



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

**LICENCIATURA EN LITERATURA  
INTERCULTURAL**

Escuela Nacional de Estudios Superiores,  
Unidad Morelia

LA ESTÉTICA DE LO EXTRAÑO:  
ANÁLISIS DE LO GROTESCO EN *EL  
OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* DE JOSÉ  
DONOSO

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LITERATURA INTERCULTURAL**

P R E S E N T A

**ZAIDA GORETI CHÁVEZ SÁNCHEZ**

**DIRECTOR DE TESIS:  
DR. RODOLFO GONZÁLEZ EQUIHUA**

MORELIA, MICHOACÁN

DICIEMBRE, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



ESCUELA  
NACIONAL  
DE ESTUDIOS  
SUPERIORES  
UNIDAD MORELIA

10  
años  
(2011-2021)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA  
SECRETARÍA GENERAL  
SERVICIOS ESCOLARES

**MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE**  
DIRECTORA  
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR  
**PRESENTE**

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 08** del **Comité Académico de la Licenciatura en Literatura Intercultural** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad Morelia, celebrada el día **13 de septiembre de 2023**, se acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional de la alumna **Zaida Goreti Chávez Sánchez** de la Licenciatura en **Literatura Intercultural**, con número de cuenta **418126149**, con el trabajo titulado: **"La estética de lo extraño: análisis de lo grotesco en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso"**, bajo la dirección como tutor del **Dr. Rodolfo González Equihua**.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

<b>Presidente:</b>	Dr. José Jaime Chavolla Mc Ewen
<b>Vocal:</b>	Mtro. Marco Enrique Mancera Alba
<b>Secretario:</b>	Dr. Rodolfo González Equihua
<b>Suplente:</b>	Lic. Cristian Jonatan Estrada Cortés
<b>Suplente:</b>	Mtra. Beatriz Alejandra Pimentel Ávila

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente  
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"  
Morelia, Michoacán a 15 de enero de 2024.

**DRA. YUNUEN TAPIA TORRES**  
SECRETARIA GENERAL

**CAMPUS MORELIA**

Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3500 y (55)5623.7300, Extensión Red UNAM: 80614  
[www.enesmorelia.unam.mx](http://www.enesmorelia.unam.mx)

La presente tesis se realizó gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, así como al cuerpo académico de la Licenciatura en Literatura Intercultural.

Gracias a la beca PAPIIT (2022) para conclusión de estudios, a través del proyecto: “La tragedia y la comedia griegas. Estudio y tradición” coordinado por el investigador Rodolfo González Equihua.

Así como la beca de movilidad PITAAE (2023) otorgada por la ENES Morelia, en una estancia de investigación en la Universitat Autònoma de Barcelona, España con el investigador David Roas.

Miembros del jurado: Dr. Rodolfo González Equihua, Dr. José Jaime Chavolla Mc Ewen, Mtro. Marco Enrique Mancera Alba, Mtra. Beatriz Alejandra Pimentel Ávila y Lic. Cristian Jonatan Estrada Cortés.

A Rodolfo, por acompañarme en la odisea de comprender el vuelo de este obscuro pájaro, por atreverse a emprender conmigo esta investigación plagada de horror y risa y, sobre todo, por encender esa pantalla durante la pandemia y no dejarme sola.

A Ana, por sembrar en mí la semilla de lo grotesco dentro de su aula, guiarme por ese amorfo camino y mostrarme los alcances que tiene la literatura en el mundo del arte.

A David en Barcelona, quien a través de monstruos posmodernos y el horror de seguir vivos, dio el rumbo final a este proyecto.

A mis padres, quienes contribuyeron en cuerpo y alma en mi formación académica y pusieron a mi disposición todos los medios humanos posibles para acompañarme en esta travesía, con amor y cariño.

A mi familia y amigos, quienes me escucharon elucubrar ideas sobre El Bosco y Kafka en la misma oración, por aligerar y aportar perspectiva contrastante en este diálogo constante que se convirtió en una oda a lo monstruoso, a lo grotesco.

## **Resumen**

*El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso (1970) es una obra que recoge muchos elementos de la estética de lo grotesco. Desde criaturas monstruosas por su anatomía o por su comportamiento, hasta personajes perversos y ridículamente absurdos que permean la obra de un aura lúgubre e irónica del mundo.

Esta tesis propone identificar, explicar y teorizar de qué forma *El obsceno pájaro de la noche* (1970) utiliza elementos que pueden analizarse desde la tradición de la estética literaria de lo grotesco a partir de las teorías de Wolfgang Kayser (1906-1960) y Mijaíl Bajtín (1895-1975).

## **Abstract**

*The obscene bird of night* by José Donoso (1970) is a novel that includes many elements of the aesthetics of the grotesque. Since monstrous creatures in their anatomy or behavior, to perverse and ridiculously absurd characters who imbue the novel with a gloomy and ironic aura of the world.

This thesis aims to identify, explain and theorize how *The obscene bird of night* (1970) uses elements that can be analysed from the tradition of the literary aesthetics of the grotesque, based on the theories of Wolfgang Kayser (1906-1960) and Mijaíl Bakhtin (1895-1975).

# Índice

Introducción.....	8
CAPITULO 1. <i>El obsceno pájaro de la noche</i> y los distintos enfoques dados.....	10
1.1 Estructura del <i>Obsceno pájaro de la noche</i> .....	13
1.2 En torno al epígrafe del <i>Obsceno pájaro de la noche</i> .....	17
CAPITULO 2.Marco teórico: Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser.....	20
2. 1 Marco teórico: generalidades .....	21
2.2 Lo grotesco desde la mirada kaysiana .....	22
2.2.1 La dislocación de la realidad.....	23
2.2.2 Marcas estéticas en la obra de arte .....	24
2.2.3 Los efectos que produce lo grotesco en el espectador .....	25
2.3 Lo grotesco bajtiniano .....	28
2.3.1 Principios materiales y corporales de lo grotesco .....	28
2.3.2 Las marcas estéticas de lo grotesco.....	31
2.3.3 El carnaval y su mundo al revés.....	33
2.4 Contraste entre ambos teóricos.....	36
2.4.1 Puntos de encuentro entre la teoría bajtiniana y kaysiana.....	36
2.4.2 Puntos de divergencia entre ambas teorías.....	38
2.4.3 Categorías de análisis particulares de cada autor empleadas en este análisis .....	40
CAPÍTULO 3. <i>El obsceno pájaro de la noche</i> a la luz de lo grotesco.....	42
3.1 La Casa de Ejercicios Espirituales.....	44
3.1.1 Don Clemente: un Azcoitía peculiar .....	45
3.1.2 La <i>inmaculada concepción</i> de Iris Mateluna .....	47
3.1.3 El disfraz del Gigante.....	48
3.1.4 La muñeca Damiana.....	52
3.1.5 Un vagabundo intermitente .....	54
3.1.6 La execración de la Capilla .....	57
3.1.7 Un monstruo que no para de sangrar.....	63
3.1.8 Inés Azcoitía: <i>sosias</i> de Peta Ponce .....	67
3.1.9 La <i>asunción</i> de las ancianas brujas .....	72
3.2 La Rinconada de los Azcoitía.....	77

3.2.1 Los tres pañuelos oníricos .....	78
3.2.2 Un lecho obsceno .....	81
3.2.3 Dos títeres grotescos.....	83
3.2.4 El mundo al revés de <i>Boy</i> .....	89
3.2.5 El microcosmos grotesco .....	95
3.2.6 El banquete de los monstruos.....	98
3.2.7 La conspiración deforme.....	103
3.2.8 El poder de los desposeídos .....	105
3.2.9 Cae el telón de la Rinconada .....	108
3.2.10 La revolución de los monstruos .....	111
3.3 Otras narraciones grotescas dentro de la obra .....	115
3.3.1 La figura del imbunche .....	115
3.3.2 La conseja de la niña bruja y el chonchón .....	120
CAPÍTULO 4. <i>El obsceno pájaro de la noche</i> en miras de la Posmodernidad .....	125
4.1 Nuevas direcciones de lo grotesco.....	126
4.2 El monstruo posmoderno en <i>El obsceno pájaro de la noche</i> .....	131
Conclusiones.....	140
Anexo 1. Esquema de personajes .....	149
Anexo 2. Estructura narrativa por capítulo de <i>OPN</i> .....	150
Anexo 3. Orden cronológico de los acontecimientos en <i>OPN</i> .....	156
Anexo 4. El jardín de las delicias del Bosco .....	157
Bibliografía.....	158

*¿Quién ignora que en sus espíritus el terror va de la mano de su hermano el humor? Porque a veces el humor es independiente, pero otras, está unido al horror y su combinación origina algo extraño y precioso: ¿lo grotesco?*

(Kayser, 2004 [1933], p. 353)

## Introducción

Son dos los objetos de estudio que rigen este trabajo: la categoría estética de lo grotesco que parte de la visión de Wolfgang Kayser<sup>1</sup> (1906-1960) y Mijaíl Bajtín<sup>2</sup> (1895-1975), así como la novela *El obsceno pájaro de la noche*<sup>3</sup> (1970) de José Donoso. A partir de estas dos áreas de investigación, surgen las preguntas: ¿Cuáles son los elementos que pertenecen a la estética de lo grotesco dentro de la literatura? ¿Dichos elementos cambian a la vez que el momento histórico y literario en que se gestan? ¿Se adaptan o permanecen y de qué forma? ¿Es posible que *El obsceno pájaro de la noche* pertenezca a la estética de lo grotesco?

Para propósitos de esta tesis se pretende ver lo grotesco como un género que se encauza en una concepción estética con rasgos fundamentales e invariables, no obstante, innova e integra diversos elementos estilísticos que pueden pertenecer a otros géneros, así reinterpreta y resignifica de acuerdo con los fines particulares de cada obra.

El objetivo es, por tanto, identificar y determinar cuáles son los elementos de José Donoso que podemos leer desde el planteamiento de la teoría de lo grotesco bajtiniano y kaysiano y cuáles son sus propios aportes a esta estética. A su vez, explicaré la manera en que el autor emplea los componentes de ambos teóricos en la obra, para así establecer finalmente paradigmas de relación entre las teorías propuesta por Bajtín y Kayser con la obra de Donoso: puntos de convergencia y divergencia, esto en búsqueda de comprender la manera en que Donoso escribe su obra y describir su narrativa desde la doble visión de la tradición literaria y la innovación en un género.

José Donoso Yáñez (1924-1996) fue un escritor chileno que se desarrolló en los campos del periodismo y la enseñanza. Estudió en la Universidad de Chile y, posteriormente, en Princeton, Estados Unidos, donde estudió filología inglesa. Fue un escritor, periodista y profesor que formó parte de “los olvidados del boom”, como se denomina a los autores que están insertos en este movimiento literario, pero que no alcanzaron a coronarse entre los

---

<sup>1</sup>Wolfgang Kayser fue un germanista alemán y estudioso de la literatura. Trabajó principalmente como conferencista, autor y traductor independiente. En 1954 fue nombrado miembro de la Academia Alemana de Lengua y Literatura.

<sup>2</sup>Mijaíl Mijáilovich Bajtín fue un historiador, crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética. Hizo contribuciones relevantes a la nueva lingüística, la sociolingüística, la narratología, la antropología literaria y a los estudios culturales, así como a las construcciones hipertextuales.

<sup>3</sup>Para el análisis de esta tesis se utilizó la primera edición en México, 2020 de la Editorial Alfaguara.

cuatro canónicos del género: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

Como se ha mencionado, la novela *El obsceno pájaro de la noche* (1970) es mi principal objeto de estudio. Esta es la obra de José Donoso más aplaudida por la crítica debido a la técnica narrativa, detalles temáticos y discursivos, así como por el notorio quiebre del orden estructural clásico de la novela que genera (en apariencia únicamente) una obra repleta de caos y desorden tanto formal como de contenido.

La novela trata sobre la vida de Humberto Peñaloza: *el Mudito*, quien es a su vez el narrador de la historia. Él muestra dos momentos de su vida que corren simultáneamente en la obra, los se entrecruzan una y otra vez de manera intermitente. Por tanto, la narración salta entre presente, pasado y futuro: por un lado, vemos la vida de este personaje como ayudante y mano derecha de la familia Azcoitía en su Rinconada y, por el otro, el tiempo que pasó siendo sirviente en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba<sup>4</sup> (lugar abandonado que en algún tiempo sirvió para clausura monástica, pero después se le dio la función de asilo para ex empleadas domésticas de gente influyente y refugio para huérfanas).

Por un lado, en la Casa de Ejercicios Espirituales un grupo de monjas, ya ancianas, huérfanas y su criado *el Mudito* viven en un edificio que asemeja un laberinto y que está a punto de ser demolido. Por el otro, en la Rinconada donde el Mudito es sirviente, el monstruoso hijo de su patrón nace y con ello su padre decide crear un nuevo mundo en dicho lugar; donde la deformidad se convertirá en la norma y el mundo real quedará escondido detrás de los altos muros de los jardines.

---

<sup>4</sup> Chimba es una ciudad de la provincia de Colcagua en Chile. Extenso territorio ubicado al norte del río Mapocho. Significa “De la otra orilla” en idioma quechua.

## CAPÍTULO 1

*El obsceno pájaro de la noche* y los distintos enfoques  
dados

Para comenzar, es necesario hacer un breve recorrido sobre los enfoques dados con anterioridad a la hora de analizar esta novela. *El obsceno pájaro de la noche* ha sido una obra analizada desde diferentes ejes temáticos. Sin embargo, la mayoría de los estudios se han centrado en un análisis psicológico, socio histórico o literario formal. En este sentido, dichos trabajos distinguen la separación de dos grandes realidades: la normalidad y lo extraño, e incluso enumeran características de lo grotesco, pero lo plantean con vistas a otro tipo de interpretación que se aleja de la estética de la obra.

En el campo de la psicología se han escrito tres importantes textos al respecto. Por un lado, Sebastián Cruz Luna Muñoz escribió su tesis de maestría en Letras Latinoamericanas por la UNAM titulada *Poder y subjetividad: los personajes de José Donoso como figuras de soporte (centro) y perversión (margen) de las estructuras ideológicas*, este trabajo propone una lectura de la obra desde el psicoanálisis donde se retoman las teorías tanto de Sigmund Freud como de Jacques Lacan para hablar del inconsciente, *el otro*, la ética, el deseo y la perversión en la obra (Cruz, 2012 pp. 1-3).

Un año después, en 2013 se publicó el artículo “Monstruos y poder en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, Carmen Martín de la Universidad de Ohio estudia el concepto de la monstruosidad propuesto por Foucault en la obra *Los anormales* (1975); explica la figura del monstruo y la manera en que constituye un eje de la novela. La autora muestra cómo esta figura amenaza los valores y los subvierte revelando la continuidad de un cuerpo social que debe permanecer oculto. En este sentido, analiza el monstruo que aparece como un ser esencialmente subversivo y transgresor, con esto hace una lectura alegórica donde se simboliza un ataque de lo socialmente establecido respecto de las instituciones y de los valores sobre los cuales la sociedad se asienta (Martín, 2013, p.1). El tema de lo grotesco se retoma a partir de la figura del monstruo y desde un enfoque histórico social para leer las figuras de los marginados.

Por último, en 2016, Santiago Juan Navarro de la Universidad Internacional de Florida publica el artículo “Locura, monstruosidad y escritura: hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*”, donde se vuelve a utilizar la teoría de Foucault: esta vez el concepto de “genealogía” y la representación de la locura en la obra. Se muestra el interés de José Donoso en analizar el cuerpo como una superficie de inscripción de los acontecimientos (lugar de disociación del *yo*). Para Navarro, el autor chileno intenta socavar la razón ilustrada

y el principio de realidad para subvertir y transgredir la razón instrumental<sup>5</sup> y la normalidad de la cultura burguesa. Así, seguimos encontrando puntos de partida pertenecientes a la estética grotesca, pero encaminados a otros campos de estudio, como puede ser el análisis de poder social reflejado en esta novela con base en teóricos como Foucault (Navarro, 2016, pp. 1-2).

En cuanto a los análisis escritos desde una perspectiva socio histórica se encuentran dos textos de suma relevancia. En 2012, María Francisca Ugarte Undurraga escribió el artículo “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”, donde se aborda la novela desde el análisis del mundo del servicio y su relación ambivalente con el de los patrones; específicamente, habla de cómo los criados y las nanas son entes poderosos (tanto naturales como sobrenaturales), que logran la extinción de sus patrones y a su vez la de toda la familia para quienes trabajan (Ugarte, 2012, p. 146).

Posteriormente, Valeria Araceli Vega Tapia en su tesis *El obsceno pájaro de la noche: aproximaciones antropológicas, sociales y filosóficas a la novela de José Donoso* reconoce la existencia de los seres deformes, pero ve en ellos una alegoría que contiene la marginación por la que pasa la población chilena, mexicana y, en general, latinoamericana, refiriéndose a la situación de pobreza que viven estos lugares. Como se mencionó con anterioridad, se reconocen estas características de la estética grotesca, pero como mero pretexto para dialogar sobre una cuestión sociológica e histórica (Vega, 2017, p. 3).

Otro aspecto relevante sobre el que se ha realizado una gran labor de estudio es la estructura y narrativa en la obra. Entre estos análisis tenemos artículos como “Configuraciones espaciales en *El obsceno pájaro de la noche*”, escrito en 1980 por Myrna Solotorovsky. Quien analiza las configuraciones espaciales de la obra; poniendo especial atención en la oposición de lo que ella denomina el *mundo oscuro* contra *el mundo luminoso*. Propone dicotomías como el ámbito de los desposeídos contra el de los poseedores; el mundo de adentro *versus* el de afuera; así como el espacio femenino y el espacio masculino; el ámbito mítico y el ámbito real, el de los monstruos y el de los normales. Para ella el dinamismo de la obra se resuelve mediante la jerarquización de estas posturas, una con mayor valor que la otra (*el mundo oscuro*). Su texto es relevante para esta tesis ya que la visión de

---

<sup>5</sup> La razón instrumental es una estructura de pensamiento que privilegia la utilidad de la acción y considera a los objetos como medios para llegar a un fin. La razón instrumental es la del pensamiento calculador, pragmático y técnico (Hinkelammert, 2007, p. 67).

lo grotesco analizada en la novela parte de esta división simbólica entre lo bueno y lo malo y sitúa ya (aunque no explícitamente) el *mundo oscuro* como un lugar para lo grotesco (Solotorovsky, 1980, p. 151).

Uno de los análisis más cercanos a la estética de lo grotesco como punto focal de lectura de *OPN*<sup>6</sup> y que se encuentra en este eje de estudios es la tesina *Procesos de enmascaramiento en la narrativa de José Donoso* de Luis Enrique Landa Rojas, quien revisa a profundidad lo carnavalesco, la novela polifónica<sup>7</sup> y la identidad o alteridad de los personajes así como la técnica de desenmascaramiento: su propuesta abarca varias obras de José Donoso como *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *El lugar sin límites* (1978), *El jardín de al lado* (1981) y *Tres novelitas burguesas* (Landa, 2011, pp. 4-5).

Además de lo ya mencionado, hay casos particulares de estudio sobre la obra como *Violencia y desintegración en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*, una tesis de Leonardo Andrés Reyes Verdugo por la Universidad de Chile, quien propone hacer un cruce de la obra desde múltiples campos: filosofía, lingüística, antropología, matemáticas y biología. El autor ve la obra como una entidad susceptible de desintegración desde las raíces teóricas donde surge, desde todos los ángulos, “lo imaginario” (Reyes, 2008, p.3). En este texto, Reyes menciona a Bajtín, pero no recurre a lo carnavalesco en la obra, sino que lo emplea para hablar de la teoría de la novela y en específico del lenguaje (polifonía).

En esta tesis se podrá ver una clara influencia de la Tradición Clásica y posibles lecturas cercanas a la mitología mapuche de Chile o al Posmodernismo y la figura del monstruo (presente en el último capítulo). Sin embargo, aunque aparezcan estas referencias a lo largo del texto, yo me centraré al análisis de lo grotesco en *OPN*.

### 1.1 Estructura del *Obsceno pájaro de la noche*

Antes de empezar con un análisis interpretativo de la obra, se realizará un análisis narratológico de su estructura, con el fin de lograr una comprensión de la novela que aporte al análisis literario. La fábula que envuelve a *OPN* se trata, en términos generales, de la

---

<sup>6</sup> Durante toda la tesis optaré por abreviar el título de la obra: *El obsceno pájaro de la noche (OPN)* con fines meramente prácticos

<sup>7</sup> *La novela polifónica* es un término que acuña Mijaíl Bajtín en su obra *Problemas de la poética* de Dostoiévski (1936). Y define así a las novelas en que se enfrentan dialécticamente distintas cosmovisiones o ideas sobre el mundo, estas se representan a través de los personajes de la obra.

biografía de Jerónimo Azcoitia escrita por el Mudio, quien es nuestro protagonista y su mano derecha cuando comienza la historia. Sin embargo, los acontecimientos de la vida de Jerónimo están ordenados de manera caótica en una secuencia que difiere de la cronológica, de ahí, la problemática interpretativa de la obra<sup>8</sup>.

El Mudio se convierte por ende en *narrador focalizador* de los hechos, partiendo de la teoría propuesta por Mieke Bal (1987) en su obra *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Dicho teórico comprende la focalización como la relación entre la visión, el agente que ve y lo que ve. Por tanto, el sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos.

El agente que relata los hechos es el Mudio, por tanto, el narrador y el personaje principal son la misma persona, pero los hechos que relata son contados en un momento distinto de su vida, por tanto, se puede desplegar en dos: *el Mudio personaje y el Mudio narrador*. Así, la focalización de la obra es interna ya que la historia se relatará desde la perspectiva de uno de los personajes.

Esta focalización de la obra genera por sí misma múltiples consecuencias, por ejemplo, el objeto focalizado<sup>9</sup> en la novela puede ser visible o no visible para los otros personajes, ya que el Mudio sufre de delirios y alucinaciones mentales durante toda la obra. Así, estamos constantemente frente a escenas difíciles de comprender y colocar en una secuencia lógica. Como menciona Bal en su texto: “La focalización tiene un fuerte efecto manipulador. El *focalizador personaje* puede dar al lector acceso a sus pensamientos y sentimientos, pero los otros personajes no conocen esta información” (2013, p. 109).

Precisamente de esta manera está construido *OPN*, donde el Mudio es el *narrador focalizador*, pero como bien lo dice su alias, no puede hablar y por ende tampoco generar un diálogo, por lo cual lo único que podemos tener es un monólogo interior que sigue sus pensamientos a manera del flujo de consciencia<sup>10</sup>. Así, nos veremos envueltos por saltos espaciales y cronológicos todo el tiempo, en ello reside la complejidad de la obra y las dificultades para reestructurarla.

Retomando lo anterior, el Mudio es el narrador durante toda la novela. Cuando enuncia los hechos se encuentra cronológicamente en el ocaso de su vida. En ese momento funge

---

<sup>8</sup> Véase anexo 2 y anexo 3, pp. 150-155 y 156.

<sup>9</sup> La imagen que recibimos del objeto viene determinada por el *focalizador*.

<sup>10</sup> Consiste en la libre presentación de los pensamientos de una persona tal cual van apareciendo en su mente.

como ayudante de un grupo de sirvientas retiradas que viven en la Casa<sup>11</sup> de Ejercicios Espirituales que se ha convertido en asilo. Sin embargo, en su juventud se propuso escribir la biografía de su patrón Jerónimo Azcoitia. Durante la novela lo que vemos es este proyecto contado desde sus días como sirviente de las ancianas, es decir, estamos frente a una *metadiégesis*<sup>12</sup>.

De esta manera, Donoso integra múltiples niveles narrativos. Al igual que en la focalización, la distinción es importante para entender las funciones de los personajes. Como menciona Enrique Luengo en *Focalización, punto de vista y perspectiva en El obscuro pájaro de la noche*: “El relato bibliográfico del Mudito está enmarcado en un discurso que le integra, procede de una fuente de discurso que le cede la palabra.” (1991, p. 4).

Así, durante toda la obra estaremos saltando entre el narrador *focalizador extradiégetico* y el narrador *focalizador intradiégetico*, que es el Mudito en diferentes momentos: narrando los sucesos y siendo personaje activo en ellos. Por ejemplo, en el siguiente pasaje:

Pasan cada vez más lentamente frente a la puerta hasta que ya casi no se mueven, pegadas como moscas a una gota de almíbar van ennegreciendo la entrada, susurrantes, torpes, clamorosas, *hasta que usted me ruega que los ahuyente*, que se vayan, Mudito, váyanse por Dios, déjenos trabajar en paz, después las vamos a llamar (OPN, 2020 [1970], p. 33, Cursivas mías).

