, 1989: 197-201.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.