El *narrador focalizador externo* interviene la mayoría del tiempo para dar cuenta de los acontecimientos. Sin embargo, constantemente ocurren estos cambios de nivel narrativo donde pasa de describir a participar activamente en los hechos (*narrador focalizador interno*). Como en el ejemplo anterior, cuando pasa de hablar en tercera persona a primera persona con ese “hasta que **usted** me ruega que los ahuyente” (Resaltado mío).

No obstante, ocurre algo incluso más complejo aún en la penúltima línea, donde encontramos incrustado un segundo discurso que replica el Mudito pero que dice alguien más “Que se vayan, Mudito, váyanse por Dios”, esta es la voz de Misiá<sup>13</sup> Raquel en la mente del Mudito. Como menciona Luengo en su análisis, “El sujeto básico de la enunciación nos

---

<sup>11</sup> Escribo *Casa* (con mayúscula inicial) para respetar las grafías de la novela.

<sup>12</sup> La *metadiégesis* ocurre cuando el personaje narrador de la historia, narra a su vez otro hecho ocurrido sobre el mismo espacio-temporal de la narración básica.

<sup>13</sup> Misiá. Tratamiento de cortesía o respeto equivalente a “Señora” en el habla popular de numerosas regiones del sur de América (Diccionario de americanismos, s.f., ‘definición 1’).

instala en el mundo de ficción como espectadores de una escena que él ya conoce y que maneja desde el título y epígrafe de la novela” (1991, p. 5).

El narrador básico se instala desde afuera y desde ahí ordena los hechos a su parecer, dando oportunidad de cambiar de nivel narrativo conforme se desarrolle en la mente del protagonista. La problemática ocurre cuando la *diégesis*<sup>14</sup> se instala en esta mente, puesto que el personaje sufre de rasgos esquizofrénicos, lo que le lleva a confundir la realidad con la imaginación, así que no podemos estar (como lectores de la obra) seguros en ningún momento de que aquello que leemos sea más que elucubraciones mentales. Como menciona Luengo: “La manera en que transmite la información: los términos, la forma de estructurar su discurso, deben ser entendidos como su propia manera de percibir los hechos contados (1991, p. 7).

Por tanto, estos discursos que aparecen interrumpiendo a manera de un segundo discurso, en realidad siguen emanando de la mente del Mudito, es la oración que él recuerda que Misiá Raquel o cualquier otro personaje ha dicho. Así, tendremos un desplazamiento constante entre la voz de un “yo” a un “ustedes” e incluso un “nosotras”, ya que en algún punto de la narración el Mudito se identifica con la marca de género femenina y se ve a sí mismo como parte de las ancianas.

La mudez de Humberto Peñaloza es una ironía en *OPN*, siendo él el narrador de toda la secuencia de acontecimientos. Su discurso no es audible sino meramente mental, de ahí que el flujo de consciencia sea el recurso narrativo que utiliza Donoso para darle “voz” a un mudo. Luengo menciona al respecto: “El diálogo interior del Mudito se complementa con la cita indirecta que remite a los otros personajes que participan de la acción. Las expresiones más frecuentes que introducen el virtual habla de otro son *me dicen* y *usted me dice*” (1991, p. 9).

En la novela, se puede ver que el Mudito está contándole la historia a la Madre Benita; pero hay lapsos donde esto no ocurre, podríamos decir que intercambian constantemente el papel del emisor y del receptor. Pero, como ya se mencionó, este intercambio de diálogos está trunco, porque emana de la mente del protagonista, y podemos entenderlo como su intento de reproducir el diálogo de los otros personajes, pero filtrado por su mente.

---

<sup>14</sup> En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

La cronología es otro punto clave en la estructura narrativa de la obra. Humberto Peñaloza enuncia los hechos acontecidos en el pasado; sin embargo, los resignifica con la voz del presente que interviene en algunos lapsos, además de que se apropia del discurso de los otros personajes para desarrollar las acciones. Así, el salto temporal es parte de la estructura, lo que la hace parecer una fábula en fases, es decir, como si diferentes episodios quedaran pausados por un breve momento y se retomaran en capítulos posteriores. Pero, se da a entender que hay episodios que ocurren a la par de otros, así que la reconstrucción de los sucesos se desplegaría en diferentes direcciones.

En lo referente a la dirección de los acontecimientos, en *OPN* existen desviaciones cronológicas debido al flujo de consciencia desde donde se narra la historia. Se tratan de *anacronías irreales*<sup>15</sup> que parten de la mente del Mudito, así tenemos oportunidad de ver fragmentos de su infancia y adolescencia que pasan por el filtro de la reinterpretación de su yo actual, que podemos considerar como *analepsis externas*<sup>16</sup>, ya que están bastante alejadas del momento de enunciación y corresponden a los primeros años de vida de Humberto Peñaloza.

## 1.2 En torno al epígrafe del *Obsceno pájaro de la noche*

Respecto al título de la obra se han realizado ya incontables estudios. Para propósitos de esta tesis se revisó a profundidad el artículo “*El obsceno pájaro de la noche: José Donoso y Henry James, la modernidad en diálogo*” (2007) de Laura Judith Becerril Nava. La autora realiza un trabajo de literatura comparada para generar un análisis de la intertextualidad entre ambos autores. El origen del epígrafe que coloca Donoso al inicio de su obra y que le da el nombre a la novela está en una de las cartas que envió el escritor Henry James<sup>17</sup> a sus hijos Henry y William durante un viaje por Europa en 1858. La traducción de este sería:

Todo hombre que ha llegado hasta su adolescencia intelectual comienza a sospechar que la vida no es una farsa; que ni siquiera es una distinguida comedia; que florece y fructifica, por el contrario, desde las profundidades más trágicas de la miseria esencial en que están sumidas

---

<sup>15</sup>Anacronía irreal. El acontecimiento no como la visión del hombre, sino como recuerdo de la visión del hombre (Bal, 2013, p. 64).

<sup>16</sup> Pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica. (Real Academia Española, s.f., definición 1)

<sup>17</sup> Se trata de Henry James Sr. (1811-1882) padre del filósofo William James y el novelista Henry James. Seguidor del *Swedenborgianismo* (una iglesia fundada con preceptos parecidos al cristianismo, como la adoración de Jesucristo como único Dios), repudiaba el materialismo y buscaba la iluminación espiritual.

las raíces del hombre. La herencia natural de todo el que es capaz de la vida espiritual es un bosque indómito donde el lobo aúlla y el obscuro pájaro de la noche grazna.<sup>18</sup>

La carta comienza hablando de cómo, en algún punto de la vida donde se alcanza una madurez intelectual considerable, se puede percibir que la vida no es un espacio cómico ni risorio (ni una farsa ni una comedia) haciendo referencia a géneros escénicos alegres o burlescos. Pero, en la tragedia y miseria humana (a la que considera indispensable por ser el espacio desde donde se edifica el sujeto) es donde el humano fructifica y prolifera a través de lo que él considera la espiritualidad.

Este es un pensamiento acuñado durante la época del Romanticismo Francés con autores como Víctor Hugo. Momento en el cual se pensaba que el hombre había perdido a los dioses y se encontraba alienado frente al mundo, de manera que se reconocía mortal y abandonado. Dios era el consuelo y la fuente que decidía el destino del hombre, este se encontraba aunado a lo universal y a los absolutos. A raíz del Romanticismo dichos preceptos cambian. El humano se ve solo frente al destino, y como menciona Becerril, “Ante la inexistencia de un orden divino o natural que regule el mundo, el hombre se somete al caos, al abismo y a la nada, entonces, no tiene aliento más que su propio ser para reencontrarse” (2007, p. 16).

Para la siguiente parte de la cita (la que dio origen al título de la novela), es necesario acentuar las bases del pensamiento filosófico desde donde Henry James escribe esta carta (el hipotexto<sup>19</sup>). Este autor pertenecía a la Nueva Iglesia o Iglesia *Swedenborgiana* y, por tanto, consideraba que la única realidad se alcanzaba a través de la espiritualidad (finalmente esta carta funcionaba a forma de consejo para que sus hijos afrontaran la vida y se dirigieran a través de ella). “Para James la realidad es meramente espiritual, de tal manera que el hombre apenas puede comprenderla, por eso la configura como un bosque indomable en el que se conjugan el aullido del lobo y el graznido del pájaro nocturno” (Becerril, 2007, p. 16).

En *OPN* como hipertexto, José Donoso dio rostro a este hombre a quien se refiere Henry James. El Mudito es el hombre que vive la tragedia moderna del *yo*, como menciona Becerril

---

<sup>18</sup> La traducción es mía, optando por traducir “chatters” como graznar y no como “parlotear” que es la forma más común de traducción. Esto debido a que se acerca más al sonido del ave y no tanto a una expresión empleada mayormente para personas, como lo es parlotear.

<sup>19</sup> El *hipotexto* se identifica como la fuente principal a partir de la cual se crea un segundo texto, para crear la intertextualidad (Contreras, 2021, p. 19).

(2007). Se encuentra solo (alienado) frente a un mundo sin dioses, al que se encauza su destino, del cual no puede huir.

Él es *El obscuro pájaro de la noche* que sobrevuela este bosque indómito que es a su vez el caos en que el mundo se ha convertido, incluso podríamos hablar de una referencia directa a su mente: dispersa y creadora de mundos, caótica como la forma en que está escrita la obra, así como de escenarios paralelos a través de las escenas ambiguas y cambiantes que el autor coloca en toda la novela. Becerril refiere al respecto: “Mujeres que se configuran como lobos, cuya voz triste lamenta la soledad, el olvido, la desesperanza. A ellas se une el Mudito con su canto, en tanto pájaro, para crear mundos posibles a partir de la imaginación” (2007, p. 21).

Desde esta perspectiva, tendría sentido la interpretación de las ancianas de la Casa de Ejercicios Espirituales como los lobos de la cita, ellas parecen devorar<sup>20</sup> (simbólicamente) la carne de quienes les rodean y asecharlos hasta volverlos locos. Por su parte, el Mudito sería esta ave siniestra que sobrevuela, por tanto, se convierte en el narrador ideal para Donoso, puesto que desde las alturas puede contarnos la decadencia de la familia Azcoitia y de quienes le rodean.

---

<sup>20</sup> En el capítulo I vemos a la madre Benita y al Mudito ir a la celda de una de las ancianas que ya ha muerto y presenciamos como todas las demás pelean por las pertenencias de ella, así en repetidas ocasiones las vemos intentar apropiarse de las otras hasta que se convierten en una especie de manada que habita las profundidades de la Casa.

## CAPÍTULO 2

Marco teórico: Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser

## 2. 1 Marco teórico: generalidades

La metodología que se utilizará para este estudio se basará en el contraste y discusión entre los conceptos de la estética de lo grotesco de Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser durante el capítulo I, después frente a una discusión ya cerrada que consiste en la selección de categorías grotescas centrales en ambos autores, se aplicarán dichas categorías a los elementos narrativos de *OPN* en el capítulo II, finalmente en el capítulo III se busca abrir una discusión sobre el monstruo posmoderno.

La concepción de la estética de lo grotesco, desde su aparición en el Renacimiento<sup>21</sup> y hasta nuestra época, ha sido diversa. Es necesario resaltar que esto depende del momento histórico y los fines artísticos de cada autor, ya que no sólo el término y uso de lo grotesco ha evolucionado a través de los siglos, sino también se ha gestado una marca particular de esta concepción artística que permea las obras sin importar su momento de creación.

Durante el siglo XX, dos teóricos relevantes en los estudios literarios abordaron precisamente esta pregunta sobre la existencia de una estética grotesca y sus marcas como género particular. Por un lado, el alemán Wolfgang Kayser con su obra *Lo grotesco su realización en literatura y pintura* (1933) y, por el otro, el ruso Mijaíl Bajtín con sus aportes en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993) y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: contexto de François Rabelais* (1997).

Kayser propone analizar a lo grotesco como una categoría estética que ha existido siempre, y centra su análisis en gran medida en el proceso de recepción por parte de los que lo contemplan y lo leen, es decir, en las reacciones que lo grotesco provoca al lector como el terror y la risa. También lo relaciona con lo siniestro<sup>22</sup> y el absurdo<sup>23</sup>; para él se trata de contemplar al mundo en estado de enajenación donde la risa es el estandarte de la amargura

---

<sup>21</sup> Es necesario aclarar que en este punto me refiero al Renacimiento como el momento histórico donde el uso de la palabra “grotesco” denominaba a una corriente estética contraria al canon predominante de belleza. Es en este momento donde lo grotesco deja de lado su carácter feliz y festivo, para volverse mucho más oscuro y siniestro.

<sup>22</sup> Se retoma a *lo siniestro* desde la teoría de Sigmund Freud. Hablando entonces de lo siniestro como algo que se encuentra oculto, en nuestro inconsciente, que suele ser familiar y que se convierte en algo extraño y peligroso para nosotros. Es relevante destacar que lo siniestro es algo extraño, pero no sobrenatural.

<sup>23</sup> Se entiende al *absurdo* dentro de la literatura como un estado filosófico donde los personajes carecen del sentido que tiene la vida y la existencia. Es un elemento que los autores emplean para explorar los elementos del mundo que no tienen sentido.

y lo siniestro. Su división de lo grotesco se centra en dos grandes categorías: lo grotesco fantástico y lo grotesco satírico.

Bajtín, por su parte, busca analizar lo grotesco como una estética inserta en la degradación social y corporal en lo cómico y lo carnavalesco, es decir, desde lo social como un elemento que se involucra en el carnaval que considera un mundo al revés, donde se potencializa otro orden y otra vida; en este espacio la cultura popular<sup>24</sup> obtiene protagonismo y la cultura oficial no tiene cabida, siendo la risa en este espacio se convierte en algo colectivo, festivo y alegre que regenera.

Hablando del aspecto corporal, Bajtín hace énfasis en el cuerpo grotesco, donde propone que esta estética rebaja al individuo a partir de imágenes exageradas y paródicas de él mismo. Él divide al grotesco en otras dos grandes categorías: el realismo grotesco y lo grotesco romántico.

En su momento, Bajtín analizó la propuesta de Wolfgang Kayser y consideró que era relevante como un primer gran estudio sobre lo grotesco. Sin embargo, también puntualizó su mirada acotada desde el Romanticismo, siendo sus análisis muy generales de diversas pinturas y obras literarias que para Bajtín limitan el estudio y el aporte dado por Kayser: “La obra de Kayser es el primer estudio, y por el momento el único, dedicado a la teoría de lo grotesco. Contiene un gran número de observaciones preciosas y análisis sutiles. No aprobamos, sin embargo, la concepción general del autor” (Bajtín, 1974, como se citó en García, 2021, p. 56).

## 2.2 Lo grotesco desde la mirada kaysiana

En *El grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1933) Wolfgang Kayser traza una ruta histórica que pretende explicar los pasos que lo grotesco ha dado desde su aparición en la *Domus Aurea*<sup>25</sup> y hasta el siglo XX. Para él, lo grotesco se ha deslizado envuelto en otros géneros más grandes durante las diferentes épocas y espacios geográficos, siendo entonces

---

<sup>24</sup> Cultura popular. Se le denomina así al conjunto de manifestaciones artísticas y folklóricas que emanan directamente del sistema de creencias, valores y tradiciones de un pueblo, como el mismo teórico menciona.

<sup>25</sup> La Casa de Oro o en latín *Domus Aurea* fue el palacio construido por Nerón sobre la Colina del Opio en la antigua Roma en el año 64 d. C. Una parte de las estancias permaneció oculta hasta el siglo XV, cuando un joven romano cayó por una hendidura y halló las bóvedas bajo tierra. Aquí se encontraron los primeros murales de arte grotesco.

un subgénero de lo cómico, lo satírico y lo burlesco. Por tanto, siempre lo veremos asociado a la comedia y al humor.

Para los propósitos de esta tesis, dividiré el análisis realizado por Kayser en tres grandes apartados: la dislocación de la realidad, las marcas estéticas de lo grotesco en las obras de arte y los efectos que produce lo grotesco en el espectador como resultado final. Esto con el fin de poder visualizar de manera clara lo propuesto por el teórico y esperando no alterar ninguno de sus preceptos.

### **2.2.1 La dislocación de la realidad**

El término grotesco es un préstamo de la palabra italiana *grutta* o *grotta* que significa gruta. Se le dio este nombre debido a que los primeros frescos pertenecientes a esta estética fueron encontrados en una gruta en la antigua Roma en el palacio del emperador Neón. Dicho espacio se renombró posteriormente como la *Domus Aurea*.

Incluso ahora, podemos seguir asociando a lo grotesco con una gruta: oculta y en las sombras; en los lugares recónditos y subterráneos del mundo, así mismo la estética grotesca se desplaza como subgénero literario y pictográfico por las sombras y se caracteriza por los elementos sombríos y terroríficos. A su vez, la gruta contiene estalactitas y estalagmitas que forman figuras amorfas en las paredes de la cueva, lo cual podría ser una metáfora de las criaturas que habitan la estética grotesca, también amorfas e hiperbolizadas de las que se hablará a continuación.

Teniendo esto en mente, se puede entender por qué uno de los preceptos más relevantes del que parte Wolfgang Kayser en el recorrido histórico que emprende en torno a esta estética es la existencia de un mundo paralelo al que da apertura lo grotesco, como esa gruta oculta en medio del bosque que conecta a otro plano diferente al mundo que conocemos.

Para nuestro autor, nos encontramos frente a un mundo que se parece en gran medida al nuestro, sin embargo, no termina por serlo y de ahí surge la sensación de inquietud frente a la obra grotesca. Porque podemos reconocer, pero también alarmarnos frente a esta “simulación” de la realidad: “Lo grotesco no es el miedo a morir, sino el pánico de estar vivo” (Kayser, 2004 [1933], p. 130).

En esta otra realidad que se nos presenta surgen escenarios lúgubres y siniestros, que se rigen en oposición a los cánones de la belleza y lo sublime como categorías estéticas. Por

tanto, nos vamos a encontrar con un espacio “rebajado”, “subterráneo”, casi ligado al terreno de la magia y forzosamente al del extrañamiento. Por tanto, en su análisis, Kayser retoma a pintores del surrealismo como Salvador Dalí<sup>26</sup>, para hablar de estas capas del inconsciente psicoanalítico desde donde esta estética de lo grotesco puede nutrirse como lo hacen las obras surrealistas.

Esta característica propuesta por Kayser como parte de los elementos de lo grotesco tienen también sus ecos en autores como Brueghel<sup>27</sup>, dado que él mismo menciona su obra como parte de este extrañamiento frente a lo que nos rodea, haciendo análisis pictográfico sobre su obra. Lo grotesco se compone de elementos que nos hacen dudar sobre el mundo en el que nos hemos instaurado y fundado nuestra concepción de la realidad, pero que en últimas instancias se revela tan poco familiar que engaña a nuestra mirada causando horror y extrañeza: “Brueghel representa este mundo de extrañamiento que podríamos llamar cotidiano [...] para plasmar su carácter incomprensible, inexplicable, ridículo, espantoso” (Kayser, 2004 [1933], p. 89).

A este lugar, que despierta inquietud por su similitud a nuestro propio mundo el autor lo denomina *mundo en estado de enajenación*. Aborda la sensación del lector frente a este espacio, estas mismas sensaciones de desvarío se verán en la obra *donosiana*: “Podemos sonreírnos cuando comenzamos a entrar en él, pero una vez hemos llegado a su centro, el centro exacto del cuadro, justo debajo de la pequeña iglesia protectora sale a nuestro encuentro lo inesperado” (Kayser, 2004 [1933], p. 89).

Concluye entonces que el mundo enajenado es parte del nuestro y está presente como clave de y que es de ahí, de esta deformación de nuestra realidad, de donde emana la sonrisa grotesca que termina pareciéndose más a una mueca y menos a la felicidad cómica a la que, por su parte, Bajtín suele asociar a lo grotesco.

### 2.2.2 Marcas estéticas en la obra de arte

---

<sup>26</sup> Kayser analiza obras como *La jirafa en llamas* de Salvador Dalí, señalando lo grotesco dentro de esta distorsión, dislocación y fragmentación en los elementos presentes en la pintura. Sin embargo, el teórico aclara que el movimiento surrealista busca una visión de un nuevo mundo que no les parecía terrorífico o angustiante (como lo busca lo grotesco) sino maravilloso (Kayser, 2004 [1933], p. 331).

<sup>27</sup> Pieter Brueghel, el joven. Pintor del siglo XVIII que tomó como inspiración a El Bosco para su producción; mostrando en sus obras criaturas diabólicas andando a hurtadillas, arrastrándose, volando con extremidades de hombres y animales (Kayser, 2004 [1933], p. 63).

En la teoría kaysiana (tomando en cuenta su enfoque en la pintura), existe un análisis particular sobre los elementos artísticos que permean la estética de lo grotesco. Es decir, los personajes más recurrentes y sus características, que buscan generar en el lector o espectador la sensación de extrañamiento.

Se enfoca en la figura del monstruo, que conlleva a su vez la sensación de espanto. No olvidemos que suele asociar lo grotesco con el *mundo en estado de enajenación*, y a su vez a los sueños y el delirio como fuentes de inspiración para dicha estética. Por tanto, los monstruos creados serán los que podríamos encontrar en las pesadillas, delirios o en el inconsciente de la mente humana, es decir, en estados fuera de la realidad.

Estos preceptos podrían hacernos pensar en las imágenes que inspiran al surrealismo; sin embargo, debemos recordar que el surrealismo busca generar mundos diferentes al nuestro y en la teoría de W. Kayser lo grotesco se nutre de nuestra realidad, se asemeja a ella, pero la distorsiona en porcentaje hasta convertirla en un espacio lúgubre y siniestro que causa en el espectador la suma del horror y la risa.

Dichos monstruos suelen tener una hibridación de especies como característica notoria. Recordemos pues, que las primeras figuras grotescas encontradas en la *Domus Aurea* eran una metamorfosis entre humanos y animales. Para Kayser puede ser la suma de lo humano y lo animal, pero también de lo vegetal y animal. Incluso, añade la unión entre máquinas y humanos (por ejemplo, los autómatas) como figuras altamente grotescas. Así, las cosas pueden cobrar vida desde esta estética; los animales y objetos obtendrán cualidades humanas, se busca combinar elementos que pertenezcan a conjuntos diferentes.

Un aporte relevante que Kayser hace sobre los monstruos en esta estética es el referente a otra fuente de imágenes grotescas como es el apocalipsis bíblico: “Las bestias que emergían del abismo, al igual que los demonios en torno al santo, eran portadores de su propio contenido” (Kayser, 2004 [1933], p. 370). Sin embargo, el teórico formula que no es necesario desplegar el pensamiento hasta las criaturas apocalípticas, puesto que incluso en los animales comunes el hombre puede encontrar ese sentimiento de enajenación (no reconocimiento de ellos) que caracteriza al grotesco.

### **2.2.3 Los efectos que produce lo grotesco en el espectador**

A través de la dislocación de la realidad, que a su vez da paso al mundo en estado de enajenación y desvarío, el espectador de la obra grotesca pasará por distintas etapas de vivencia artística. Es decir, los efectos que produce lo grotesco son complejos y diversos, en los que el terror y el humor son claves inamovibles de esta estética.

El espectador pasará por la fase de extrañamiento que emana de este mundo que se asemeja al nuestro, pero que no termina por serlo. Precisamente por esta razón, ocurrirá una negación frente a lo que contempla y con ello llevará al rechazo de lo grotesco. Sin embargo, aun cuando en primera instancia se le rechace, lo grotesco despertará en el lector una curiosidad que le llevará a permanecer expectante frente a la obra artística, es decir, lo que Julia Kristeva<sup>28</sup> llama la experiencia frente a *lo abyecto*<sup>29</sup>; por más asqueroso y repugnante que le parezca lo que contempla, el lector no podrá despegar los ojos y se mantendrá frente a lo grotesco con esa suma de horror y risa, que lo ha caracterizado desde sus inicios.

Es necesario, para propósitos de esta tesis, ahondar sobre el término de lo abyecto. Kristeva lo considera como “aquello que perturba una identidad, un sistema o un orden [...] aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Mandel, 2013, p. 8-11). En cuestiones de estética, lo abyecto recurrirá a los fluidos corporales, ya que estos emanan de los orificios del cuerpo, los cuales son considerados como los límites entre el cuerpo y el exterior u “objeto”, por ende, no respetan los límites y se encuentran en el limbo entre el exterior y el interior del cuerpo.

En este mismo sentido, Víctor Bravo en su texto *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, considera que la abyección es una de las manifestaciones del cuerpo grotesco, en la que el cuerpo se vincula con la mancha y el pecado, con la corrupción y la impureza; todo ello reflejado en la función excrementicia del mismo (Bravo, 1997).

Estos fluidos como la sangre, la orina o la menstruación son expulsados por los orificios del cuerpo, hemos renunciado a ellos, pero a su vez son estos los que nos atraen, que nos provocan abyección porque han cruzado ese umbral. Como lo menciona Ortega en su texto

---

<sup>28</sup> *Lo abyecto* es un término que acuña en *Poderes de la perversión* (1980) y que posteriormente se convertiría en una categoría estética. Se define como, “Aquello que perturba una identidad, un sistema, un orde. Aquello que no respeta límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 1980, p. 11).

<sup>29</sup> El término *abyecto* es retomado de la teoría planteada por Julia Kristeva (1988). Lo abyecto como un elemento del cual hay que deshacerse pero que al mismo tiempo forma parte de nosotros (sudor, orina, heces, etc.).

“Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto?”: “Aquel objeto expulsado que se opone al sujeto, pero que al mismo tiempo ejerce atracción sobre él. Dicho objeto es una amenaza para el sujeto, al constituirse como un polo de atracción que repulsa en tanto perturba una identidad” (Ortega, 2010, p. 141). Así, en las imágenes del cuerpo grotesco se recurrirá constantemente a lo abyecto por la tendencia del mismo a abrirse al mundo, dando como resultado imágenes que giren en torno a los desnudos, a los fluidos como el semen, la orina, las lágrimas, las heces o la sangre, que transgreden a la vez que provocan atracción al espectador.

La experiencia frente a una obra grotesca pretende introducir al espectador a un espacio en nuestro mundo que parezca absurdo, un suelo donde el espectador no tenga de donde asirse, de tal manera que no pueda conectarlo con el raciocinio ni la lógica: “La afluencia continua de detalles que, aunque descritos con exactitud, no pueden interpretarse con medios racionales e impiden cualquier asidero. Todo intento reflexivo choca de frente contra un mundo que nos impide cualquier tipo de familiarización” (Kayser, 2004 [1933], p. 286).

Kayser compara los efectos de la tragedia con los de lo grotesco para que podamos comprender las sensaciones que provoca en el espectador. La tragedia por su parte, a través de las acciones representadas, busca generar terror en primera instancia y posteriormente piedad por la fortuna de los personajes. Pensemos, por ejemplo, en el *Heracles furioso*<sup>30</sup> de Eurípides, donde mata a sus hijos y esposa genera claramente una sensación de terror o cuando el personaje sale de aquel rapto de locura y se da cuenta de lo que ha hecho, pasamos entonces a sentir compasión por él y tenerle piedad por la vida que le espera después de semejante crimen.

Lo grotesco, en cambio, busca generar con sus acciones, en primera instancia, terror y posteriormente risa para conseguir ese extrañamiento del que se habló anteriormente. Por ejemplo, al ver *El jardín de las delicias*<sup>31</sup> del Bosco lo primero que podemos ver es un paisaje que nos parece familiar por su semejanza con los huertos o vergeles que conocemos, incluso los humanos que aparecen, pero desnudos, se asemejan a nosotros en cuanto a su anatomía. Sin embargo, cuando contemplamos detenidamente cada parte del cuadro y analizamos las

---

<sup>30</sup> *Heracles furioso* es una tragedia escrita por Eurípides en torno a los años 420-414 a.C. La demencia de Hércules se produce después de que haya realizado sus trabajos, vive un rapto de furia que culmina con el ataque y muerte de su familia.

<sup>31</sup> Véase anexo 4, p. 157.

acciones que cada personaje representa, nos encontramos con lo grotesco: humanos que cargan a cuestas una concha gigante que tiene apresado a otro humano del cual solo podemos ver sus piernas; personajes arrodillados que emanan flores de sus partes íntimas, por mencionar solo dos escenas del cuadro. Ambas imágenes contienen tintes risibles, pero a su vez provocan inquietud y extrañeza, precisamente esas son las sensaciones que busca provocar el arte grotesco desde la mirada kaysiana.

## 2.3 Lo grotesco bajtiniano

Mijaíl Bajtín aborda en dos obras la estética de lo grotesco: *Problemas de la poética* en Dostoievsky (1993) y en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1997). En ambas aborda la cultura carnavalesca (elementos en torno al carnaval medieval), y con ello reflexiona en torno a lo grotesco y sus alcances en la anatomía humana.

La comedia y el humor desde el pensamiento bajtiniano llevan inherentemente a la risa y esta es un elemento clave en las fiestas y los ritos, siendo un ejemplo de ello el carnaval. Bajtín divide lo grotesco en dos espectros: el realismo grotesco y lo grotesco romántico. El primero es el arte que está constituido a partir de la posibilidad de creación de un mundo alterno y oculto en contraposición al que conocemos.

En este primer punto, coincide con Kayser cuando analiza al grotesco como una estética que no se rige con las reglas de la realidad. Sin embargo, Bajtín supone un estrecho vínculo entre lo grotesco y lo cómico y considera que esto se manifiesta en el carnaval y que lo carnavalesco puede extrapolarse a otros momentos de la vida que van más allá de dicha festividad.

Para motivos prácticos de esta tesis se dividimos la teoría de Mijaíl Bajtín en tres grandes campos de abordaje: 1) principios materiales y corporales; 2) las marcas de la estética de lo grotesco y 3) el carnaval y su mundo al revés. Este no es el orden en que el autor presenta sus postulados, sin embargo, considero que será el más apto para comprender los preceptos más relevantes para este análisis.

### 2.3.1 Principios materiales y corporales de lo grotesco

Un elemento que será muy útil a la hora de analizar el *OPN* será la categoría de *cuerpo grotesco* que acuña Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1998 [1974], pp. 248-303). El autor hace un análisis sobre las distintas partes del cuerpo que considera de naturaleza grotesca y genera a su vez una analogía con el mundo y la realidad carnavalesca.

Se comenzará por hablar de la unión que el teórico propone entre el cuerpo y la materia, puesto que él considera que el cuerpo y lo cósmico (el mundo) no están separados, sino que forman en realidad una unidad. Es decir, durante todo su análisis se entiende al cuerpo como algo unitario en relación con la sociedad; el cuerpo es por sí mismo individuo y también comunidad. No se puede pensar al cuerpo grotesco bajtiniano como definido ni privado, sino como un espacio abierto y sin límites que refiere a una comunidad más allá de sí mismo.

Encontramos un cuerpo, en primer lugar, inacabado y en constante interacción con el mundo; esto se manifestará a través de todas las partes que le conforman. Es decir, dado que no existen límites entre el mundo y la anatomía humana, el cuerpo manifestará esta apertura a través de sus acciones primitivas: comer, beber, orinar, defecar, sudar, entre otras. Todo lo que brote del cuerpo es un elemento grotesco en potencia<sup>32</sup> desde esta postura, será en esos momentos donde lo grotesco emane y desde donde se nutra; a partir de los actos cotidianos del hombre que se han relegado a las sombras. Lo grotesco exaltará estas actividades y les dará un enfoque cómico que pretende divertir al espectador, pero también descolocarlo por lo absurdo de las escenas que pueda presenciar. Es decir, como en *Gargantúa y Pantagruel* (obras que el autor utiliza para su análisis), veremos cuerpos abiertos al mundo, cuerpos que orinan y vomitan en escena como símbolos de esta unión con él mismo y con el otro, el de afuera.

Debido a esta falta de límites, Bajtín hablará del cuerpo grotesco como un elemento múltiple, ambivalente y degradado. Un cuerpo inacabado y en proceso de construcción que incluso tiene la capacidad de crear otro cuerpo ya que tiende siempre a fluir y abrirse al mundo.

---

<sup>32</sup> Dentro de su análisis, Bajtín habla de Scarrot y su obra *Virgile travesti* (Virgilio al revés), en la que el capitán Matamoros declara que "el infierno es su bodega, el cielo su armario y la bóveda celeste [...] mi bacinilla para orinar los abismos marinos". Estas referencias lingüísticas a lo escatológico serán muy recurrentes también en *OPN* y serán para el autor la muestra clave de un elemento grotesco; cuando lo privado se hace público como el acto de defecar u orinar.

“Las fronteras entre el cuerpo y el mundo se borran, como si se asistiera a una fusión del mundo exterior y las cosas. Todos estos elementos del lenguaje crean la atmósfera licenciosa específica, la mayoría de ellos están directamente ligados a lo “bajo” que rebaja y corporaliza las cosas para mezclar el cuerpo y el mundo” (Bajtín, 1998 [1974], p. 258).

Las partes del cuerpo que se relacionan directamente con lo grotesco son aquellas que precisamente suelen censurarse en otras estéticas o que generan socialmente un tabú en torno a ellas. Como se mencionó anteriormente, lo grotesco busca dar lugar a todo aquello que ha quedado oculto y desdeñado históricamente<sup>33</sup>. Por eso es de esperarse que tomen protagonismo las zonas íntimas e inferiores del cuerpo como el falo, el vientre y el trasero.

Esta apreciación y tendencia por lo que se suele mantener en privado y oculto respecto al cuerpo será relevante para el análisis de *OPN*, debido a la figura del *imbunche*<sup>34</sup> que aparece recurrentemente en la novela y su conexión con los orificios del cuerpo. Bajtín se concentrará en dichos orificios y en las protuberancias anatómicas, así como de los fluidos que puedan emanar de estas partes: la sangre, la orina, el sudor, el semen, la saliva, la leche materna, el calostro, las flemas, el excremento, entre otras. Para él es ahí donde se encuentra la potencialidad de las imágenes grotescas: “Lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él” (Bajtín, 1998 [1974], p. 259). La expulsión de estos fluidos siempre supone en primer plano un alivio, que a su vez brinda placer. Lo escatológico en la representación artística supondrá casi siempre la presencia de la risa grotesca.

Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo debido a su capacidad de hacer brotar fluidos de su interior, y pese a que se podría también pensar en los ojos, para Bajtín la única manera en que los ojos sean grotescos es a través de los ojos desorbitados, es decir, cuando estos representan el éxtasis y el placer al encontrarse descolocados de su posición cotidiana (Bajtín, 1998 [1974], p. 259).

La boca es otro rasgo sumamente grotesco, pensando en ella como un espacio abierto que permite conectar al exterior con lo más profundo del cuerpo humano. Es decir, a través de la

---

<sup>33</sup> Esto lo menciona Víctor Hugo en el prefacio del drama *Cromwell* (1827), donde despliega el término para darle no solo el carácter de ridículo, bufonesco o cómico, sino de deforme y horroroso. Aproxima lo grotesco a lo feo, que se contrapone a su vez a lo bello, ofreciendo así una paleta de variantes por analizar desde la estética. (Kayser, 2004 [1933], p. 123).

<sup>34</sup> Véase apartado 3.3.1 *La figura del imbunche*, p. 115.

deglución se puede llegar a las entrañas del cuerpo. Por tanto, la estética grotesca suele nutrirse de imágenes relacionadas a banquetes y a consumo excesivo de alimentos<sup>35</sup>, es decir, toma una actividad primitiva del hombre y la hiperboliza hasta convertirla en un espectáculo grotesco.

Por otro lado, hablando de la sexualidad y el cuerpo grotesco, Bajtín menciona a la procreación como algo sagrado, pero también como una degradación del cuerpo, esto debido a la unión de los cuerpos a través de “lo bajo corporal”, es decir de las partes íntimas. Dada la naturaleza abierta del cuerpo grotesco, se tendrá acceso a sus confines más profundos como el vientre, y a los procesos como la gestación.

### **2.3.2 Las marcas estéticas de lo grotesco**

Uno de los rasgos más relevantes desde la propuesta de Bajtín, gira en torno a la degradación en diferentes ámbitos, es decir, lo elevado llevado a un plano bajo que vuelva dichos elementos mundanos y grotescos. Puntualmente hace referencia a cuatro tipos de degradación posible: 1) la desacralización, 2) la parodia, 3) el lenguaje degradado y 4) el destronamiento del rey.

Será muy sencillo comprender la desacralización a través de pasajes de *OPN*<sup>36</sup>. No obstante, en términos puntuales, Bajtín (1998 [1974], pp. 60-64) menciona a la desacralización como una marca de esta categoría estética puesto que implica tomar elementos religiosos (figuras, personajes, lugares, acontecimientos) de la religión católica cristiana y volcarlos a lo grotesco a través de su degradación; reformularlos a través de la parodia para desmitificarlos, despojándolos de sus características místicas y divinas que los separan de los humanos, convirtiendo así a estos personajes y espacios en elementos comunes al hombre; al rebajar a las figuras religiosas, se les termina por parodiar y así generar lo grotesco.

A su vez, la parodia, aunque es un elemento común como marca estética de géneros como la sátira, tendrá en lo grotesco características puntuales que la definan. Así pues, parodiar

---

<sup>35</sup> Las escenas del banquete en Rabelais están repletas de este elemento de abundancia y excesos que lleva a los personajes a convertirse en seres grotescos. Véase cap. 4, p. 226.

<sup>36</sup> Véase apartado 3.2.10. *La revolución de los monstruos*, p. 111.

significa para lo grotesco que se tiene un personaje “original” y un “doble”. Estos aparecerán siempre juntos y se enlazarán a través del despliegue de un mismo cuerpo, es decir, compartirán todo el tiempo un cuerpo. Bajtín ve así al cuerpo grotesco, lo define como un cuerpo inacabado, que está abierto al mundo y por consiguiente no es individual sino colectivo siempre. Este elemento será más claro al abordar el tema de *El doble* o *Sosias*<sup>37</sup> que está presente en *OPN* a través de la figura de Inés Azcoitía y su nana Peta Ponce<sup>38</sup>.

Así surge la *bicorporalidad* de los cuerpos, es decir, la existencia de dos cuerpos en uno que mantienen una especie de simbiosis donde pueden chocar los espectros de la vida que ya se han mencionado como la infancia y la vejez o el nacimiento y la muerte: “Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo” (Bajtín, 1998 [1974], p. 23).

Sobre la degradación del lenguaje, Bajtín (1998 [1974], pp. 14-16) considera que se habla de formas “paródicas del lenguaje” cuando se está frente a registros que giran en torno a conductas del habla que están mal vistas socialmente: las burlas, groserías, chistes obscenos, canciones subidas de tono o incluso referencias meramente explícitas sobre actos sexuales o lo escatológico.

Es otra forma de contrastar el habla culta, volviendo al postulado de hacer visible y enaltecer elementos que socialmente son vistos como vulgares o fuera de lugar en un espacio público. Por tanto, los personajes grotescos suelen tener este registro la mayor parte del tiempo, esto se verá reflejado en pasajes recurrentes de *OPN*, donde se combinará el habla popular de la clase media chilena con la degradación del lenguaje llevado a lo obsceno.

Otra manera de degradación que Bajtín menciona en sus postulados es la referente al destronamiento del rey (1998 [1974], pp. 72-75), es decir, la figura principal en la jerarquía social vuelta hacia lo grotesco a través de la pérdida de su estatus social, que lo convierte inmediatamente en un personaje común, algo parecido a lo que ocurre con las figuras religiosas que pierden su aura mítica a través de la desacralización como marca grotesca. En este caso son las figuras políticamente relevantes quienes pierden su poder y es a través de

---

<sup>37</sup> El término “Sosia” o “Sosias” se acuñó a partir de la comedia *Anfitrión* de Plauto, donde Zeus adopta la figura de Anfitrión, alejado de su casa por la guerra, para seducir a su esposa Alcmena, y se emplea para nombrar a un personaje que tiene mucha similitud con otro (Diccionario etimológico castellano, ‘definición 1’).

<sup>38</sup> Véase apartado 3.1.8. Inés Azcoitía: *sosias* de Peta Ponce, p. 68.

este rebajamiento y degradación de los personajes que lo grotesco complejiza y contrasta los elementos establecidos por una sociedad y aceptados sin objeción por la misma.

La *ambivalencia* es otra marca estética de la que lo grotesco se nutre constantemente, Bajtín (1998 [1974], pp. 21-24) menciona en su análisis que precisamente el carnaval utiliza la ambivalencia todo el tiempo, puesto que sus imágenes siempre serán dobles: la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, los personajes altos y los personajes bajos, incluso anatómicamente el rostro y las partes íntimas estarán en contraposición complementaria durante la fiesta carnavalesca<sup>39</sup>.

Otro concepto relevante para Bajtín (1998 [1974], p. 152) son las reliquias<sup>40</sup>, que desempeñaron un rol relevante en el mundo medieval y que ejercieron también su influencia en la evolución de las nociones del cuerpo grotesco para el autor. Para el autor están muy presentes dentro de la teoría de lo grotesco por su relevancia y difusión en la época, y veremos cómo toman un toque siniestro en *OPN*, donde Donoso tenderá a arrancarles su cubierta sacra para volcarlas hacia lo terrenal de los personajes, quienes jugarán con ellas a modo de muñecas:

Una parte o fragmento, a veces realmente extraordinarios [...] brazos, piernas, cabezas, clientes, cabellos, dedos, etc.; se podría dar así una interminable enumeración de estilo puramente grotesco. Estas reliquias eran ridiculizadas muy fácilmente, sobre todo en la sátira protestante. En la literatura de la Edad Media, el cuerpo despedazado de un santo había dado lugar muchas veces a las imágenes y enumeraciones grotescas (Bajtín, 1998 [1974], p. 286).

### 2.3.3 El carnaval y su mundo al revés<sup>41</sup>

Mientras que para Kayser lo grotesco se mantiene oculto y subterráneo, para Bajtín se trata de un evento universal y popular, como se mencionó ya. Esta estética estará desde su postura mayormente vinculada a lo festivo y con ello a la alegría. Nuestro teórico considera entonces

---

<sup>39</sup> Aquí podemos retomar el análisis que realiza Kayser de pintores como Brueghel el viejo, quien en su cuadro *El combate entre don Carnal y doña Cuaresma* (1559) representa la ambivalencia y el absurdo dentro del carnaval, donde puede verse una posada para gozar del lado izquierdo y del lado derecho una iglesia para rezar, así se podrá encontrar el elemento de la ambivalencia en toda la pintura.

<sup>40</sup> En la iglesia católica se le llama *reliquias* a los restos de santos que son conservados después de que mueren, es decir, partes de sus cuerpos que pueden ser desde un dedo hasta extremidades completas que se resguardan con la creencia de que son dignos de venerarse.

<sup>41</sup> Durante el análisis, en el capítulo III puntualmente, se estará utilizando frecuentemente el término “mundo al revés”, sin embargo, no hace referencia directa al teorizado por Bajtín.

lo carnavalesco como un parteaguas de la potencialidad de un mundo diferente, con otro orden y otra forma de vida a la que denomina el mundo al revés.

Umberto Eco define al carnaval como: “Teatro natural en que animales y seres animalescos toman el poder y se convierten en dirigentes” (1998, p. 12). Al ocurrir este suceso, Bajtín considera la división creada a partir de esta toma de poder como el mundo oficial y el no oficial, definiendo al primero principalmente por estar controlado por la Iglesia y el Estado, ellos poseen el dominio y están diseñados para legitimar la diferencia de clases, es decir, ayudan a sostener el orden social establecido: “La cultura oficial de la Edad Media tendía a inculcar la convicción, diametralmente opuesta, de la intangibilidad e inmovilidad del régimen y de la verdad establecida, y, de manera general, de la perennidad e inmutabilidad de todo el orden existente” (1998 [1974], p. 223). Esto es fundamental para entender la existencia del carnaval, ya que existiendo este mundo oficial se dividía al pueblo entre la gente de clase alta y el resto, no existía entonces unidad ni mucho menos una igualdad entre individuos.

En el carnaval y, por ende, en el mundo no oficial, se busca esa unidad en el pueblo, esa igualdad de condiciones que se oponen a la cultura oficial. Ya que, el sentido principal del carnaval es el renacimiento, y a través de este es que se puede generar un contacto entre todos los individuos y así dar paso a la permutación entre lo alto y lo bajo, es ese “aliento libre de la plaza pública” (1998, p. 223).

Sin embargo, esto no significa que el mundo no oficial pueda vivir únicamente durante los días del carnaval, puesto que él considera que puede exceder fuera del tiempo de la festividad. También es relevante mencionar que este mundo al revés no puede existir sin su referente, es decir, sin el “mundo al derecho”. Porque, como se mencionó con anterioridad, la estética de lo grotesco siempre se mueve dentro del plano de la ambivalencia.

Existe entonces una nueva representación del mundo real, es un mundo inverso donde habitarán criaturas y escenarios opuestos a los de la vida real. Es precisamente en este espacio donde la figura del doble o *sosias*, que se mencionó como marca estética, tiene cabida por su carácter de degradación y ambivalencia frente a la figura “original”.

Bajtín (1998 [1974], pp. 9-10) hace una clara distinción entre la fiesta oficial (un espacio donde se perpetuaba el régimen y las clases sociales que ataban a los individuos a cierto

estatus frente al mundo y del cual no le era posible librarse) y la fiesta popular (un espacio donde aquello se desvanecía para presenciar un completo mundo al revés).

Los asistentes al carnaval podían construir su vida soñada durante dicha fiesta, no establecían títulos ni árboles genealógicos de por medio para comunicarse y entablar conversaciones con los otros. Al haberse despojado de las convenciones establecidas por la sociedad, la convivencia en la plaza pública durante los tiempos de carnaval tenía una dinámica fuera de lo común.

Las figuras de gigantes y sus leyendas también serán parte de los elementos a analizar en *OPN*<sup>42</sup>, pues, pese a que no se nos presente el “gigante” como se conoce en la tradición popular, veremos una reinterpretación del arquetipo por parte de Donoso, haciéndolo mucho más actual, pero conservando sus rasgos grotescos:

La mayor parte de las leyendas locales establecían un paralelo entre diferentes fenómenos naturales: el relieve de la comarca (montañas, ríos, rocas, islas) y el cuerpo del gigante y sus diversos órganos. Hemos ya observado que los gigantes formaban parte del repertorio obligado de las imágenes carnalescas y de la fiesta popular (Bajtín, 1998 [1974], p. 269).

El gigante es por definición la imagen grotesca del cuerpo desde la teoría bajtiniana, pero su carácter grotesco puede ser acentuado según el caso, puesto que no todos los gigantes son iguales ni son utilizados de la misma manera en la tradición literaria. Sin embargo, se puede concluir que el gigante era y es un personaje habitual del repertorio de la feria popular (junto con el enano y la mujer barbona). También fue una figura obligatoria de las procesiones del carnaval o de la fiesta de *corpus* como menciona el autor. Así, termina por asociar al gigante con el pueblo y a la vez con el espacio terrestre que habita, siendo comúnmente las montañas o los pueblos lejanos a las grandes urbes.

En este mundo al revés tendremos como características primarias la locura<sup>43</sup>, la risa y la máscara. Dado que la locura desde la mirada bajtiniana surge del carácter festivo que transgrede los valores de la sociedad en turno, es este *alter ego* de la mente (ese espacio caótico que solemos reprimir) que emana en la oscuridad y que solo tendría cabida en el mundo al revés donde los locos serían la norma. Él denomina a la figura del loco como el verdadero protagonista del espectáculo del carnaval, puesto que representa la parodia del

---

<sup>42</sup> Véase el apartado 3.1.3 *El disfraz del Gigante*, p. 48.

<sup>43</sup> Se entiende por locura a la privación del juicio o del uso de la razón (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

hombre mismo; es la degradación del estado “cotidiano” del ser humano, es él mismo en su versión rebajada que orbita en los planos de lo irracional.

En la locura está la máscara, que por sí sola tiene ya un complejo simbolismo complejo desde su aparición en el teatro. Sin embargo, como menciona Bajtín (1998 [1974], pp. 34-36), nos encontramos esa máscara como un instrumento que le permite al personaje negar su identidad, no se concibe como un individuo, sino que pretende mezclarse y perderse entre las masas. Recordemos que la individualidad no existe para el cuerpo grotesco, no se busca un ente definido ni completo, lo grotesco pretende estar siempre inacabado y en existencia con otros cuerpos.

La máscara funge entonces como la entrada a este mundo al revés donde se entra despojándose de la individualidad y personalidad para ser otro en este *alter ego* del mundo como lo conocemos. Estamos frente a la violación de las fronteras naturales entre las personas y a su vez frente a la parodia y la ridiculización de nuestra anatomía. Tomando como referencia a la máscara carnavalesca; la misma que tiende a hiperbolizar los rasgos y a volverlos burlescos hasta el punto de la risa.

Finalmente, la risa es para Bajtín (1998 [1974], p. 11) ambivalente por ser abierta y escandalosa, y a su vez regeneradora y positiva, incluso le pertenece al pueblo por su carácter universal. Dado que, al abrir nuestra boca para carcajearnos mostramos toda nuestra dentadura, las encías y damos acceso al otro de poder hurgar en nuestras entrañas. Y, finalmente, al generar el estruendo de la risa liberamos fuertes sonidos que generan un estímulo que provoca en el otro una sonrisa que a su vez lleva inevitablemente a la risa en un círculo compartido e interminable.

## 2.4 Contraste entre ambos teóricos

### 2.4.1 Puntos de encuentro entre la teoría bajtiniana y kaysiana

Partiendo, en primer lugar, de la definición que ambos autores otorgan de lo grotesco, encontramos rasgos en común como el uso del término *hiperbolismo*, es decir, la exageración dirigida comúnmente a los cuerpos y su anatomía, pero también a los excesos y protuberancias que envuelven a los personajes grotescos. En esto, los dos autores consideran que la estética grotesca se empeña por utilizarlo como herramienta tanto visual (siendo el

caso de las pinturas analizadas por Kayser) como literaria (pensando en el análisis de *Gargantúa y Pantagruel* que realizó Bajtín).

Otra característica que ambos consideran fundamental de lo grotesco es su carácter transgresor que pretende desafiar estándares sociales establecidos en un periodo histórico determinado. En el caso de Kayser (2004 [1933], p. 207) se trata de una transgresión de todas las leyes humanas (las reglas que nos rigen), dado que la perversión se cuele por nuestra vida y lo grotesco aparece como un reflejo de lo que intentamos censurar, pero no conseguimos hacerlo. Por su parte, Bajtín (1998 [1974], p. 10) considera la transgresión desde un nivel menos político y más social, orillando al grotesco a ver la transgresión como un mundo al revés inserto en un contexto popular donde existe una abolición de las relaciones jerárquicas que predominan en la sociedad.

Un rasgo que estará presente en la mayoría de los grotescos (en términos históricos) y que tanto Mijaíl Bajtín como Wolfgang Kayser retoman como una de las características base de esta estética es el *metamorfismo* o la mezcla entre los rasgos humanos y los animales. Esta unión había aparecido ya desde el descubrimiento de los frescos en la *Domus Aurea* en el siglo XV, donde pueden apreciarse criaturas mitad animales y mitad humanos, desde entonces se presenta como signo inequívoco del mundo grotesco.

La degradación es también una característica que los autores otorgan al grotesco como parte de su proceso de transgresión frente al mundo. En el caso de Bajtín (1998 [1974], pp. 248-252) se plantea a través del rebajamiento del cuerpo hasta su estado primitivo para envolverse en lo grotesco, pensando en entrar a lo inferior del mismo (el vientre y órganos genitales) y de esta manera acercarlo más al vientre de la madre tierra donde comienza y termina la vida. Por su parte, la degradación que plantea Kayser (2004 [1933], p. 151) se torna hacia el estado mental de los personajes grotescos, los cuales van perdiendo su sentido de la realidad y terminan rebajándose hacia la locura frente al mundo grotesco del que ahora son parte.

Las figuras grotescas son otra característica que permea a ambas teorías, pero no se refieran exactamente a las mismas cosas, podemos hablar de rasgos que comparten. En el caso de Kayser (2004 [1933], pp. 193-199), los motivos de lo grotesco son los cuerpos petrificados que se representan en las muñecas, marionetas, autómatas, y los rostros congelados en formas de máscaras o antifaces, mientras que para Bajtín (1998 [1974], p. 4)

las figuras grotescas que predominan son las festivas (provenientes del carnaval) como pueden ser los fantoches festivos, los gigantes y enanos. Todos estos personajes tienen en común su apariencia casi humana, que termina por inquietar al que le mira por no ser completamente reconocible, es decir, pese a que se asemejen al humano y por ende a la realidad que conocemos, existe en ellos un rasgo que los aleja y provoca en el espectador extrañamiento que conduce casi al horror.

#### **2.4.2 Puntos de divergencia entre ambas teorías**

El elemento de la risa será el más polémico al contrastar ambas teorías. Por su parte, Bajtín (1998 [1974], pp. 4-5) considera a la risa como algo carnavalesco que es general y universal proveniente de un mundo jocoso; la risa del pueblo que se extiende hasta los terrenos de lo cómico, a su vez denomina risa “negativa” a la que no es parte del objeto reído, sino que se opone a él, esto hace que sea imposible que se regenere como la risa positiva del carnaval. Por otro lado, la sonrisa kaysiana es prácticamente lo opuesto, dado que desde su planteamiento se ha alejado de lo cómico y se acerca mucho más a los terrenos del horror: la risa grotesca es para Kayser (2004 [1933], p. 369) la que representa una visión satírica del mundo, por tanto, la risa se parece más a una carcajada que para él puede tener toques cínicos y hasta satánicos. Para efectos de este proyecto, la definición de risa grotesca que se optará por llevar en mayor medida al análisis será la de Wolfgang Kayser, sin dejar de lado a la concepción bajtiniana de esta.

La máscara es otro elemento que ambos autores manejan en su teoría sobre lo grotesco. Por su parte, Bajtín la considera un elemento risible y alegre (tomando en cuenta su punto de partida que se encuentra inserto dentro del carnaval, celebración igual de colorida y festiva). Por tanto, este elemento funciona como una representación alegórica de la alegría frente a las sucesiones y reencarnaciones. De esta manera se vuelve un símbolo contundente del carnaval, puesto que niega una identidad y con ello la auto identificación, en un contexto donde lo relevante es despojarte de estos elementos para vivir en un mundo al revés donde el rico se disfrazaba de pobre y viceversa.

Bajtín (1998 [1974], p. 34) rodea a la máscara de características positivas, ya que al anular la identificación de un individuo a su vez suprime la realidad conocida para dar paso a una

ficticia, está violando las fronteras naturales del hombre para ridiculizarlo. Finalmente, Bajtín considera que la máscara encarna el principio del juego de la vida.

Por su parte, Kayser (2004 [1933], p. 83) considera el empleo de la máscara como un recurso que aparece en *la comedia del arte*<sup>44</sup> y también lo considera una especie de estructura que envuelve a los personajes (un símbolo que cubre una realidad). No obstante, para él esta segunda cara no es símbolo de alegría y reencarnación, sino una herramienta que deforma el rostro para dar paso a un ser con atributos animales.

La máscara es para Kayser un semblante humano que deja a la vista la farsa y tragedia del mismo, tanta es su aproximación que no considera una diferencia entre la máscara y el rostro. La máscara se convierte entonces no en una cubierta risible del hombre sino en una mueca torcida que nos revela lo grotesco de su anatomía.

Para esta investigación se optará por retomar el planteamiento kaysiano referente a la máscara como un elemento que cubre y denota a su vez los vicios humanos, así como una alegoría oscura del rostro que parece no separarse de él en una simbiosis casi macabra, lúgubre y siniestra que disimula, encubre y engaña puesto que oculta en sí mismo cosas. No obstante, también se retomará del planteamiento bajtiniano su comportamiento dentro del carnaval como elemento que da pauta al comienzo de otros momentos de libertad y cambio de roles sociales que se insertan fuera de la cotidianidad.

La concepción del mundo es otro elemento que, a pesar de que aparece en ambos teóricos, se encausa en diferentes direcciones. En el caso del planteamiento bajtiniano (1998, p. 10) lo grotesco está claramente inserto en la inversión y degradación de lo alto y bajo (tanto corporal como socialmente hablando). Por tanto, la concepción del mundo donde se desarrolla lo grotesco es un mundo paralelo al cotidiano, que es deliberadamente no oficial. Es en este contexto que nace el término de mundo al revés, un espacio de profanación y abolición de las relaciones jerárquicas, un segundo mundo que no tiene cabida en la cotidianidad y por ello se ve estipulado únicamente en los días de carnaval, y tenga una extensión espacial ilimitada, no es así en cuanto a su durabilidad que se ve sesgada por los días de fiesta.

Por su parte, para Kayser (2004 [1933], pp. 369-371) no se habla de un segundo mundo a donde los personajes pueden recurrir, sino más bien a un mundo al revés que tiene cabida en

---

<sup>44</sup> *Commedia dell'Arte* o Comedia del Arte es un tipo de teatro popular del siglo XVI que tiene su origen en Italia. Mezcla elementos del teatro del renacimiento con tradiciones carnalescas como la máscara y el vestuario.

la vida cotidiana, acercándose mucho más a lo que denomina “el mundo en estado de enajenación”. Es decir, no se habla en su caso de una utopía separada de la realidad, sino de un espacio inserto en la misma donde todo lo grotesco puede suceder. Para fines de este análisis se retomará el planteamiento kaysiano que concibe al mundo grotesco como parte de nuestra realidad, pero de una manera distorsionada y siniestra.

### **2.4.3 Categorías de análisis particulares de cada autor empleadas en este análisis**

Se retomará en primer lugar el tópico de la locura desde el planteamiento de Wolfgang Kayser para analizarlo en *OPN*, dado que para este autor la locura es un motivo relevante que forma parte de lo grotesco y que está intrínsecamente relacionado con el mundo en estado de enajenación que lleva a los personajes a sufrir demencia, esto los llevará a adentrarse a un mundo donde lo razonable no tiene sentido y lo familiar se vuelve ajeno.

Todo esto como motivo de lo grotesco en la novela, puesto que, desde el planteamiento de este autor el grado último del extrañamiento es lo grotesco; esta estética se mueve entonces en el plano de la ambigüedad y la desconfianza que sufrirán los personajes de la narración.

El personaje grotesco por antonomasia desde la mirada kaysiana se divide en tres categorías (como se ha mencionado anteriormente). Para este análisis las tres son fundamentales para generar una tipología del loco y a su vez de los personajes grotescos de la obra. Por tanto, se hablará de personajes grotescos: por su apariencia pura (hiperbolización del cuerpo humano); de los artistas (han visto la belleza sobrenatural); y de los personajes que poseen tanto la apariencia como el comportamiento grotesco. Estos últimos hacen que su mera presencia conduzca a la muerte y destrucción.

El cuerpo grotesco bajtiniano se tornará como uno de los ejes más importantes dentro del análisis desde los siguientes aspectos: la anatomía grotesca, el cuerpo grotesco y sus límites, así como su conexión con el mundo (la naturaleza). Por tanto, se retomará el planteamiento de este autor sobre el cuerpo inacabado y cíclico que da paso a uno nuevo, la anatomía de los personajes se observará no solo desde su construcción, sino también desde sus alcances; los fluidos corporales que de ellos emanan son símbolos de la estructura de la estética grotesca.

Finalmente, es necesario resaltar que, para fines prácticos de este trabajo, se abordará a lo grotesco como una categoría estética cercana en gran medida a lo horroroso, terrorífico y

siniestro (como lo plantea Wolfgang Kayser en su obra), y en mayor medida al ámbito de lo cómico, satírico y burlesco de la teoría de Mijaíl Bajtín.

## CAPÍTULO 3

### *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE A LA LUZ DE LO GROTESCO*

Se tomó como eje de estudio los espacios donde la locura alcanza su esplendor en la novela: la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba y la Rinconada de Jerónimo Azcoitía<sup>45</sup>, de cada espacio se extrajo nueve y diez escenas respectivamente que permiten analizar lo grotesco en la novela. Esto porque en estos espacios se generan las condiciones idóneas para que la locura de los personajes se desborde y con ello se exalte lo grotesco.

Principalmente, esta división espacial para realizar el análisis del texto se debió a la certeza que el empleo de los espacios generaba a la hora de dividir la acción de la narración. Es decir, los dos grandes espacios donde ocurre la novela son lo único que no muta dentro de ella, como ya se mencionó anteriormente, *OPN* está escrito de forma confusa y ambigua, los personajes y sus acciones siempre pueden ponerse en duda. Sin embargo, el espacio físico en la novela es lo único que prevalece, de ahí la elección para que sea el eje de análisis que conduzca esta tesis.

Como ya se dijo, pensando en la narrativa donosiana y la estructuración de la obra, existen dos grandes divisiones espaciales que determinan el comportamiento y el rumbo de los personajes durante la novela: el mundo de adentro y el mundo de afuera. Corresponde al mundo de adentro la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba y la Rinconada de Jerónimo, y el mundo de afuera sería considerado como las calles y los edificios del Santiago de Chile de la época.

Ambos lugares considerados “el mundo de adentro” son espacios que se presentan por primera vez en la obra como estructuras amplias que tuvieron una “primera vida esperanzadora”, es decir, por su parte, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba fungió como espacio sacro durante muchos años siendo lugar de claustro para personas dedicadas a la doctrina eclesial, pero un día decidieron abandonarla y en su lugar donarla para servir de asilo y orfanato de personas de clase baja. En el caso de la Rinconada de Jerónimo, es el símbolo del poder y el estatus social del que han gozado por generaciones la familia de políticos de los Azcoitía, pero que una vez nacido *Boy*, se termina convirtiendo en su refugio y el hogar de incontables monstruos.

Esta transición que hacen los espacios puede entenderse desde lo grotesco bajtiniano, pasando así de espacios donde predominaba la cultura “oficial” dominada por la religión o la

---

<sup>45</sup> Véase anexo 1 p. 149, *Esquema de personajes* que intervienen tanto en La Casa de Ejercicios Espirituales como en la Rinconada para mejor comprensión de los espacios y sus habitantes.

política, a espacios convertidos en reinos de los representantes de la cultura “no oficial”, es decir, los seres grotescos de la novela: las ancianas, las huérfanas, los monstruos; todos ellos se mudan a darle una “segunda vida” a dichas propiedades. Los personajes generan así un cambio en el ambiente e incluso en la arquitectura de los espacios a través de la clausura de partes de las propiedades.

Lo que llama la atención durante la mención de los espacios en *OPN* es la constante referencia a convertir ambos espacios en un laberinto, en ir “tapiando” hasta que se conviertan en espacios reducidos, oscuros y lúgubres donde los personajes monstruosos puedan dar paso a su locura, donde esta encuentre seguridad para florecer y desbordarse.

¿Para qué les sería útil los laberintos a los personajes de *OPN*? ¿Cambia algo el panorama narrativo de la novela? Estas preguntas se podrían responder desde la perspectiva de los personajes más grotescos de la novela: *Boy* y el Mudito, ya que usan los laberintos a forma de protección y cuidado de lo oscuro y lo grotesco; al ocultarse del exterior tienen la posibilidad de dejar de seguir las normas convencionales y edificar las propias. Es en estos espacios cuando vemos una pérdida total de la autonomía de los personajes, presenciamos la colectividad y la homogeneidad como patrones de conducta, los personajes de la Rinconada y la Casa de Ejercicios espirituales se vuelven un todo con ausencia de rostro.

Por tanto, la división espacial del análisis de la presente tesis permite explorar el comportamiento de los personajes de la novela a raíz de los lugares donde se encuentran. La división entre la Casa y la Rinconada hace más factible ver el proceso y cambio de conducta que deviene en la trayectoria de los personajes desde su aparente “cordura” al inicio de la narración y a su inminente precipitación a la locura que los espacios propician en cada uno de ellos (en mayor o menor grado, como se demostrará a continuación).

### 3.1 La Casa de Ejercicios Espirituales

Para comenzar el análisis me veo en la necesidad de generar un panorama mental de la estructura de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba. Esta fue creada en un primer momento como un convento de monjas capuchinas de clausura “Opulenta capellanía” situada en las tierras más envidiables de la Chimba.

Sin embargo, el rumbo de este edificio cambia tras la guerra de Independencia y la mención de un terremoto al cual no se le da ninguna fecha específica. Ambos sucesos llevarán a convertir la estructura en un lugar módico construido a base de “adobe y teja” (OPN, 2020 [1970], p. 223). Aunque en decadencia, la Casa de Ejercicios Espirituales se mantuvo en pie, pero dejó de albergar a monjas para darle paso a las ancianas retiradas y a las huérfanas que no tenían lugar en el orfanato del pueblo.

Donoso menciona que la Casa cuenta con una capilla, incontables celdas para religiosas y patios para la recreación de estas. Pero ahora, al albergue de las ancianas se ha vuelto un lugar descuidado, obsoleto y oscuro: “Rara vez se vislumbra desde afuera un reflejo de luz en sus cientos de ventanas ciegas de polvo, o ciegas porque yo las cerré con tablas machadas” (OPN, 2020 [1970], p. 32).

Así, en el transcurso de la novela la Casa se irá haciendo cada vez más pequeña a causa del Mudito como se puede apreciar en la cita anterior, él es el encargado de cuidar a las ancianas, es una especie de “amo de llaves” que irá poco a poco dejando sin patios y sin celdas a las ancianas en su labor de cubrir y cerrar espacios. Cada vez que una anciana muere, su celda se vacía y se cierra para siempre.

### **3.1.1 Don Clemente: un Azcoitía peculiar**

Un primer personaje que habitó por un corto tiempo la Casa de Ejercicios Espirituales es Clemente Azcoitía (el abuelo de Jerónimo que llega a este lugar para terminar sus días). Esta breve narración, inserta en el capítulo tercero de la novela, nos permite indagar sobre los cuerpos decadentes desde otra perspectiva en contraposición con el cuerpo de las ancianas: “Era un ancianito muy tranquilo y muy triste cuando lo trajeron. La madre Benita le daba de comer cucharada por cucharada como a una guagua” (OPN, 2020 [1970], p. 57)<sup>46</sup>.

Esta primera mención sobre el cuerpo de don Clemente y su paralelismo con el cuerpo de una *guagua* nos remite a la concepción de la unión entre la vida y la muerte: aquel anciano que está al borde de la muerte se convierte de nuevo en un bebé, ya que sus comportamientos son muy similares; como si se tratase de sucesos cíclicos en bucle. Esta escena repleta de sinsentido la retoma Pinheiro Machado de la Universidad de Salamanca en su artículo “*El*

---

<sup>46</sup> Guagua. (voz quechua). Chile, Argentina, Bolivia y Perú. Niño recién nacido hasta más o menos un año de edad | Persona de aspecto o conducta como una persona menor. (Amster, 1978, p. 119)

*obsceno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra de José Donoso”: “El sentido de la decadencia de la obra se expresa en la circularidad que se inicia y concluye con la defunción de un personaje” (2006, p. 11) y se verá en el desenlace de este personaje en particular. Como plantea Ugarte:

“Don Clemente, sumido en la senilidad, enloquece sin remedio y sin dignidad. Termina merodeando desnudo por la Casa –en su caso, esto es especialmente significativo: él, que tenía la investidura sacerdotal con el poder que eso implica, es despojado de todo, desnudado– y completamente perturbado” (Ugarte, 2012, pág. 6).

Posteriormente, al pasar un tiempo en la Casa de Ejercicios Espirituales, vemos a don Clemente mudar sus ánimos; no es ya solamente una guagua indefensa, sino que comienza a adquirir actitudes violentas y primitivas: “Comenzó a agitarse en su celda, a golpear la puerta y los vidrios de la ventana, hasta que sus gemidos se transformaron en aullidos y rompió los vidrios y casi derribó la puerta con sus golpes” (*OPN*, 2020 [1970], p. 58).

En el campo semántico que Donoso maneja para describir el desvarío que tiene don Clemente en esta escena, podemos ver términos que aluden mucho más a una bestia que a una persona. Esto puede entenderse como el metamorfismo del personaje que deja de ser humano para convertirse en animal a causa del estado en el que se encuentra. No olvidemos que la metamorfosis o la unión entre lo animal y lo humano es de las primeras formas de estética grotesca que se encontraron a raíz de los frescos descubiertos en la *Domus Aurea*.<sup>47</sup>

Finalmente, el desenlace de este personaje es muy similar al de todos en esa casa: el encierro y la edad terminan por volverle loco, convirtiéndose en un ser fuera del entendimiento y leyes sociales establecidas que sucumbe al delirio y se entrega a la muerte de forma accidental a través de la miseria de su ser:

Hasta que una tarde don Clemente derribó la puerta de su celda. Salió a recorrer los pasillos, desnudo [...] las viejas gemían y chillaban y huían escandalizadas por don Clemente desnudo que profanó la capilla, que profanó sus ojos purificados por la vejez y la miseria y el sufrimiento. Al dar un bastonazo, el anciano se cayó y se golpeó en la cabeza [...] murió llorando de pena (*OPN*, 2020 [1970], p. 59).

---

<sup>47</sup> Menciona Ortas en su texto *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)* que los temas representados en la *Domus Aurea* se encontraban en el arte arcaico de todos los pueblos: “Bajtín opina que durante el período clásico lo grotesco pervivió, pero lo hizo fuera de la esfera oficial, en el arte «bajo», en pinturas cómicas, terracotas, máscaras, silenos, figurillas de demonios de la fertilidad, decoraciones en cerámicas, etc.” (2020, p. 9).

En esta escena se reitera la dualidad con que Donoso trabajará a lo largo de su obra: lo lascivo frente a lo inmaculado, es decir, aquí se contraponen la figura del anciano demente que ha perdido la conexión con la realidad y que se mueve bajo sus propias líneas, donde la desnudez es la norma, y las ancianas de la Casa de Ejercicios Espirituales que reflejan la castidad y la decencia con su cuerpo cubierto y que huyen del símbolo de lo impúdico representado en don Clemente.

Como se mencionó con anterioridad, con vistas hacia una lectura de *OPN* desde la estética del absurdo (como lo hace Pinheiro en su análisis): “Enviado por los Azcoitia para morir en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, su agonía asume inmediatamente un carácter grotesco” (2006, p. 11). El final de este personaje y de su microhistoria dentro de la narración principal se cubre con elementos risibles acercados más a la concepción clásica de la estética grotesca: la suma del horror y la risa, que debe provocar al espectador una sensación extraña pero placentera al presenciarla. En este caso, la persecución de las ancianas encabezada por un anciano desnudo genera una risa burlona e incluso satírica frente al triste desenlace de dicho personaje.

Incluso considero, retomando la reflexión de Pinheiro, que Donoso en esta escena en concreto utiliza al absurdo como un motivo que deviene en lo grotesco: “La desnudez de don Clemente retrata su locura, y contribuye a profanar la capilla donde se encontraban las asiladas” (2006, p. 11). Este planteamiento del absurdo aunado al grotesco está presente en la teoría kaysiana, partiendo del supuesto en que la desnudez y locura de don Clemente son anticlericales y burlescas en esta escena, permitiendo a través de su personaje irrumpir en la realidad y normativa establecidas. Este juego entre el absurdo y lo grotesco está presente en la mayoría de los personajes de Donoso.

### **3.1.2 La inmaculada concepción de Iris Mateluna**

Siguiendo este juego de dualidades entre lo religioso y lo licencioso, en el capítulo cuarto podemos ver este mundo al revés en la Casa de Ejercicios Espirituales. Iris Mateluna (la niña huérfana que habita ahí) se embaraza, las ancianas de la casa lo consideran una “concepción divina”, puesto que no creen posible que ella haya tenido relaciones sexuales a tan corta edad:

Cuando nacen niños sin que un hombre le haga la cochinada a una mujer es milagro... baja un ángel del cielo y ya está. Milagro. Claro que lo primero era hacer examinar a la Iris para quedar seguras del embarazo. La María Benítez es meica.<sup>48</sup> [...] que la examinara con mucho cuidado, sin meterle nada porque la Iris era virgen (*OPN*, 2020 [1970], p. 62).

Otro elemento grotesco en esta cita es la aparición de una de las ancianas, en este caso de María Benítez, como una anciana médica. Puesto que, este término está asociado a las ancianas brujas que hace referencia a estéticas grotescas más cercanas a la literatura fantástica, que contiene magia y brujería (se refleja en las novelas góticas europeas). Como menciona Garrido (2006, p. 9): “Ser bruja les permitía ganarse la vida, siendo éste además el único oficio que la sociedad iba a confiar a una anciana vieja, sola y pobre”. En voz de Donoso se convierten en personajes comunes y populares, quienes solían ser servidumbre de gente adinerada y que habían obtenido conocimientos de medicina tradicional.

Liliana Marlés menciona en su artículo “Juego de viejas”: “Llama la atención que, una vez encerradas, estas viejas devienen brujas, dejando fluir su locura al interior de aquellas paredes y liberando su anormalidad como un flujo descontrolado” (2018, p. 6). Así, Donoso se acerca a la construcción del mundo al revés bajtiniano, pero esta vez mostrando el poder que las ancianas tienen por el hecho de ser las nanas de personas poderosas, ahora son ellas quienes tienen el control y no la clase alta como se supone que debería ser.

### **3.1.3 El disfraz del Gigante**

La locura que permea la Casa de Ejercicios Espirituales no es exclusiva de los ancianos que la habitan, sino que llega a personajes como la huérfana Iris Mateluna, quien se escabulle por las noches y comienza a tener relaciones sexuales con un hombre que utiliza una botarga de gigante para promocionar un almacén de muebles. Un día, el Mudito decide alquilar el disfraz para poder acostarse con Iris: “La cabeza del Gigante. Eso es lo que quiero. Arrendártela, Romualdo, para ponérmela y con ella cubriéndome formar parte de la pareja feliz [...] pero no, imposible, esto del Gigante es mi trabajo” (*OPN*, 2020 [1970], p. 84).

---

<sup>48</sup> Es de notar que el autor de la novela suele utilizar artículos antes del nombre de los personajes que fungen el rol de servidumbre o que se encuentran abajo en la escala social. Por ejemplo, en esta escena “La María Benítez”. Esto con el fin de jerarquizarlos y distinguir el habla común entre estos personajes, a diferencia de los de clase alta. Por tanto, utilizan palabras como “meica” en lugar de “médica”, haciendo de nuevo referencia a su estatus en la obra.

Desde la teoría de Bajtín, la figura del gigante es un elemento clave en la estética grotesca que se vislumbra desde el carnaval. Ya que la mayor parte de las leyendas locales establecían un paralelismo entre los elementos de la naturaleza: el relieve de montañas, islas o ríos con el cuerpo del gigante y su composición. De esta manera el cuerpo no está aislado, sino que se conecta con la naturaleza y las proporciones del cuerpo del gigante lo convertían en parte de las imágenes de la fiesta popular.

No es coincidencia que a esta botarga Donoso la denomine todo el tiempo como “El Gigante”, ya que es por definición la imagen grotesca del cuerpo. Incluso hoy en día, el enano y el gigante son dos figuras centrales en los circos, puesto que al lado de los bufones son considerados el núcleo de la diversión carnavalesca dada su fisionomía particular y exagerada. El Mudito consigue alquilar aquel traje y el autor genera un paralelismo entre su ritual de vestimenta con la de un obispo que corona a un rey:

Me la pones por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa [...] A nadie se le va a ocurrir buscar mis ojos en la garganta de este fante de cartón piedra (*OPN*, 2020 [1970], p. 85).

Además, en este pasaje podemos visualizar el ritual del carnaval, donde una persona a través de una máscara o un disfraz en concreto puede dejar de ser quien es para darle paso a una nueva personalidad que solamente existe en este momento y de esta fiesta, lo que le da la posibilidad de regirse bajo otras normas, pero al terminar la fiesta vuelve a ser quien es. Esto mismo le ocurre a Humberto Peñaloza al quitarse y ponerse el disfraz del gigante; entra y sale de sí mismo.

En el episodio de Iris Mateluna y la cabeza de Gigante existe otro paralelismo, esta vez con el mito del Minotauro. Existen varias versiones acerca de este mito griego, para efectos de esta investigación se retomará la definición dada en el *Diccionario de la mitología griega y romana* de Pierre Grimal, la cual describe al Minotauro como:

Un monstruo que tenía cabeza de hombre y cuerpo de toro. En realidad, se llamaba Asterio, o Asterión, y era hijo de Pasífae, esposa de Minos, y de un toro enviado por el propio Poseidón a éste (Grimal, 1979, p. 361).

Según el mito, el rey Minos tras ver aquella concepción atroz y avergonzarse de aquella criatura, mandó construir a Dédalo un laberinto dentro del palacio para que el Minotauro no

podiera salir jamás, pues repudiaba los amores contra natura de Pasífae. En primer lugar, un punto de encuentro entre ambas narraciones se debe a la concepción de ambos monstruos: el Minotauro y *Boy* (el hijo de Iris Mateluna). Dentro del mito, Pasífae engendró un amor irresistible hacia un toro que Poseidón había enviado a Minos para sacrificarlo, pero como él no quiso hacerlo el dios lo castigó de esta manera. Así, se decía también que era un castigo que Afrodita había infligido a Pasífae porque ésta había despreciado el culto a la diosa:

No sabiendo cómo satisfacer su pasión, Pasífae pidió consejo al ingenioso Dédalo, el cual fabricó una ternera tan perfecta y tan semejante a un animal verdadero, que el toro se dejó engañar. Pasífae se había ocultado en el interior del simulacro, y así pudo realizarse la monstruosa cópula. De estos amores nació un ser medio hombre medio toro, el Minotauro (Grimal, 1951, p. 412).

En la obra de Donoso, la botarga del gigante cumple esta misma función y es solo a través de ella que los hombres del pueblo pueden poseer a Iris Mateluna. Un claro ejemplo es el siguiente pasaje, ya que cuando intentan desprenderse de aquel disfraz la niña los rechaza por completo:

Romualdo comenzó a sacarse la cabeza, la Iris aulló chonchón<sup>49</sup>, chonchón, que no vaya a volar, brujo, malo... y la cabeza cayó al suelo. Romualdo trató de atracar a la Iris, pero ella le rasguñó la cara, gritando y llorando y cruzándose de piernas (OPN, 2020 [1970], p. 90).

Solo mediante aquel disfraz el Mudito logra poseer a Iris Mateluna, y de aquellos encuentros cubiertos de máscaras es que ella logra quedar embarazada de un monstruo: el niño *Boy*. El personaje de Iris a través de esta escena se puede percibir como un personaje que está bajo aquel encanto derivado de la fascinación ante aquella criatura primitiva y extraña, justo como le ocurrió a Pasífae. Incluso, unas cuartillas más adelante entre dos personajes discuten aquella condición del personaje y terminan por concluir que delira: “No creo. Es rara. Dicen que cuando culea<sup>50</sup> lo hace jugando nomás, no en serio como tras minas<sup>51</sup> menos ignorantes, y dice nanay<sup>52</sup>, nanay, como las guagüitas” (OPN, 2020 [1970],

---

<sup>49</sup> Chonchón. “Ave nocturna de mal agüero”. (Amster, 1978, p. 93).

<sup>50</sup> Culea. Intr. vulg. Realizar el acto sexual. (Real Academia Española, s.f., definición 1).

<sup>51</sup> Mina. Arg., Bol. y Ur. Mujer. (Real Academia Española, s.f., definición 1).

<sup>52</sup> Nanay. (voz quechua). Voz con que los niños dan a entender una dolencia o lastimadura que no saben explicar. (Amster, 1978, p. 146).

p. 108).

En segundo lugar, los paralelismos entre Minos y Jerónimo Azcoitia también están presentes en la narración. Ambos son personajes con algún cargo político en la sociedad, con una reputación y un estatus que no les permite equivocarse ni mucho menos verse vulnerables, por lo que, bajo la premisa de un hijo deforme y antinatural ambos optan por encerrarlos en un lugar aislado pretendiendo sacarlos así de su realidad.

En este caso en particular, serán las ancianas los verdugos que pretenden que al nacer *Boy* (el hijo de Iris Mateluna) sea aislado por su naturaleza casi divina. Sin embargo, como se podrá ver en la siguiente parte del análisis, los motivos que llevarán a Jerónimo (el padre de *Boy*) a encerrarlo en su Rinconada no será el “carácter divino que ven en él”, sino todo lo opuesto.

Finalmente, en la narración en torno a la cabeza del gigante existe una escena de escarnio inserta en el capítulo séptimo. Donde, tras haberla rentado para que los hombres de todo el pueblo pudieran acostarse con Iris Mateluna, uno de ellos ha quedado insatisfecho y reclama su dinero de vuelta. Esto desatará una pelea que terminará en la destrucción de la botarga.

Uno de los elementos que más salta a la vista en esta escena es el desarrollo de una pelea que hace que los personajes se muevan hacia el terreno de lo primitivo, y desaten un cuadro donde saltan entre lo humano y lo animal todo el tiempo. Por ejemplo, Iris termina por convertirse en una pantera que aúlla y se balancea:

La Iris ruge, hace morisquetas<sup>53</sup> horripilantes arriscando<sup>54</sup> los labios y apretando los dientes y enmarañándose el pelo.  
—Grrrrr, soy la Pantera de Broadway, grrrrr, y te voy a comerte vivo, grrrrrrr...  
—Cómetelo, Gina (*OPN*, 2020 [1970], p. 103).

Como se ha mencionado ya, esta clase de escena contiene la inquietante extrañeza que provoca el actuar de los personajes. La desarmonía aquí se manifiesta en forma de un conflicto, es decir, el choque y la mezcla entre lo humano y lo animal. Y es relevante, no solamente por la desarmonía en sí misma sino por la reacción que provoca. Iris automáticamente entra en el juego de la transformación de lo humano a lo animal con “Soy la pantera de Broadway”, abriendo un espacio para el teatro y con ello al carnaval. Ambos

---

<sup>53</sup> Morisqueta. Chile, Perú y Venezuela. Mueca, visaje. (Amster, 1978, p. 144).

<sup>54</sup> Arriscar. Encrespase, enfurecerse, alborotarse. (Real Academia Española, s.f., definición 1).

personajes se sumergen en un trance donde se convierten por un instante en criaturas animales que se mueven bajo el instinto y las pasiones, rompiendo con las convenciones sociales.

Los monstruos en general son una representación (muchas veces) de la *psique* humana, que se mueven entre lo que nos gustaría hacer y las leyes sociales que no lo permiten, y son este tipo de criaturas las que transgreden y cumplen nuestros deseos reprimidos a modo de válvula de escape que permite mantener el orden común (Orta, 2020, p. 123).

La escena concluye con la desmembración de aquella botarga, es decir, metafóricamente con la muerte del gigante que se rompe a pedazos. La violencia es una de las armas que suele emplear lo grotesco para generar un *shock* en el espectador, lo que se busca es desorientar al lector y confrontarlo ante la realidad. Sin embargo, la destrucción de la botarga en este pasaje hace referencia directa al carnaval, donde es usual la destrucción de las mismas como símbolo de regeneración. Por ejemplo, en el caso del festival contemporáneo de las Fallas de Valencia, España, que consiste en estructuras grandes que representan escenarios con sentido satírico que suelen quemarse al finalizar la festividad porque el fuego actúa como elemento purificador y festivo a la vez.

### **3.1.4 La muñeca Damiana**

La locura de las ancianas que habitan la Casa de Ejercicios Espirituales y su fijación con el niño que Iris espera llega hasta tal punto que comienzan a creerse capaces de officiar ritos de nacimientos y muertes dentro del lugar. Pueden fungir aquí como las *Ilitías* en la mitología griega, quienes justamente se relacionaban con el nacimiento anual del niño divino, así como en esta escena donde Donoso coloca a las ancianas como parteras y tejedoras del destino del niño que ellas consideran santo.

Igualmente, al tratar de posicionarse como figuras encargadas de los decesos, se les puede relacionar con el papel de las *Moiras*<sup>55</sup> griegas, que se caracterizaban por personificar al destino. Específicamente, por el hecho de que controlaban el hilo de la vida de cada persona desde el nacimiento y hasta la muerte (Grimal, 1951, p. 364), objetivo que persiguen las ancianas respecto al bebé de Iris. Como menciona Marlés en *Juego de viejas*:

---

<sup>55</sup> Moiras. *Μοῖραι*. Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. (Grimal, 1951, p. 364).

“No significar nada es el privilegio de las viejas. Su manera de razonar, de entender el mundo y, por lo tanto, de reaccionar frente a él, se gesta de otra manera” (2018, p. 10).

Esta obsesión las llevará a refugiarse en un oscuro sótano con Iris para cuidar de ella, será este momento uno de los más grotescos de la obra. Ya que un día, al estar todas reunidas en dicho lugar, Damiana (una de las ancianas) juega a ser la muñeca de Iris, por el contrario, ese juego pronto comienza a irrumpir la realidad hasta el punto de colocarse máscaras que se funden con ellas para creerse lo que ven: “La Damiana, minúscula como una laucha<sup>56</sup>[...] se acerca al velador donde están los baberos para la guagua, toma uno y poniéndoselo se mete en la cuna de bronce adornada con blondas celeste, balbuceando agú, agú” (OPN, 2020 [1970], p. 112).

En estas imágenes grotescas, donde vemos un mundo disparatado que invierte los roles de los personajes, nos encontramos con un rasgo sumamente grotesco: la risa. Sin embargo, no es una risa común sino deformada, es decir, las ancianas ríen ante lo que contemplan de una forma amarga y deforme que no tiene nada que ver con una risa alegre:

La Rita enjuga las lágrimas de la Iris, que se incorpora un poco, y toma del velador<sup>57</sup> un gorrito blanco con pompón. Se inclina sobre la Damiana [...] Cuando el lazo queda listo, la guagua hace un mohín. Todas, incluso la Iris, soltamos carcajadas (OPN, 2020 [1970], p. 112).

Esta clase de risa grotesca está más cercana a la teoría que Kayser propone; es aquella que lleva a su plenitud la visión satírica del mundo de la que él habla (2004 [1933], p. 377). Es una carcajada cínica, irónica y hasta satánica. Es esa clase de risa involuntaria que emerge cuando no puedes liberar aquello que sientes, su sonido es espantoso, su función es desprendernos de manera forzada de aquella situación. Justo así ocurre con las ancianas que presencian este desdoblamiento del personaje de Damiana e Iris:

Damiana suelta un eructo que estremece el sótano y nosotras reventamos de risa...La mamá le sube la pollera<sup>58</sup> harapienta [...] la Iris se está riendo, feliz, mírenla cómo se ríe con el espectáculo de ese sexo inútil, inerte, negro, más arrugado que un higo seco (OPN, 2020 [1970], p. 114).

---

<sup>56</sup> Laucha. (voz mapuche). Chile, Argentina y Uruguay. Dícese de la persona de constitución delgada con la cara alargada. (Amster, 1978, p. 164).

<sup>57</sup> Velador. Mesa de noche.

<sup>58</sup> Pollera. Chile y América. Falda en el vestuario femenino (Amster, 1978, p. 183).

A propósito de esta escena, Marlés comenta: “Más que eso, el juego conlleva a la transgresión del orden en una escena doblemente infractora: por un lado, el potencial lésbico que las caricias inducen y, por el otro, el coqueteo con el incesto” (2018. p. 13). El elemento de transgresión no solo de los roles entre madre e hija sino entre pares femeninos en una escena de carácter sexual es lo que contribuye a figurar a las viejas ancianas y a Iris como personajes sumamente grotescos que tienden a la locura y la perversión a través del juego de roles. Justo como plantea Bajtín en su teoría sobre lo grotesco, recordemos que el carnaval se sirve de personajes que juegan a ser quienes no son para burlarse de personas de clase social alta.

Otro elemento de lo grotesco clásico presente en esta escena y que aparece ya en cuentos grotescos latinoamericanos desde obras como *El matadero* de Esteban Echeverría (1871),<sup>59</sup> son la suma de la risa y el llanto en una misma escena, que termina por balancear y contrastar. Damos paso a esta clase de carcajada que se convierte en humor frío y se desvincula de la alegría carnavalesca bajtiniana; es una escena terrorífica precisamente porque presenciamos la risa que surge posterior a un llanto.

Al terminar este capítulo el espectador atraviesa por una mezcla de sensaciones propias de lo grotesco: una risa distorsionada que incomoda porque, a pesar de que quiera pretender ser una típica escena de la dulce madre que amamanta a su hija, vemos en ella la distorsión del mundo que conocemos y nos lleva a sentir repulsión por estos cuerpos al revés. La teoría kaysiana hace mención de esto a propósito del *mundo enajenado*<sup>60</sup>.

### **3.1.5 Un vagabundo intermitente**

Posteriormente, tenemos una escena en el capítulo noveno (cronológicamente inserta después a los sucesos de la cabeza del gigante) grotesca y satírica<sup>61</sup> al mismo tiempo. En la que el Mudito encarna la figura de un mendigo. Este capítulo en general se desarrolla en

---

<sup>59</sup> Cuento del argentino Esteban Echeverría que destaca por sus imágenes grotescas donde confluyen el horror y la risa. Trata sobre un conflicto interno en un pueblo aislado, dicho pueblo sufre escases de comida provocada por las lluvias, y cuando por fin obtienen carne es muy poca, por tanto, los habitantes del pueblo luchan para conseguirla en una sanguinaria y risible pelea callejera; encontramos imágenes de lucha entre vísceras y órganos animales frescos que suman el asco y lo risible.

<sup>60</sup> Véase capítulo II, apartado 2.2.1 *La dislocación de la realidad*, p. 23.

dos planos: la confusión y la ambigüedad. Vemos a Humberto hurtando uno de los ejemplares del libro (que él mismo escribió) de la biblioteca de su jefe Jerónimo (quien ya ha muerto para este punto de la narración). Es capturado por unos carabineros y llevado a la policía, pero antes de eso lo vemos huir hacia la parte inferior de un puente para quemar la copia de dicho libro y deshacerse así, metafóricamente hablando, de su nombre y con ello de su persona.

Esta escena ocurre en el mundo de afuera (retomando la división espacial de la que se habló al comienzo del capítulo), es decir, nuestro protagonista decide salir de su lugar seguro que es la Rinconada, este espacio que le brinda protección y que es el espacio idóneo para que exalte su locura, se confrontar con el exterior que representa en este plano el peligro por su apego al mundo oficial. Aquí vemos representadas a las calles de Santiago como peligrosas y terribles.

Como se ha comentado ya, uno de los rasgos principales del protagonista es su posible esquizofrenia que continuamente lo lleva a confundir la realidad y la imaginación; en este caso en particular sus pensamientos y recuerdos. Este pasaje se desarrolla durante la persecución de Humberto, donde Donoso emplea el flujo de consciencia para estos saltos continuos entre lo que le ocurre al personaje y lo que piensa. De nuevo tenemos la figura del gigante, Humberto alude a ella como algo que lo engulle: “El olvido ahogándolo todo, yo me he colocado voluntariamente en sus fauces, he reptado hasta su garganta para lanzarme por su esófago y desaparecer y he desaparecido, sí [...] ya no soy” (OPN, 2020 [1970], p. 137).

La imagen de la boca muy abierta, como lo explica Bajtín (1998 [1974], p. 227), se asocia automáticamente a la deglución y a la absorción, y también a las entrañas, el vientre y el alumbramiento. Por tanto, Humberto se convierte en alimento para la figura grotesca del gigante que, en su cabeza, lo absorbe en una metáfora, en la cual, el portar aquel disfraz hizo que su personalidad quedara intrínsecamente relacionada a él, adentrándose a un juego de máscaras y personalidades que son propios de la locura del personaje, y que, ha terminado por devorar su ser para mutar en un monstruo grotesco. En este punto vemos al *Mudito narrador focalizador* y al *Mudito personaje*, es decir, él narra en tercera persona la persecución de sí mismo y podemos vislumbrar los delirios del personaje.

Otro rasgo grotesco aquí, es la forma en que se dirigen al *Mudito* las personas que lo

miran huir, dirigiéndose a él como: “roto de mierda<sup>62</sup>” o “ladrón” y “*fantoche*”. El término *fantoche* está asociado a “un muñeco grotesco que solía moverse a través de hilos, el francés lo retomó de una palabra italiana “*fantoccio*” que significa marioneta y le dio la forma “fantoche” que conocemos en el español” (Real Academia Española, s.f., ‘definición 4’).

Este juego de términos que aluden al mundo del teatro como la figura del *fantoche*, se ve ampliado con la alucinación que tiene Humberto al correr, esta gira en torno a las máscaras como la única manera posible de identidad, poniendo sobre la mesa la discusión del mundo como una puesta en escena y la vida como una representación:

Más y más portadores de disfraces efímeros, si no nos disfrazamos de algo no somos nada, monjes de facciones demacradas casi ocultas por la sombra de la cogulla<sup>63</sup> oscilante en mi llama (*OPN*, 2020 [1970], p. 139).

Al llegar debajo del puente, Donoso nos describe el espacio del mendigo como un lugar que escapa de la esfera social, rodeado de elementos sucios, olvidados e incluso asquerosos: van desde ropa abandonada hasta ratas y desperdicios que terminan en este tipo de lugares. Retornando así a las esferas de lo grotesco sitios orientados hacia la periferia; hacia los callejones y los lugares oscuros del mundo, permisivos con las convenciones sociales:

¿No siente el olor a trapos empapados recalentándose, a mendrugos de pan añejo que ponen junto al fuego de mis papales? [...] el ocre de su miseria, la sepia de su mugre, los grises de sus harapos lujosos, más rostros y bultos y manos (*OPN*, 2020 [1970], p. 139).

Lo que Donoso pone en juego en esta escena es la reivindicación de lo grotesco no solo como una estética dirigida a incomodar y a extrañar, sino a traspasar el velo que nos engaña y confrontarnos así con la realidad misma. Como lo menciona Palma (2019, p. 16) en su reseña de *Lo grotesco* de Philip Thompson: “una representación sin interpretación de los rasgos más ocultos del ser humano, que no posibilite al mismo tiempo una percepción diversa y múltiple, corre el riesgo de hermanarse descuidadamente con la deformación y la exageración sin sentido”. Es decir, la máscara que cubre a Humberto no es más que eso, y lo que queda en él al final del día es lo primitivo; el hombre es como un mendigo que se

---

<sup>62</sup> Roto de mierda: pobre diablo, sujeto indecente, vulgar y despreciable.

<sup>63</sup> Cogulla. Hábito o ropa exterior que visten varios religiosos monacales. (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

despoja de todo:

Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros [...] recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que les permita identificarse, aunque no sea más que por momentos (*OPN*, 2020 [1970], p. 139).

Así, no basta simplemente con generar una atmósfera repleta de elementos claroscuros; donde se le añadan elementos perturbadores extraídos de la deformación de la realidad para crear una estética grotesca. Es indispensable que esta sea un reflejo del mundo, porque “no es un simple afán de distorsión o desfiguración, sino expresión de la realidad”. (Palma, 2019, p. 16) y, por tanto, aun cuando las alucinaciones de Humberto nos lleven al terreno de lo irreal, los planteamientos que genera trastocan la realidad para quebrarla y transgredirla desde la máscara de un mendigo.

De nuevo tenemos el mundo al revés. Recurriendo a la idea de salir de sí mismo a través de un disfraz, justo eso le ocurre a Humberto al colocarse en la figura del vagabundo y lo refuerza mediante la destrucción de su libro; él pretende que al quemar su nombre impreso en el lomo del ejemplar también destruya su identidad, se convierta en un ser carente de rasgos y fluya como un cuerpo grotesco homogéneo e indeterminado.

### **3.1.6 La execración de la Capilla**

Un eje desde donde se puede analizar la estética grotesca es el concepto de transgresión, en este caso hablaremos de esta en el plano religioso o espiritual en *OPN*. Si bien, ya hemos mencionado las características del escenario decadente con el que se describe a la Casa de Ejercicios Espirituales, o escenas que contrastan elementos sacros con lascivos, hay en el capítulo décimo noveno toda una escena de escarnio donde los religiosos son seres completamente terrenales y avariciosos.

Para comenzar, la capilla donde se desarrolla todo este episodio no es común. Dado lo deteriorado del edificio se ha optado por sustraer cualquier elemento religioso de ella hasta convertirla en una capilla vacía. Con este elemento Donoso plantea el culto a la nada, puesto que, a pesar de no contener en su interior ningún objeto divino, las ancianas continúan asistiendo al lugar con fe y propósitos de contacto con Dios.

Volvemos al concepto de *alienación*<sup>64</sup>, existe un templo repleto de ancianas creyentes, este cuadro podría parecer normal, pero al detenernos a analizar las características que rodean a los personajes nos asalta ese sentido de extrañeza que proviene de un grupo de personas que rezan a un cuadro vacío, a santos que han desaparecido. Como menciona Ugarte (2012, p. 147): “Tenemos, entonces un lugar lleno de simbolismos –el ex convento con su capilla execrada, poblado por viejas nanas harapientas, intrigantes y de curiosa religiosidad”.

Como se mencionó en el análisis de la puesta en escena de Brígida, las ancianas son la representación del mal que engulle a las pocas monjas que han quedado en la Casa de Ejercicios Espirituales, así las han vuelto hacia lo obscuro y guiado hacia la locura. Por tanto, todos los rastros religiosos se han trastocado hasta convertirse en elementos carentes de simbología religiosa y resignificados hacia lo profano. Incluso la madre Benita (encargada de este espacio) teme que termine igual que sus compañeras religiosas.

Entonces se nos empieza a develar el desplazamiento que este lugar sacro ha tenido; ahora lejos de contener almas puras y entregadas a Dios, hay ancianas con delirios de locura, por lo que la casa se puede equiparar con un manicomio. Los pasillos de la casa se llenan de locura y alucinación que permean aquel lugar immaculado: “Muchas debían estar hospitalizadas. Hay que mandar a varias al manicomio... la pobre Amalia [...] anda llorando desesperada porque dice que no encuentra el dedo, y ni ella ni nadie sabe qué dedo es, pero lo busca por todas partes” (OPN, 2020 [1970], p. 270).

Inserto en esta descripción de la execración de la capilla se nos menciona una premisa que se había abordado ya en la escena del funeral de Brígida: la patrona al servicio de la anciana nana. Esto se puede ver cuando la madre Benita habla con la última patrona de Brígida antes de que ella llegara a la casa, esta le cuenta que la anciana en realidad era rica y que ella terminó por ser su mano derecha (era quien salía a hacer todos los contratos mientras Brígida se quedaba en su casa).

Brígida ejerció el control sobre su patrona a la manera de un juego macabro que no podía detener. Ella fue la autora intelectual de su funeral, ella amasó grandes cantidades de dinero para poder tener un final digno. Sin embargo, lo que salta a la luz es que jamás quiso que pensarán que ella lo había costado, sino su buena y cariñosa patrona. Por tanto, estamos

---

<sup>64</sup> Desde la teoría de W. Kayser se entiende por *alienación* el momento de extrañeza de algo que en un principio parecía completamente familiar y cotidiano, pero que tiene en su composición elementos inquietantes que alertan al espectador que lo contempla.

frente a la inversión de la escala social normativa que se mencionó anteriormente, y también frente a una puesta en escena constante donde aquello queda cubierto detrás de un velo que permite seguir fingiendo que el mundo funciona solo de formas comunes como la jerarquía patrón-siervo. Como lo menciona ya Ugarte (2012, p. 4): “En la carnavalización que encarna el asilo, la Brígida es la patrona, la reina de las nanas [...] Este caso refleja claramente la carnavalización que hace que se inviertan las jerarquías de poder; la nana tiraniza a su patrona”.

Regresando a la escena de la capilla, podemos ver que este lugar está vacío a excepción de la lámpara del Santísimo<sup>65</sup> que cuelga de fondo. Entonces, mientras la madre Benita y Humberto Peñaloza están en el plano central de la escena, en la oscuridad del fondo se presentarán dos personajes, el fantasma de Mercedes Barroso y el arzobispo Azócar, quienes buscan hurtar el último objeto religioso que queda.

Esta escena tiene tintes risibles que hacen que lo grotesco se desplace hacia los terrenos de la sátira. Hay que recalcar que el escritor grotesco no tiene como fin instruir a través de sus imágenes sobre lo bueno y lo malo, sino que tiene como objetivo “mostrarlos desde el plano de la neutralidad, no se puede evitar que la sátira también retome el sentido de extrañeza para expresar sus fines y que lo grotesco caiga fácilmente en lo satírico” (Thompson, 2019, p. 104).

En la figura del fantasma de Mercedes está presente la contraposición de un personaje que no ha trascendido del plano terrenal y el objeto santo e intocable que pretende hurtar. Esta escena contiene elementos grotescos y fantásticos que representan a criaturas fuera de la realidad, pero que cometen actos puramente humanos como es el robo.

La forma de analizar el mundo desde la sátira es emplear la risa, no obstante, también la indignación frente a lo que se mira. En esta escena podemos ver una denuncia sobre la desviación constante que representan estas figuras religiosas que no encarnan los valores de la doctrina cristiana:

El señor Azócar mira la lámpara del Santísimo, se coloca debajo de ella, estira la mano, no la alcanza [...] estira la mano otra vez dando un saltito: tampoco alcanza a tocar la lámpara. ¡Es el señor Azócar que vino a robar la lámpara del Santísimo! ¡Qué pesadilla tan horrible, ¡Señor mío, soñar que el padre Azócar viene a apagar la luz del Santísimo, a detener el corazón de la casa! (OPN, 2020 [1970], p. 277).

---

<sup>65</sup> Pan consagrado durante la celebración de la misa católica, donde según los creyentes Jesús está presente.

La figura del arzobispo ladrón, avaro y usurero es muy común en la narrativa de la Edad Media, donde incluso se le podía ver como un personaje lascivo en textos como el *Decamerón* de Boccaccio (1353)<sup>66</sup>. En la novela de Donoso el padre Azócar figura como un bufón que busca divertirnos al tratar de alcanzar la lámpara del Santísimo con el objetivo de robarla sin que la madre Benita se dé cuenta: “Con la sotana arremangada levanta una pierna gorda, la deja en el aire con el pie en punta como si fuera el pie de una danzarina [...] yo y él y el Mudio y los santos, todos bailamos” (*OPN*, 2020 [1970] p. 278).

La forma en que se describe al cuerpo regordete del padre, que intenta con su poca condición física poder alcanzar aquel objeto sacro, deja entrever su claro sentido burlón frente a esta figura religiosa; busca extraerla del arquetipo del hombre religioso bondadoso y altruista (al que comúnmente se le asocia), para insertarlo en el plano de los personajes deleznable que se caracterizan por defectos como la codicia:

Cuando el padre Azócar está con el pie en punta en el aire listo para bajar, la carcajada de la madre Benita suena escandalosa en la capilla que ya nunca volverá a ser capilla porque mi carcajada la execró [...] el prelado dio un traspies y cayó (*OPN*, 2020 [1970], p. 202).

Como lo mencionó Egas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en su tesis de licenciatura *Los elementos carnavalescos en El obscuro pájaro de la noche de José Donoso*: “El padre Azócar es un importante representante de la Iglesia, pero desde un inicio de la narración existen indicios de que su interés por el ancianato se acerca más a lo financiero que a lo espiritual” (2015, p. 53). Este personaje forma parte del mundo al revés bajtiniano, puesto que se cubre de una máscara que cae en esta escena para develar su verdadero ser.

Un rasgo relevante en esta escena es la risa estrepitosa que hace que todo se tambalee dentro del mundo de la capilla, es esta risa demoniaca que surge no sólo desde lo cómico sino desde lo siniestro, es aquí donde realmente reside la anulación de las características religiosas del lugar, que terminan por convertirlo en un espacio aterrador a pesar de su apariencia divina que contiene aspectos sagrados, porque son reconstruidos y que se vuelven

---

<sup>66</sup> *Decamerón*. Escrito en 1351 por Giovanni Boccaccio en Italia. Es un libro constituido por cien cuentos, algunos de ellos novelas cortas que hablan del amor, la fortuna y la inteligencia humana. Los cuentos van desde lo erótico hasta lo trágico. Con personajes como Giletta de Narbona (cura) quien con engaños embaraza a una joven en el cuento IX de la jornada tercera; o Masetto de Lamporecchio en la jornada tercera, cuento primero, donde finge ser mudo, llega a ser hortelano de un convento de monjas y todas quieren acostarse con él.

grotescos por la extrañeza que provocan.

Esto da paso a una de las características más peculiares de esta nueva capilla siniestra: el nacimiento de santos inexistentes y deformes, que surgen a raíz de la ausencia de santos reales y que se construyen de pedazos de santos abandonados en aquel lugar. Así, las ancianas van pegando partes de diversas figuras religiosas para formar las propias y bautizarlas con nombres bastante particulares.

Se entreteje entonces, en esta nueva doctrina un microcosmos que coloca al Mudio como Dios encargado de nombrar a cada nuevo santo que las ancianas crean y terminar de pulir sus rostros para que encajen todos. Estos pedazos de santos que dan paso a uno nuevo podrían analizarse como una parodia grotesca de esas figuras divinas. Es decir, “Una parodia (o imitación como burla o burlesco, que para nuestros propósitos consideramos similares) que se lleva hasta el extremo, es decir, al punto donde el conflicto entre la parodia y el original [...] se vuelve insoportable” (Thompson, 2019, p. 102). Cabe resaltar el nombre que este “Dios” le da a cada una de las creaciones grotescas, puesto que representan a otros personajes de la novela: “Las viejas se congregan [...] para que decida, y pinte nombres de santos. Santa Brígida, la primera, por sus dedos tan finos, de aspecto tan inútil, por su aire sentimental. San Fidel, por lo barbudo, y le pinté una bandolera<sup>67</sup>” (OPN, 2020 [1970], p. 287).

Como lo menciona Mariela Ramírez de la Universidad de Concepción (2002, p. 55) en su tesis de maestría *Los rostros del monstruo en El obscuro pájaro de la noche de José Donoso*: “Construyen la realidad que ellas desean, creando su propia religión, con sus propios santos y profecías [...] Se tornan brujas, en la medida en que el eco de sus “dicen” va creando una realidad que se acepta indiscutiblemente”.

Esta parodia de los santos tiene claramente una intensión agresiva, es por eso que se maneja en la estética grotesca. Así, el contraste absurdo entre nuestra concepción de la escultura de un santo y la creación retorcida de estos personajes (su interpretación de lo divino) torna hacia la deformación y la anormalidad, para desacralizar los elementos religiosos. Dando paso así al mundo al revés:

Ala con rostro de mujer, cabellera de Magdalena con fauces de dragón que no humean, hay

---

<sup>67</sup> Bandolera. Correa que cruza por el pecho y la espalda desde uno de los hombros hasta la cadera contraria y sirve para colgar algo. (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

que disimular con un poco de pintura la línea en el cogote donde pegamos esta cabeza que no pertenece a este cuerpo, no, no la disimulen, es la beata Inés de Azcoitía que conservó toda la vida la cicatriz en el cuello, por eso la papalina<sup>68</sup> (OPN, 2020 [1970], p. 286).

Las imágenes que Donoso crea a partir de estos santos tienen una estructura equiparable a las gárgolas. Según este planteamiento se representan animales y humanos con carácter grotesco, híbrido y fantástico. De igual manera, en el universo donosiano estas criaturas tienen como función reemplazar a sus originales y llenar su espacio en la capilla, para de alguna manera legitimar el espacio sagrado, aunque sea en la imaginería grotesca.

Una integrante de esta corte de locos que se convierte en un personaje central en la capilla es Iris Mateluna, quien se consagra como virgen patrona, es de esta manera que las ancianas le rezan continuamente en la espera del nacimiento de su niño, el cual es fruto de “una concepción divina” (como anteriormente se planteó):

Hay que rezar, el enjambre de viejas reza rosario tras rosario de noche en la capilla alrededor de la Iris entronada con el paquete de su niño en las rodillas, su muñeca que no suelta por nada en el mundo, rosarios y salves para que esta chiquilla de moledera<sup>69</sup> para ligerito y sin dificultad (OPN, 2020 [1970], p. 209).

Es relevante la manera en que continuamente se equipara a Iris con una virgen<sup>70</sup>. Las vírgenes suelen asociarse a lo puro, lo noble, o espiritual y provocar al espectador un sentido de respeto y admiración. Mientras que Iris está asociada a todo lo opuesto: lo carnal y bajo, siendo un personaje que tiende hacia lo abyecto<sup>71</sup> y que provoca espanto por la manera en que suele comportarse. Ella se mueve en el plano del delirio disfrazado de inocencia que le permite realizar acciones fuera de los límites sociales, escudándose en su carácter infantil; sin embargo, los actos que comete están cargados de elementos grotescos como la lujuria y la perversión desmedida que las ancianas no ven.

Finalmente, para culminar con esta escena grotesca, el Mudito hace a la vez de Dios y Jesucristo; ya que es señalado como el hijo de Iris, por tanto, actúa como la *guagua* concebida divinamente. Así, está completa la peregrinación: tenemos a los feligreses que rinden culto a seres que no existen; una virgen obscena; y el niño recién nacido que en

---

<sup>68</sup> Papalina. Embriaguez, borrachera. (Real Academia Española, s.f., ‘definición 2’).

<sup>69</sup> Moledera. Molestia causada por la importunación. (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

<sup>70</sup> Véase apartado 3.1.2. *La inmaculada concepción de Iris Mateluna*, p. 48.

<sup>71</sup> Véase pág. 26.

realidad es un adulto con problemas mentales: “Arrastran mi carrito, llevándome a mí y a la Iris sobre la plataforma, seguidos por la comitiva de alcahuetas y comadronas harapientas, de meicas fragantes a yerbas, de compositoras, de lloronas, de nanas, de brujas” (OPN, 2020 [1970], p. 289).

### **3.1.7 Un monstruo que no para de sangrar**

En el capítulo vigésimo segundo aparece un personaje que terminará por derrumbar la Casa de Ejercicios Espirituales hasta sus cimientos, desatando el hilo final de la locura que ata a todas las ancianas a este espacio: Inés Santillana de Azcoitía. Esta mujer se ha instalado en la casa después de un largo viaje a Roma con el propósito fallido de beatificar a una antepasada suya, busca esconderse de su esposo y para ello promete un voto de pobreza que la obliga a separarse de sus bienes y dedicarse a la vida espiritual junto con las ancianas.

La primera imagen que Donoso inserta en esta parte de la narrativa es la llegada de Inés a la casa. Se ha vuelto un laberinto a raíz de ir clausurando zonas de la casa; metafóricamente se puede hablar de que Humberto Peñaloza amputó las extremidades de la casa, la cerró al cubrir sus ventanas y la volvió un espacio deformado a su conveniencia:

Hay que tapiar habitaciones y galerías para no perderse, yo me ocupo de eso, las ventanas que he ido sellando para que no las destruyan: encima, sin que la madre Benita ni nadie se dé cuenta, voy poniendo enlucido y pintando manchas de humedad y de vejez (OPN, 2020 [1970], p. 324).

Justo como plantea Ramírez en *Los rostros del monstruo en El obsceno pájaro de la noche*: “El narrador-protagonista [...] paulatinamente y sin que ni el mundo de fuera, ni los otros habitantes de la casa se den cuenta, va tapiando las puertas y las ventanas que dan hacia la calle” (2002, p. 36). De nuevo se nos presenta Humberto como el personaje que mueve los hilos de la narración al edificar su propio laberinto, donde oculta espacios y crea realidades según su parecer. Esta construcción evocaría al mito del Minotauro que se abordó en un apartado anterior; se encarga de encerrar en su interior criaturas obscenas al ojo público, buscando así mantenerlos prisioneros para poder vivir su propia realidad deformada.

En seguida, Donoso muestra a Inés como una mujer que se ha obsesionado con el objetivo de la beatificación y que, a raíz de su fracaso, busca desesperadamente pruebas en

la casa donde realizó aquellos milagros su antepasada. No obstante, al hablar de sus objetivos se comienza a notar que ella no escatima en los medios para conseguirlos y termina por volverse un personaje macabro dispuesto incluso a desenterrar el cadáver.

No obstante, será unas líneas después que el personaje se nos muestre por completo y denote actitudes que se pueden emparentar a la perfección con los habitantes de la casa: locura, obsesión y alucinaciones del cuerpo de aquella niña que desea poseer para sí misma. Inés se nos devela cubierta por lo grotesco: “Encontremos los restos de la beata<sup>72</sup>... yo me los voy a guardar para mí sola, la beata es mía porque nadie más, ni usted, cree en ella” (*OPN*, 2020 [1970], p. 327).

En la Casa de Ejercicios Espirituales, Inés tendrá una metamorfosis que la llevará a desplazarse hasta el plano de las ancianas para pertenecer a ellas. Al buscar envejecer rápidamente optará por la mimesis; es decir, buscará despojar a las viejas de sus personalidades y apoderarse de ellas. Comienza por imitar sus voces y hablar como ellas. Retomando a Ramírez: “La más temible de las viejas tiene una conexión y posición excepcional en relación con su patrona [...] por lo que, en momentos, el relato evidencia que no es posible determinar a Peta e Inés como seres individuales” (2002, p. 70).

Aunada a esta escena, Inés arranca de sus bocas la risa siniestra propia de lo grotesco y ahora es ella quien ríe así. Incluso las ancianas se muestran horrorizadas ante el cuadro que dibuja el cuerpo de Inés; dado que, es un cuerpo que genera asco e incomodidad por sus movimientos que carecen de normalidad y que se decantan por representar una figura más cercana al títere que al humano, es decir, mecánica y forzada:

Ríes como la Brígida y las tres viejas, serias, arrinconadas, mirando tu mandíbula balbuceante y sin dientes, tus manos que mueves como las de la Brígida, el meñique un poco levantado, te ruegan que no, les da miedo, y entonces tú te vuelves a reír (*OPN*, 2020 [1970], p. 337).

Y es en el capítulo vigésimo tercero donde Donoso ahonda en el personaje de Inés para conocer los antecedentes de su vida y la explicación de su demencia. Comienza por hablar de su infertilidad que la llevó a huir de su esposo, puesto que él añoraba un hijo que jamás pudo tener. En este sentido, es relevante mencionar que usualmente las mujeres que no

---

<sup>72</sup> Dicho por una persona beatificada por el papa (Real Academia Española, s.f., definición 2).

pueden concebir hijos son vistas como una anomalía social, debido a su “contranaturalidad” por no poder cumplir el rol de maternidad que se les ha acuñado históricamente como función básica femenina.

Así que Inés fue a Europa para extirparse el útero, viendo en esta operación la salvación para que Jerónimo dejara de hostigarla con la idea del embarazo. Simbolizando de esta manera el útero como juventud y su ausencia como la inminente vejez. En esta escena vemos un cuadro que describe el interior del cuerpo; así, la imagen grotesca muestra la fisonomía no solamente externa, sino interna del cuerpo: sangre, entrañas y órganos:

El doctor Azula [...] te tendió en una cama [...] te abrió la carne, jugó con tus entrañas, las examinó, las reordenó, eligió algunas que le interesaron, y mientras sus ayudantes también monstruosos detrás de sus mascarillas inmaculadas te cosían, él se sacó los guantes de goma (OPN, 2020 [1970], p. 342).

Posteriormente, Donoso convierte a Inés en un monstruo. Le da esta categoría porque (aún con una edad avanzada) ella no puede parar de menstruar, y su sangre es un recordatorio constante de su infertilidad y la incapacidad para engendrar algo en su vientre. Esta imagen del monstruo que no cesa de sangrar la acompañará hasta el final de la narración. Otro teórico que apunta a la transición de Inés al convertirse en Peta es Egas (2015) en *Los elementos carnavalescos en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*:

Inés ingresa en el espacio carnavalesco del ancianato, pierde sus características oficiales y pasa a convertirse en una vieja más. Este personaje, entonces, adquiere nuevos elementos que la definen y la acercan a lo grotesco: su cuerpo incompleto [...] se encuentra en un proceso de metamorfosis constante hacia la vejez (OPN, 2020 [1970], pág. 56).

Esta escena cae en el extremo de lo irreal, hiperbólico<sup>73</sup> y fantástico (elementos de los que se nutre lo grotesco). Pero, también contiene tintes de tragedia dada la incapacidad de los personajes para huir de su destino por mucho que lo intenten; puesto que, Inés tuvo el anhelo ferviente de embarazarse, elevando plegarias a Dios en repetidas ocasiones y oficiando rituales con aquel fin, sin poder obtenerlo nunca.

No solamente es anormal y horripilante por el flujo de sangre que no para, sino cómica

---

<sup>73</sup> Se entiende por hiperbólico un estatus exagerado del cuerpo, donde las características anatómicas se deforman.

por el cierre que Donoso le da. Ya que, termina por revelar que aún con Inés convertida en un monstruo, sigue siendo atractiva para Jerónimo Azcoitia; puesto que, este personaje siempre se va a decantar por criaturas deformes y extrañas. Nos encontramos entonces frente a este humor ácido que devela la tragedia humana.

Así, Jerónimo se convierte en un depredador de monstruos, no solamente de su hijo (del que se hablará más adelante) o de Humberto Peñaloza, sino también de su esposa Inés. Este momento de la narración está cargado fuertemente del lado de la lujuria descontrolada del personaje que se deja dominar por los instintos corporales en los que se suele esconder la estética grotesca.

Este elemento de la pasión desmedida es un tópico de las comedias y tragedias clásicas, donde los personajes suelen actuar movidos por ella a tal punto que pueden cegarse y cometer atrocidades. Por ejemplo, el *Heracles* de Eurípides<sup>74</sup>, quien asesinó a su familia en un rapto de locura o *Medea* del mismo autor<sup>75</sup> quien terminó con sus hijos a causa de los celos; sin embargo, en lo grotesco nos movemos entre valores absolutos. Pasiones absolutas que se decantan entre lo bueno y lo malo, en las dualidades que hemos analizado anteriormente: sacro y profano, humano y animal, sin punto intermedio. Así que, el mundo grotesco se ve repleto de los actos más crueles y atroces que se pueda pensar (provocados por criaturas horrorosas): violaciones, robos, asesinatos, entre otros. Acompañados de sentimientos oscuros como lo son la lujuria, la maldad o los celos.

Así, Donoso termina por equiparar a las ancianas con las gárgolas<sup>76</sup> de un templo gótico. Su similitud se determina por las características grotescas que comparten: decrepitud, deformidad, vejez, representación del miedo, retorcidas y burlescas. Eso es lo que ansía Inés, poder atravesar su cuerpo para ramificarlo hasta el de las ancianas y poder compartir (a través de ellas) el poder y libertad que les da su calidad de dementes e inútiles:

Es un diálogo que mantienes con las gárgolas del sitial, las encarnaciones del miedo, sordas, mudas, quizás ciegas, agentes del vacío, el pánico que prefiere retorcerse y transformarse

---

<sup>74</sup> *Heracles Furioso*: obra escrita por Séneca donde Heracles (Hércules) es poseído por un rapto de locura, en el que ve a su esposa e hijos como si fueran sus enemigos, así que no duda en atacarlos hasta darles muerte.

<sup>75</sup> En *Medea* de Eurípides (431 a. C) la protagonista Medea, en un rapto de celos decide sacrificar a sus hijos fraguando una venganza contra Jasón (su esposo) donde utiliza la magia para darle muerte y termina por matar a sus propios hijos.

<sup>76</sup> Las gárgolas desde la mirada iconográfica suelen presentarse como seres antropomorfos, es decir, que poseen rasgos animales y humanos. Como se mencionó con anterioridad, esta suma de características estuvieron presentes en las primeras representaciones de arte grotesco en los frescos de la *Domus Aurea*.

en monstruo antes de no ser nada... (OPN, 2020 [1970], p. 346).

Finalmente, para completar la escena del monstruo, se explica que Inés fue una especie de “vivero” de órganos para el doctor Azula (responsable de su operación). Al intervenirla no solamente le arrebató su útero, sino que tomó de ella las piezas que deseaba y las retiró para sus propios fines. Desde la mirada kaysiana, el monstruo es parte fundamental de lo grotesco por su anatomía hiperbolizada; lo desproporcionado que se encuentra de la realidad en comparación a nosotros. Nos estaremos acercando a lo grotesco conforme traspasemos en mayor medida las leyes que rigen a los humanos y sus comportamientos.

Pero esta imagen está mucho más cercana a lo siniestro. Puesto que: “Las imágenes que aluden a amputaciones de órganos [...] imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico” (Ortas, 2020, p. 80). Es decir, que las cualidades fantásticas permean la realidad abruptamente mediante la violencia, esto genera en el espectador no solo asco sino repulsión, pero no risa.

En esta escena se nos explica como el doctor Azula intercambia órganos de persona en persona para despojar de su carácter monstruoso a criaturas deformes; dejando a su vez a personas comunes con cuerpos vacíos, es decir, se han desbordado a tal extremo que sus órganos y sangre ya no les pertenecen, sino que han mutado hasta convertirse en parte de otros cuerpos.

### **3.1.8 Inés Azcoitia: *sosias*<sup>77</sup> de Peta Ponce**

Durante el capítulo vigésimo cuarto presenciamos la desacralización de la Casa de Ejercicios Espirituales, se convierte en un centro de entretenimiento cercano a un casino. Esto ocurre cuando Inés manda pedir juegos de mesa para el lugar y orquesta noches de diversión donde suele apostar su ropa fina a cambio de las pertenencias sucias y viejas de las ancianas.

Entonces se manifiesta entre las ancianas una inclinación hacia la codicia, esto desde el plano de la estética grotesca puede explicarse a través de la deshumanización del hombre que se ve inmerso en un mundo absurdo como el que se crea al interior de la casa. También su

---

<sup>77</sup> Término que aparece por primera vez en la comedia latina *Anfitrión* (188 a. C) de Plauto. Júpiter toma la forma del marido de Alcmena Anfitrión para poder estar con ella, mientras Mercurio tomará la de Sosias (esclavo de Anfitrión) para ayudarlo. Posteriormente, este concepto hace referencia a alguien que tiene mucho parecido con otra persona.

transgresión al desacralizar el espacio se puede tomar como un reflejo del anticlericalismo total de las ancianas; haciéndolas faltas de las virtudes de la doctrina y sustituyendo estas por los vicios que tal ausencia deja (como es el caso de la codicia y envidia).

Sin embargo, lo que vamos a presenciar en este casino no solamente tiene en juego los objetos materiales (los abrigos y joyas de Inés), esos son únicamente un gancho para atraer a las ancianas. Lo que de verdad busca Inés (que será despojado de sus dueñas, las ancianas) es su cuerpo representado en sus atavíos, en sus gestos, voz e incluso en los objetos personales más inservibles que se pueda imaginar.

Es decir, estamos de nuevo frente al robo de la identidad de esta vejez decrepita y asquerosa, en la que la mujer adinerada busca reflejarse: “Te ha crecido un poco de vello en el mentón y en el labio superior reseco y comienzan a asomarse pelos negros, gruesos como cerdas, por los orificios de tu nariz” (OPN, 2020 [1970], p. 370). Aquí es necesario apuntar hacia la figura del *doble* que encarna Inés Azcoitía. *El doble* (como lo puede ser el bufón o el fantoche) tiene en su personaje una fuerte carga grotesca que busca lo risible en el espectador, desde la deformación de su modelo. Este recurso literario estaba ya presente desde obras como el *Anfitrión*<sup>78</sup> de Plauto (188 d. C) donde está presente la figura de *sosias*, es decir, una persona que tiene mucho parecido con otra, pero no existe un parentesco filial entre ellas.

Tanto el término *sosias* como *doble* podrían ser sustantivos equivalentes al impostor, el imitador o suplantador de identidad. En este caso Inés busca suplantar a las ancianas tomando de ellas sus objetos y extrayendo su personalidad con el fin de anular su propio ser y desplazarse a su mundo. No obstante, debemos recordar que el doble posee esta capacidad transformadora, según lo menciona Rebeca Martín López de la Universidad Autónoma de Barcelona (2006, p. 23) en su tesis doctoral *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*: “Entre los motivos que suelen considerarse afines al doble, hay que mencionar también la transformación o metamorfosis, sea en otro cuerpo humano, en animal, planta u objeto”.

---

<sup>78</sup> Comedia escrita en el 188 a. C. En la cual Júpiter se encuentra enamorado de la joven Alcmena. Sin embargo, Alcmena se encuentra casada con Anfitrión hijo de Alceo. Por tanto, Júpiter decide convertirse en Anfitrión tomando su forma física, para lograr su cometido mientras él está al frente de las tropas tebanas enfrentándose con los teléboles.

En este sentido, uno de los elementos que caracteriza al doble es su aspecto; la copia de la persona a la que duplica: “Tomas té en una taza de la María Benítez, te cubres con el chal de la Rita [...] usas las medias que le has ido ganando a la Dora y los calzones de la Lucy, te cubres con harapos” (OPN, 2020 [1970], p. 370). ¿A quién está duplicando Inés y con qué fin? Tomando en cuenta que busca convertirse en una anciana en la Casa de Ejercicios Espirituales, se nos devela que el objetivo de este personaje es llegar a convertirse en Peta Ponce (la anciana nana a la que le debe la vida). Como lo menciona Ramírez: “Peta se contagia y contagia a Inés, sumergiéndose ambas en aquel ser envejecido [...] las facciones de ambas se funden en el mismo rostro, por lo que no es posible determinar cuál es cuál” (2022, p. 70).

Estamos en presencia de la transformación de Inés. Su entrada al mundo de las ancianas nos parece grotesca por su carácter invariablemente perturbador, puesto que comienza la novela siendo una mujer vigorosa y joven con una belleza notable y ese mismo cuerpo que nos parecía familiar ahora despierta una sensación de extrañeza e inquietud. Justo así se desplaza el doble; de lo familiar a lo siniestro: “La naturaleza ominosa del doble radica principalmente en la conversión de aquello que resulta familiar en algo incomprensible y extraño [...] El cuerpo propio, obviamente familiar para el individuo, se transmuta en una presencia siniestra cuando se duplica” (Martín, 2006, p. 31).

En este sentido, podríamos hablar de un desdoblamiento del personaje de Peta que se ha adentrado en Inés, mediante aquella operación y convirtiéndola así en su doble. Los dobles pueden aparecer para parodiar a su original, con su propio pensamiento o como el subconsciente del personaje, un *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.<sup>79</sup> Se podría teorizar que Inés, cansada del rol que cumple, utiliza el desdoblamiento de Peta para internarse en otra vida; la de la anciana bruja. Es el rebajamiento del personaje que suele caracterizar a la estética de lo grotesco que supone que pase de ser un personaje de clase alta a uno sumido en la miseria.

Martín menciona: “El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana” (2006, p. 32). Esta figura le es tan conveniente a la estética grotesca por el florecer de los

---

<sup>79</sup> *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* es una novela inglesa publicada en 1886 del autor Robert Louis Stevenson, donde el personaje principal adopta por las mañanas la forma de un amable médico local llamado Henry Jekyll y por las noches se convierte en el misántropo Edward Hyde, esto a través de una posición que él mismo crea.

sentimientos primitivos y egoístas del ser humano que crean personajes como el doble, quien está funcionando como una sombra oscura y perversa en la narrativa *donosiana*:

Emperatriz tenían reservados para ti los órganos de la vieja para transformarte en ella, en esta pordiosera sucia, de moño gris, de uñas resquebrajadas, con callos y juanetes, de manos verrugosas, de cabeza tembleque, que poco a poco va absorbiendo y anulando lo que queda de la Inés (OPN, 2020 [1970], p. 274).

Pero considero que la forma más acertada para denominar a Inés en este momento de la novela sería como *sosia* de Peta Ponce. Puesto que, como bien diferencia Jaime Monestier en su texto *Dos novelas sobre el tema del doble. Coincidencias y diferencias con otros autores* (1999): “El sosia es buscado y utilizado por alguien para engañar a un tercero [...] reservaríamos el nombre de parigual o doble, en cambio, para el que, con o sin patología, real o imaginario, irrumpe en la vida del otro y genera la situación de conflicto”. Debido a que, páginas después descubrimos que esta transformación de Inés tiene como objetivo que Peta (a través de su cuerpo) entre a la Casa de Ejercicios Espirituales y engañar a Humberto. Se asemeja más a un sosia que tiene objetivos de engañar y ocultarse.

Sin embargo, esta escena de la obra podría interpretarse en dos vertientes: por un lado, un Humberto que delira y cree que Inés es Peta y que es esta última quien le persigue hasta el final de sus días en la Casa de Ejercicios Espirituales ocultándose en un cuerpo más joven; por el otro, podríamos apelar a que Inés se ha despojado de su riqueza y con ello de su ropa y su maquillaje, optando así por un aspecto menos pulcro y que deja a la vista aquellas arrugas o manchas que la edad le ha dejado y por eso es que luce como una anciana.

Esta constante alucinación de Humberto lo llevará a desear herir a Inés, por quien en algún momento sintió atracción, y que ahora solamente es el estandarte de Peta Ponce. En la siguiente cita podemos ver lo abyecto en el deseo de desollarla, atravesando el interior de su cuerpo para exhibirlo al mundo, atravesar ese umbral con el cadáver como símbolo que refiere a la desaparición absoluta de lo humano:

El recuerdo de tu belleza será mío y haré lo que quiera con él después de usar lo que quede, te desollaré para exhibir tu pellejo, el verdadero pellejo ensangrentado de la perra amarilla y entonces no existirás ni tú ni tú, ninguna de las dos (OPN, 2020 [1970], p. 375).

Como menciona Kristeva: “El cadáver me indica aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (1980, p. 3). Humberto considera matar a Inés porque así

mataría también a Peta y esta es la forma en que él podría vivir, a través del cadáver nuestro protagonista se protege porque teme a que le llame y a su vez lo sumerja en lo abyecto. Una de las formas de transgresión básica es la agresión al otro, y más aún, el disfrutar lastimar a esa otra persona. Es decir, posicionarnos fuera de las convenciones sociales que atan al individuo y lo educan para reprimir esas emociones catastróficas; salir de ahí para situarnos en el lado del mal. Pasar de la civilización a la barbarie es parte de lo grotesco, ya que lo malo es bajo, rebaja al cuerpo a la materia y posiciona las sensaciones por encima de la razón. Estos delirios llevan a Humberto al punto máximo de violencia cuando intenta violar a Inés mientras ella duerme: “Déjame invocarte como debiste ser siempre para que mi potencia te reconozca aquí en el calor tuyo que acaricia mi cuerpo desnudo, duermes” (OPN, 2020 [1970], p. 296).

Siguiendo la teoría kaysiana, los personajes grotescos son incapaces de escapar de la perversión, la cual se desborda hasta romper los límites y las leyes estipuladas por la sociedad; así es como se explica la motivación de esta estética, por más que se pretenda esconder o censurar los actos atroces que se cometan, lo grotesco lo ve como motivos a desarrollar en su literatura: “Nos encontramos expuestos invariable y perpetuamente a los poderes perversos” (Kayser, 2004 [1933], p. 219).

En el siguiente pasaje de la escena podemos ver cómo la descripción que Humberto hace de Inés tiene tintes de lo grotesco a través de la unión de lo animal y lo humano, de la metamorfosis constante de los personajes que los convierte en monstruos grotescos. Así, termina por equiparla con una *arpía desdentada* y llama a Peta directamente *bruja* (pasando del plano de lo terrenal a lo fantástico a su vez con esta transformación):

No sé quién eres, ya no eres Inés, te toqué y mi vara mágica te transformó en una arpía desdentada, desde el fondo de tu carne la vieja surgió a tu superficie y se apoderó de ti [...] los injertos del doctor Azula y Emperatriz triunfaron, eres una vieja, eres la Peta (OPN, 2020 [1970], p. 402).

Al final de esta escena, el doble *donosiano* parece unir a ambos cuerpos, producto de aquel intento de violación que detonó la locura en Inés. Recordando así al cuerpo grotesco que se ramifica y que se une a otro, es el caso entre las corporalidades de Inés y de Peta que terminan por fundirse en una sola cuando Inés es llevada al psiquiátrico. Ella ha perdido todo rasgo de

su persona y se ha entregado a la locura que las ancianas le han mostrado; ha imitado tan bien a Peta Ponce que ya no puede deshacer de ella, ahora viven las dos en un mismo cuerpo: “Allá adentro, quizás alguna de las dos prevalecerá o quizás no, quizás por temporadas seas la Peta y por temporadas Inés, o vivan el amor más completo encerradas en la misma carne” (OPN, 2020 [1970], p. 406).

Precisamente como apunta Ramírez en su tesis: “La vieja se apodera del cuerpo de Inés, envejeciéndola, consumiéndola y fundiéndose con ella, como una presencia que lo contagia todo [...] Si Inés es enviada a un hospital psiquiátrico, se podría pensar que esta es la ubicación final de Peta” (2022, p. 70).

### **3.1.9 La *asunción* de las ancianas brujas**

En este episodio, que es el cierre de la novela, presenciamos la caída de la Casa de Ejercicios Espirituales; este espacio se ha ido deteriorando y terminará por desaparecer. La madre Benita se va, así como el padre Azócar y las mujeres adineradas que sostenían los gastos de la casa. Por este motivo, las ancianas quedan desprotegidas y abandonadas en aquel espacio, sin comida ni dinero que comienzan a pedir limosna en los alrededores:

Una noche, la Auristela salió a mendigar y volvió con yerba y azúcar. Después salieron otras, las más atrevidas, la Rita y la Dora en collera<sup>80</sup>, la Zunilda Toro que tiene una voz gangosa muy convincente, y las fueron siguiendo las demás. No se alejan mucho de la casa porque se cansan y tienen miedo de perderse (OPN, 2020 [1970], p. 449).

Lo grotesco se escapa de las normas y se libera de ellas; por ende, las figuras como el mendigo o la pordiosera son un ejemplo de esto. Las ancianas encarnan la libertad, pero también la precariedad de quienes viven en la periferia social. Se presentan en este capítulo a través del arquetipo de las pordioseras, quienes reflejan una ruptura real en la sociedad y las contradicciones que existen en ella.

Es tal la miseria en la que han caído los personajes, que en algún punto de la narrativa prefieren echar de casa a Iris Mateluna y convertirla en prostituta. Lo interesante de esta situación es que no la prostituyen para servirse de ella, la caracterizan como una y la dejan

---

<sup>80</sup> Collera. Gemelo de camisa. Pieza de cuero que se usa en la labor campesina para mantener unidos dos animales, caballos o bueyes (Real Academia Española, s.f., ‘definición 2’).

en la calle para que pueda sobrevivir sola: “Te pintan las cejas con hollín, los párpados sumisos con un poco de carboncillo diluido, la boca inmensa y colorada para que quedís bien vistosa a ver cómo te va en tu negocio pues Iris” (*OPN*, 2020 [1970], p. 445).

El mundo grotesco que Donoso nos presenta corresponde con la visión del mundo que se experimenta desde un estado de desvarío, como apunta Kayser (2004 [1933], p. 163): “Un mundo edificado desde el sueño o la locura”. Estamos frente a la construcción de un mundo no nos permite orientarnos; puesto que, se vive en un constante absurdo carente de valores. Se puede acercar al campo semántico de la tragedia en la medida en que presenciamos el viaje de un personaje que ha comenzado medianamente bien como lo es Iris Mateluna, y que termina con un desenlace patético a causa del destino.

Las ancianas continúan por el sendero de la locura y de la transgresión, siendo mendigas y ladronas. Esta escena contiene tanto elementos de repugnancia como de risa. Imaginar a un grupo de ancianas que obtienen una reputación en el pueblo como ladronas peligrosas lo vuelve cómico y hasta paradójico; dado que, las ancianas suelen sufrir robos por su condición de “vulnerabilidad”. En la escena donosiana nos encontramos en el mundo al revés:

Viejas criminales acechan a los transeúntes [...] los siguen lloriqueando y tosiendo, insistentes y acosadoras, plañendo y mendigando hasta obligar a la persona a que entre por cualquier callejón mal iluminado y cinco o seis viejas se desprenden de la sombra y se dejan caer sobre la víctima, con cordeles y palos, y la despojan de todo lo que tiene (*OPN*, 2020 [1970], p. 451).

Lo que ocurre es ese rebajamiento de los personajes a su instancia más primitiva, hecho que las lleva a actuar por instinto al verse abandonadas, por ese motivo se desplazan entre la figura del mendigo y del ladrón, e incluso cuando llegan a la Casa de Ejercicios Espirituales y no tienen con qué cocinar lo que han hurtado optan por tomar madera de las puertas y prenderles fuego.

Están tan fuera de la esfera social y se rigen desde su propia visión del mundo, así que las vemos sumergirse en lo grotesco donde no podemos hablar de acciones a juzgarse desde los ejes en que se rige la sociedad (como el bien y el mal). No podríamos (hablar ni siquiera de ruptura de la moral universal. Puesto que los personajes viven todo el tiempo en el sinsentido y el absurdo que supone el lugar en el que se desenvuelven:

Las cuatro se arrodillan alrededor mío y cosen el saco. No veo. Soy ciego. Y otras se acercan con otro saco y me vuelven a meter y me vuelven a coser [...] cosen, amarran más sacos sobre mi cabeza y otras se acercan y siento levantarse alrededor mío otro envoltorio de oscuridad (*OPN*, 2020 [1970], p. 453).

En este punto de la narrativa, la Casa de Ejercicios Espirituales representa completamente el *mundo enajenado* que Kayser plantea. Pues la mirada de las ancianas “descansa desde la perspectiva grotesca y fría del mundo, es una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacíos” (2004 [1933], p. 115), es un teatro y ellas viven en una constante representación. En este último párrafo pudimos ver cómo representan ese sinsentido de la vida, al introducir a Humberto en un montón de sacos que comienzan a coser.

Esta escena en particular devela el grado de locura al que todos los personajes de la novela han llegado. Incluso Humberto al encontrarse en esa situación (en muchos sacos) describe aquella sensación y disfruta de lo caliente del yute y el poco movimiento que tiene dentro, en lugar de intentar salir de ahí.

El efecto de conmoción que lo grotesco causa es otro de los rasgos más frecuentes, pues es usado para desconcertar al lector y desconectarlo del mundo que conoce. Así, el autor logra “Desmantelar la forma en que se concibe al mundo para plantearlo desde el absurdo que genera lo grotesco” (Thompson, 2019, p. 136). Esta perspectiva inquietante y alucinante de la vida: “Respiro apenas a través de la trampa de las capas sucesivas del yute, aquí adentro se está caliente, no hay necesidad de moverse, no necesito nada, este paquete soy yo entero, reducido, sin depender de nada ni de nadie” (*OPN*, 2020 [1970], p. 453).

Podemos ver también un rasgo que, según Kayser, es trascendental para denominar a una obra como grotesca. Debido a que, si bien es cierto que se ha hablado aquí de rasgos como la hipérbole, exageración, el metamorfismo, la suma del horror y la risa, entre otros, lo fundamental para él es que presenciemos el proceso de un alma en estado de enajenación que se encamina a su inminente destrucción. Así, tenemos a Humberto Peñaloza como un personaje trágico que ha cruzado el arco narrativo para terminar siendo absorbido por la locura (no es ya el estudiante razonable de los primeros capítulos). Hemos presenciado el viaje que lo ha llevado a sucumbir frente a la locura y que lo convirtió en el personaje más grotesco de la obra, le ha arrebatado el habla metafóricamente al esconderse en la figura del Mudito y se ha encerrado en sí mismo hasta no distinguir entre la realidad y su mente.

Esta burbuja de realidad alterna en la que viven los personajes sumidos en la locura se verá pinchada en el último capítulo de la novela. El padre Azócar va a recoger a las ancianas para llevarlas a un nuevo asilo que se ha construido con el dinero de Brígida (la demora y ausencia de las madres y del arzobispo se debió justamente a eso). Sin embargo, al llegar a la casa se sorprende ante el estado tan deplorable en el que las ancianas se encuentran: “El padre Azócar contempló el grupo de sus hijas: treinta y siete viejas, el detritus<sup>81</sup> de treinta y siete vidas, pálidas, flacas, débiles, sucias, estrujadas” (*OPN*, 2020 [1970], p. 454).

Por la descripción que nos ofrece el padre, podemos notar que nos encontramos con una apariencia cadavérica de las ancianas: esta caracterización grotesca de las ancianas se debe a un tratamiento deformado de la realidad de la que se nutre esta estética. Estas mujeres son la representación durante toda la obra de la distorsión de la apariencia de la vejez, que de vez en cuando se fusiona con lo animal y que se cimienta en los terrenos del delirio.

Podemos ver en la figura de Azócar a un personaje fuera de esta esfera de delirio, que viene a irrumpir este mundo al revés. En este punto de la obra se nos explica que la madre Benita las abandonó para evitar caer en su juego absurdo, y ahora es él quien tiene la encomienda de hacerlas salir de la Casa de Ejercicios Espirituales. Es importante mencionar que el desarrollo grotesco de la vida de las ancianas se ha delimitado siempre a este espacio, con un juego de adentro y afuera que Donoso plantea para separarlas de lo real y adentrarlas a su propia edificación del mundo.

Ahora estamos frente a la última construcción donosiana que jugará con lo sacro y lo profano; la ascensión de las ancianas brujas. Es decir, las ancianas saldrán de la casa de ejercicios espirituales y “ascenderán” a su nuevo hogar, que curiosamente el autor deja claro que está en un lugar muy alto de la ciudad. Metafóricamente estamos asistiendo a su tan ansiado final divino (después de haber esperado al niño de Iris Mateluna con la esperanza de que fuera una especie de Jesús redentor), por fin lograron escapar de aquella casa. Ahora son ellas quienes toman el lugar de vírgenes que han tenido su recompensa después de haber cumplido su papel en este plano. Pero comprendemos que todo es una parodia de la escena

---

84. Resultado de la descomposición de una masa sólida en partículas (Real Academia Española, s.f., definición 1).

divina y que lo que tenemos enfrente es una deformación girada hacia lo grotesco de la virgen María: “¿No les decía yo, chiquillas, que allá en el cielo le dan de todo nuevo a una? Sí, pero esta santa con cola de dragón que me gusta tanto no la voy a estar dejando” (*OPN*, 2020 [1970], p. 457).

Esta cita es interesante por los elementos grotescos que están presentes: por un lado, tenemos la locura que permea a todas las ancianas y; por el otro, la referencia final a la imposibilidad de abandonar su mundo y con ello las deidades obscenas que ellas mismas han creado. Es decir, la reivindicación de la existencia de esta subversión de la corporalidad humana que se manifiesta alejada de la razón; al poner de manifiesto a las ancianas como la representación de lo irracional e instintivo, que se encuentra intrínsecamente ligado a su condición cercana a la muerte. Una demostración de esta irracionalidad que subvierte los valores sociales es la reacción que tienen cuando el padre Azócar pregunta por la huérfana Iris Mateluna, ya que afirman que ella se fue por su propia voluntad de la casa y no que la sacaron.

Ellas son criaturas grotescas por naturaleza y se mueven bajo una moral inexistente que deja entrever los vicios y la condición humana de la que esta estética se alimenta. Es decir, son repugnantes no solamente en su apariencia, sino sus acciones y su forma de moverse a través del mundo las vuelve egoístas y embusteras. Tejen su existencia a partir de lo soez de su personalidad y la cubren con un tono risible e irónico.

La locura es para Kayser el motivo que caracteriza lo grotesco, es prácticamente una consecuencia que afrontan los personajes al verse sometidos en este mundo. Eso es visible en la trayectoria de las ancianas como personajes, dado que en un comienzo parecían asemejarse al prototipo de vieja en un asilo, y que terminaron por desplazarse a la locura, que las impulsó a convertirse en seres casi monstruosos carentes de una realidad a la cual asirse. Por lo contrario, al ser abandonadas abrazan la locura que las lleva a experimentar la fase de ladronas y celestinas, para finalmente terminar desconectadas del mundo por completo.

Un elemento extra que añade Donoso en esta escena y que irrumpe inesperadamente con aquel momento tan extraño es el cargamento de aproximadamente quinientos zapallos<sup>82</sup>, estos habían sido donados por una mujer con dinero, estos se habían quedado retenidos por mucho tiempo y hasta ese día lograron llegar a la Casa de Ejercicios Espirituales.

---

<sup>82</sup> Zapallos. Calabaza comestible (Amster, 1978, p. 252).

Este momento me parece que se nos ofrece para explicar la existencia de ese desfase con la realidad que existe entre el mundo que se vive en la Casa de Ejercicios Espirituales y el mundo de afuera. Así como la mezcla de elementos irónicos para demostrarnos que la condición actual de las ancianas se debió simplemente al destino, puesto que, si estos zapallos hubieran llegado a tiempo a la casa, ellas no habrían salido a mendigar y después a robar y si el padre Azócar las hubiera visitado unas semanas antes, ellas no habrían tenido que quemar las puertas del lugar para poder calentarse o comer.

Finalmente, las ancianas suben a los autobuses para ascender a aquella casa en la colina que será su nuevo hogar. Como hemos visto en diferentes escenas durante la novela ellas gustan de cantar canciones religiosas o nanas para cerrar momentos narrativos, en este caso no es la excepción y su última aparición culmina con una copla a la virgen María, lo alarmante aquí surge de lo inquietante que es escuchar esa melodía en voz de estas ancianas dementes:

Venid y vamos todas / con flores a porfia, / con flores a María / que madre nuestra es, / de nuevo aquí nos tienes / dulcísima doncella, / más que la luna bella, / postradas a tus pies... (OPN, 2020 [1970], p. 345).

Generando esa extrañeza al lector que tanto le gusta al grotesco: lo inquietante que surge de lo que podría parecer a simple vista una escena común en la vida diaria, pero que no termina de cuadrar y que genera una angustia ante ese nulo reconocimiento de lo que conoces puesto que se ha trastocado por elementos oscuros. Ya no es más el mundo que conocemos, en palabras de Kayser (2004 [1933], p. 75): “Lo grotesco no es el miedo a morir, sino la angustia de estar vivo”.

### 3.2 La Rinconada de los Azcoitía

Ahora pasamos al segundo espacio donde ocurrirá una gran parte de las escenas grotescas de *OPN*. La Rinconada es descrita por Donoso como el espacio en que la familia Azcoitía habitaba, siendo el símbolo de su poder y estatus social. Por tanto, es de notar el tamaño que posee, tanto así que cuando nace *Boy* (el hijo de Jerónimo), él cree que ese espacio es el mundo en su totalidad y que no hay nada más allá de los muros del lugar.

En los años de juventud de Jerónimo se tenían dos grandes casas dentro de la Rinconada: la casa “grande” donde vivían los patronos (Jerónimo e Inés); y una pequeña casa al fondo

de la propiedad donde vivía la nana de Inés (Peta Ponce). Ambos espacios estaban separados por una gran distancia, puesto que, para llegar a Peta, Inés debía cruzar todos los corrales y animales de la propiedad: “La morada de la Peta más allá de los gallineros y galpones, donde la casa se desmenuzaba en un desorden de construcciones utilitarias” (OPN, 2020 [1970], p. 113).

Sin embargo, al nacer *Boy* existe un reacomodo en la Rinconada. La propiedad pasa a ser enteramente de él y de los monstruos que con él habitarán. Así, tendremos la biblioteca de Jerónimo (obsoleta), grandes jardines con fuentes, habitaciones y departamentos, piscinas, prados y parques. Ahora, la división será entre los patios que habita *Boy* (usualmente tristes y grises); y los que habitan el resto de los monstruos que suelen ser alegres repletos de fiestas y excesos. En este mundo, el Mudito habita un departamento para él solo, en una torre que colinda con los monstruos y que le permite tenerlos vigilados a mandato de su patrón Jerónimo.

### 3.2.1 Los tres pañuelos oníricos

Ahora nos introduciremos en el segundo espacio donde se pone en escena las imágenes grotescas que Donoso ha construido: la Rinconada<sup>83</sup> de Jerónimo Azcoitia. Para comenzar, la construcción de este espacio se debió al encuentro de Jerónimo e Inés; esta unión está presente desde los primeros capítulos de la novela. Sin embargo, su relación está cruzada en todo momento por la figura de Peta Ponce (la nana de Inés): “Ella te ve cuando nos dejan solos en la galería. Nos mira besándonos, escondida entre las plantas de afuera” (OPN, 2020 [1970], p. 160).

Esta última cita nos deja entrever el carácter omnisciente del personaje de Peta Ponce, ella se nos describe como una anciana bruja que cuenta con sabiduría medicinal y con memoria histórica sobre sucesos bastante antiguos que han ocurrido en este lugar. Se podría equiparar a la figura del chamán o hechicero, pero con toques propios de una figura grotesca dado su aspecto perturbable y los intereses siniestros que mueven al personaje. Como bien apunta Ramírez (2022, p. 35): “De este modo, la sirvienta instala la fealdad, la magia, la superstición y la locura en ese mundo perfecto y logra la disolución de la casta Azcoitia”.

---

<sup>83</sup> Rinconada. Porción de terreno destinado a usos de la hacienda (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Incluso comienza a situarse en el personaje-tipo de las brujas, desde que se nos muestra el lugar donde vive: espacios oscuros y deteriorados propios de las figuras bajas que conforman la imaginaria fantástica pero vuelta hacia el horror. La casa de Peta tiene mucha semejanza con la morada de una bruja europea, recordándonos la descripción de espacios en los que se envuelve, por ejemplo, la *Celestina* (1514).

Peta Ponce representa el poder torcido de los de abajo, un poder que no se puede percibir a simple vista y que se encuentra tejido debajo de los hilos de los poderosos. Durante toda la novela se verá esta constante puesta en escena donde se pretende que los personajes altos son quienes tienen el control de la narrativa, pero incluso el propio Jerónimo Azcoitia sabía bien desde el momento en que conoció a la anciana que la servidumbre tenía más alcances de lo que aparentaban. Al respecto, Ramírez menciona: “Cuando Jerónimo recibe el regalo de la Peta Ponce se produce un hecho equivalente al poner el pie en la puerta para impedir que la cierren” (2022, p. 13).

A pesar de que Jerónimo tenía la convicción de alejar a Inés de Peta Ponce no lograría hacerlo, puesto que Inés se ve atraída por todo este mundo que él mismo describe: el mundo de los marginados y pobres. Por este motivo, Inés le pide a Jerónimo que conozca a Peta antes de casarse, pues desde este momento ya la consideraba una parte de sí. Peta le regala a Jerónimo unos pañuelos que parecen proceder de las tiendas más lujosas de la ciudad:

Esta mezcla entre claros y oscuros se puede notar en líneas posteriores cuando se habla de las manos que le han entregado tan bellos pañuelos. Nos encontramos frente a un cuadro que revela la dualidad de los personajes de José Donoso, los planos sobre los que se desplazan y como la estética grotesca de los personajes como las ancianas irrumpen en esta cotidianidad “bella” de la clase alta. Así, tras mezclar elementos agradables en manos de seres monstruosos lo que se nos presenta es una deformación del mundo desde la mirada de los de abajo: “Eran manos verrugosas, deformes, tembleques, de uñas astilladas y amarillentas, manos con poder para todo, incluso para crear belleza que no tenían derecho a crear porque creándola lo relegaban a él a un plano inferior” (*OPN*, 2020 [1970], p. 163).

Para Orta: “Lo grotesco crea de un lado lo deforme y lo horrible, del otro lo cómico y lo bufón, y sustenta la imaginación con seres de ficción como lo son las brujas, los gigantes y los dragones” (2020, p. 17) Una de las características principales del personaje tipo de la bruja son sus cualidades fuera de la medicina convencional, que suelen presentarse en caso

de que los personajes no tengan otra alternativa y se vean inmersos en esta corriente de medicina alternativa que se basa en conocimientos empíricos de la naturaleza, y que, en el caso del manejo de las brujas, debe sumársele el elemento mágico.

Esta aparición de la Peta como nana abnegada tiene sus cimientos en la tradición clásica proveniente de la vertiente del teatro griego, donde existen arquetipos como el de la nodriza<sup>84</sup>. Esto se asume ya que se presenta como una figura de apoyo incondicional a su ama, quien en este caso es Inés Azcoitía, y es tan fuerte el pacto que ambas han establecido que Peta se muestra ante ella como es realmente; una bruja que es capaz de curarle ese mal que nadie más ha podido:

Una noche, cuando sentí los dolores más espantosos, la Peta se levantó [...] Dejé que la Peta me desnudara. Y acercando sus labios a mi vientre me los puso aquí, Jerónimo, justo en el foco del dolor y comenzó a chupar y a chupar y a chupar hasta que mis dolores desaparecieron completamente con el último sorbo de la Peta en mi vientre (*OPN*, 2020 [1970], p. 164).

Como menciona Egas (2015, p. 67): “Esta transformación se percibe a través del fenómeno de contigüidad y cambio: Inés y Peta forman parte de un mismo círculo, se complementan [...] mientras Inés y Jerónimo hacen el amor, sus otras mitades oscuras, Humberto y Peta también deben hacerlo”. Lo que ocurre con Peta al liberar a Inés de ese dolor es un ejemplo del sacrificio de la nodriza por su señora, ya que Peta absorbe con su boca aquel malestar, de tal manera que ella lo engulle y termina ahora en su cuerpo.

Esta imagen es grotesca por la unión que forman ambos cuerpos, la zona de la boca, como ya se comentó anteriormente, es sumamente grotesca por la representación de la renovación del cuerpo de Inés en el plano de lo bajo (el estómago y a su vez lo corporal). Hablamos de un cuerpo ramificado que cruza sus límites para penetrar en el cuerpo de Peta, ahí se desborda y deposita la enfermedad en ella, dejándola convaleciente: “Entonces sucedió algo muy raro: la pobre Peta Ponce comenzó a enfermarse con los mismos dolores que yo había sentido. La Peta ha seguido sintiendo esos dolores míos toda la vida” (*OPN*, 2020 [1970], p. 164).

Esta escena cierra con el casamiento de Inés y Jerónimo Azcoitía (evidentemente con el acompañamiento de Peta Ponce). Sin embargo, Donoso pone en el centro de este episodio a los personajes bajos, es decir, nos presenta a los relegados al plano secundario como los

---

<sup>84</sup> Confróntese en obras como *Hipólito* (428 a. C) de Eurípides. Donde Fedra (el personaje principal) comparte su vida y decisiones con la nodriza, quien funge de personaje secundario y mano derecha de esta.

verdaderos protagonistas; como una sombra que alcanza a la pareja que se convierte en un par de títeres que se habrán de mover a petición de sus empleados durante el resto de la narrativa, presenciamos así el mundo al revés bajtiniano.

### **3.2.2 Un lecho obscuro**

Esta unión entre Jerónimo e Inés Azcoitia toma otros alcances corporales en el capítulo décimo segundo, donde presenciamos la primera relación sexual entre ambos personajes. No obstante, desde esta escena Donoso comienza a perfilar una doble unión entre el cuerpo de Inés y Jerónimo, pero también el de sus sirvientes: Humberto Peñaloza y Peta Ponce. Estos cuatro cuerpos estarán en sintonía durante toda la novela en el plano corporal de tal manera que se desdoblaron en su respectivo *alter ego*, como se pudo ver en el análisis de Inés y su metamorfosis en Peta Ponce.

Durante este momento, en que existe intimidad entre los dos personajes de clase alta, podemos vislumbrar elementos grotescos de tipo espacial. Es decir, el lugar del encuentro amoroso es descrito por el autor como un prado oscuro y retirado donde la naturaleza lo domina todo; volvemos a los paisajes primitivos donde la estética grotesca se desarrolla mayormente.

Retomando la división entre el mundo de afuera y el de adentro, la Rinconada se nos presenta en este pasaje como un carnaval renacentista que goza de libertades, se encuentra ajena a las ideologías oficiales y la moral que domina el mundo de afuera. Por lo cual, los personajes como Jerónimo e Inés no tienen que sujetarse a las normas sociales, sino que dan paso a la lujuria sin reparo que el espacio oculto les provee.

Sin embargo, lo realmente notorio de este momento erótico es la presencia de unos ojos que vigilan a los personajes desde las tinieblas. En este caso son los perros de Jerónimo quienes observan la unión de los cuerpos con notoria lujuria. Vemos de nuevo la presencia de lo grotesco primitivo al incluir bestias en la escena, puesto que este espacio es propio para las criaturas instintivas, lo que resignifica a los personajes y los coloca dentro del plano de lo bajo y lo animal convirtiéndolos en parte del mundo irracional.

La concepción de su cuerpo parte entonces de la perspectiva animal que les rodea, estamos frente a una representación teatral de la pasión humana donde Inés y Jerónimo son los protagonistas y aquellos perros sus espectadores. Es a través de los ojos de aquellos seres que

Jerónimo puede confirmar la existencia de Inés, es decir, sólo a través de los instintos primitivos del hombre es que el cuerpo grotesco encuentra su lugar en el mundo: “ustedes desaparecerán haciendo que todo se desvanezca si no hay ojos mirándonos, dejándome convertido en una de esas piltrafas con que hago alimentar a mis perros negros, [...] me devorarán si no les demuestro aquí, que nuestra dicha es total” (OPN, 2020 [1970], p. 172).

Jerónimo busca alcanzar su placer sexual al mostrar a aquellas bestias la forma en que su cuerpo se desborda y pierde los límites. Esto convierte a su personaje en un carácter bajo que se orienta bajo el sinsentido. Evidentemente, la presencia de excreciones y orificios corporales al descubierto es parte de las imágenes grotescas por antonomasia. Así, el describir el cuerpo de Inés desnudo en el pasto y a él convencido de su grandeza que se refuerza tras la mirada de los animales vuelve esta relación sexual torcida y oscura:

Cómo cede el pudor de Inés [...] aullando por fin sin importarle que la oigan y la vean cuando por fin triunfo en ella y caigo entero frente a esa infinidad de ojos acerados, amarillos, verdes, glaciales, bruñidos, que se encienden oscilantes y se ocultan y reaparecen ansiosos de ver de nuevo, renovando mi potencia (OPN, 2020 [1970], p. 171).

Según Kayser, los monstruos son parte fundamental del catálogo de arquetipos que rodean a lo grotesco, puesto que desafían las leyes humanas y llevan a la anatomía a extremos aterradores (hiperbolización del cuerpo humano)<sup>85</sup>. Sin embargo, también menciona que no solamente los monstruos entran en juego en la literatura grotesca, también lo hacen los animales comunes siempre y cuando generen un sentido de extrañeza frente a ellos. En esta escena tenemos perros comunes que actúan de forma particular y obscena frente a lo que miran. No solo por la penumbra que los envuelve y oculta (el terreno de la ambigüedad) sino por su estado de inmovilidad que los hace parecer petrificados.

Los ojos desorbitados que representan la culminación del placer y lo lascivo es otro elemento presente en esta escena que suma a la imagen grotesca que los amantes representan. Los ojos en su concepción habitual no representan ningún rol en esta estética, sin embargo, los ojos en blanco son símbolo de lo grotesco ya que este se interesa por todo lo que sale, se hace brotar y escapa del cuerpo, esto retomando el planteamiento bajtiniano que supone a los

---

<sup>85</sup> Por ejemplo, en figuras como *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley tenemos un personaje creado a partir de partes anatómicamente discordantes con el cuerpo humano común. Su carácter de monstruo emana de la diferencia que existe entre su cuerpo y el de los demás.

ojos desorbitados interesantes porque “testimonian una tensión puramente corporal” (1970, p. 259):

Ven cómo te penetro, cómo revives, los ojos legañosos cerca de los nuestros, más, más, hasta que Inés lanzó el grito final, madre Benita, que no fue sólo un grito de placer sino también un grito de terror, porque al abrir los ojos [...] vio a la perra amarilla que se acercó a husmearlos o a lamer los jugos que sus cuerpos dejaron sobre las hojas: la perra amarilla, acezante, babosa, cubierta de granos y verrugas (*OPN*, 2020 [1970], p. 172).

Los elementos grotescos presentes en esta escena son la exageración reflejada en el cuerpo de Jerónimo e Inés, los perros de Jerónimo que representan animales grotescos y siniestros, pero sobre todo la transgresión. Estamos frente a la descripción de un momento escatológico donde los fluidos del cuerpo emanan y el cuerpo grotesco se desborda hasta el éxtasis que transgrede lo corporal para degenerar la concepción tradicional de la sexualidad y girarla hacia esta suma de elementos horrorosos que culminan con la perra amarilla, quien siempre aparecerá descrita como un animal decrepito y nauseabundo.

Tras la abyección de los perros que se sienten atraídos hacia los fluidos corporales de Inés y Jerónimo tenemos oculta la suma entre lo humano y lo animal, siendo este momento sumamente erótico y disruptivo porque al acercarse la perra amarilla y lamer los “jugos” convierte al acto sexual en una orgía en la que participan todos los personajes de la escena.

### **3.2.3 Dos títeres grotescos**

La unión entre Peta e Inés como nana y patrona se ve desarrollada durante el capítulo décimo tercero, donde se nos muestran como cómplices de artilugios para que Inés logre concebir un hijo. Peta se sigue moviendo en espacios oscuros y fríos propios de la imaginería de las brujas, pero esta vez acompañada de su ama: “Todo eso revivía en la penumbra del cuarto de la vieja, al fondo de la última galería y del último patio donde siempre espera la Peta Ponce” (*OPN*, 2020 [1970], p. 184).

De nuevo presenciamos la importancia del espacio en que ocurren las acciones como parte influyente en las escenas que vemos dentro de la Rinconada. El cuarto de la anciana es parte del mundo no oficial porque se vive lo grotesco, se anula la luz, la belleza y se da paso a un lugar lúgubre que propicia la magia y lo siniestro.

Como menciona Salamán de la Universidad Iberoamericana (2005, p. 176) en su tesis de maestría *La locura como identidad narrativa* El obsceno pájaro de la noche y El otoño del patriarca: “Un hijo monstruo que es engendrado por diferentes parejas: Mudio con Iris, Jerónimo con Inés, Jerónimo con Peta Ponce, Humberto con Inés, Humberto con Peta. Todas las posibilidades presentadas [...] que se amontonan unas encima de otras”.

Peta se decanta por seres oscuros y dota a estos de poderes, es decir, la magia como un rasgo grotesco que se desacraliza para moverse al plano de las fuerzas del *más allá*, abriendo así en la novela el espectro de la magia oscura y monstruosa: “Hay ánimas no santas capaces de hacer milagros, cosas más grandes que los milagros que hacen los santos de los altares [...] pueden aconsejarnos, recémosle a Inés de Azcoitia” (OPN, 2020 [1970], p. 186).

Este anhelo de engendrar un bebé introducirá a ambas a una especie de delirio donde construir y tejer objetos miniaturas para un niño que no ha llegado será su pasatiempo favorito. Como apunta Orta (2020, p. 131): “En la magia y en la religión hay rituales, tabúes, ceremonias que les confieren a las dos un carácter especial, no profano. A través de la magia se cerraría el círculo vital, uniendo el aquí con el más allá”:

Se entretenían en construir camas y mesas y sillas y cómodas y roperos [...] todo haciéndose más y más pequeño a medida que santa Rita de Casia, patrona de imposibles, y todos los demás poderes las desoían, hasta que llegaron a ser tan minúsculos esos objetos y esas ropas, madre Benita, que hay que tomarlas con pinzas y mirarlas con lupa (OPN, 2020 [1970], p. 185).

En este caso la creación de la ropa es utilizada a manera de presagio para un nacimiento anhelado, sin embargo, un acto que podría parecer tan cotidiano se ve trastocado por Peta y vuelto hacia lo grotesco. Como se mencionó anteriormente, lo grotesco deforma y en este caso las prendas comienzan a ser más y más pequeñas hasta que se convierten en miniaturas imposibles de usar, ya no estamos frente a un anhelo genuino sino a un delirio que cae en el mundo del sinsentido.

Este anhelo por tener un bebé se verá llevado al límite y vuelto hacia lo grotesco cuando Peta Ponce decide que la única forma en que Inés podrá tener un hijo será si ella y Jerónimo mantienen relaciones en su alcoba al mismo tiempo que Peta y Humberto las tienen en la casa de Peta. Como menciona Martín (2013, p. 7): “La escena de este doble encuentro sexual es bastante perturbadora, especialmente por el tono tenebroso y explícito que adquiere la voz

del Mudito [...] dando pie a un relato oscuro en el que la suplantación es llevada al paroxismo”.

Cuando el Mudito describe a Peta Ponce la pinta precisamente como una anciana bruja, pero también como una nana fiel que tiene los dotes de curandera y también de tejedora. Como se ha mencionado anteriormente, todas estas cualidades las han desempeñado las mujeres en la literatura desde los textos clásicos como nodrizas y pasando por la Edad Media donde la bruja tejedora ha sido un personaje-tipo relevante para referirse al personaje de la mujer poderosa que termina siendo considerada bruja por sus conocimientos: “Meica, alcahueta, bruja, comadrona, llorona, confidente, todos los oficios de las viejas, bordadora, tejedora, contadora de cuentos, preservadora de tradiciones y supersticiones [...] dueña de las dolencias, de la oscuridad, del miedo, del dolor” (OPN, 2020 [1970], p. 188).

Ya que hemos presenciado la sustitución del cuerpo de Jerónimo por el de Humberto en este rito grotesco, es el turno de intercambiar un cuerpo joven por uno viejo; Peta Ponce por Inés Azcoitia. Si bien ya hemos hablado de la figura del doble o *sosias*, en estos pasajes estamos más cercanos a la línea de una escena grotesca rodeada de magia que de una comedia de enredos.

El Mudito se nos presenta durante toda la novela como un personaje de clase baja que se encuentra al servicio de Jerónimo y a su vez de Inés su esposa. Sin embargo, este servicio excede el plano laboral y transgrede hasta los límites de su propio cuerpo que ya no le pertenece a él sino a su patrón. Martín al respecto apunta: “Inversión de roles: el siervo, al lograr aquello que el amo no es capaz de hacer —en este caso, concebir un hijo—, lo subyuga y, en cierta manera, lo esclaviza haciéndosele indispensable” (2013, p. 7).

Este enredo de cuerpo se ve reflejado en la estructura arquitectónica en la que se mueven los personajes en esta escena en concreto, es decir, Humberto llega a Peta después de un camino complejo por sus pasadizos y obstáculos. De nuevo estamos frente a la arquitectura favorita de la estética grotesca: lugares cerrados, oscuros y deteriorados, inaccesibles para las personas comunes pero ideales para seres como Peta Ponce y Humberto Peñaloza: “La Peta me iba conduciendo hasta aquí, trayéndome, arrastrándome hasta el fondo de estos pasadizos” (OPN, 2020 [1970], p. 190).

Como se mencionó anteriormente, la Rinconada como parte del mundo no oficial se encuentra oculta y cubierta por pasadizos, se ha convertido para este punto de la narración

en un laberinto de criaturas grotescas. A través de estos espacios pequeños, inaccesibles y con poca luz es que la figura de Peta Ponce hace su aparición frente a Jerónimo Azcoitia, generando en ella un aura lúgubre y siniestra propia de los personajes grotescos.

El dolor guía a Humberto Peñaloza, su cuerpo ha quedado conectado al de Peta a través del sufrimiento. Ahora vemos que el presupuesto bajtiniano sobre los cuerpos grotescos que se desbordan y ramifican en otros no solamente se ve reflejado en las parejas Jerónimo Humberto y Peta Inés, sino en todas sus posibles combinaciones: Humberto y Peta, Jerónimo e Inés, etc. Puesto que, cuando Humberto cree que está manteniendo relaciones sexuales con Inés no desea ser él sino su patrón, de nuevo el mundo de las máscaras que dejan ocultas las verdaderas identidades de los personajes:

Sólo mi sexo enorme era Jerónimo. Lo reconoció. Por eso me estaba permitiendo subirle el vestido, y abrió sus piernas, y me ofreció su sexo, manteniendo mi cara y mi cuerpo lejos de ella para que nada mío salvo mi miembro que era Jerónimo la pudiera tocar [...] y Jerónimo la penetró (*OPN*, 2020 [1970], p. 191).

Martin refiere al respecto: “Jerónimo pierde su inicial potencia sexual —uno de sus principales elementos de poder y dominio— pasando ésta en primera instancia al cuerpo del Mudito para, posteriormente, transferirse o derivarse al cuerpo de *Boy*” (2013, p. 7). Lo grotesco de esta escena no solo es la figura del doble trastocada por lo obscuro del móvil de los personajes, sino porque aquella “transformación” no fue completada, no se substituyó en su totalidad a Jerónimo por Humberto sino únicamente su miembro. Sin duda, el sexo es una parte grotesca del cuerpo por antonomasia; aquí figura como un ente individual que se trastoca en los orificios del cuerpo que se desbordan y abren paso al desdoblamiento del personaje.

Peta Ponce se ve consumada como una bruja supremamente poderosa en la narración cuando se nos menciona su capacidad del manejo del tiempo y del espacio. De hecho, durante toda la novela no se termina por esclarecer qué pasó aquella noche con los cuatro cuerpos, es decir, quién yacía con quién y cuál fue el fruto de aquel rito mágico que ella organizó. Puesto que Donoso deja muy ambigua la escena, recordemos que el plano de los sueños y la ambigüedad que puede generar la locura o la magia son los terrenos perfectos para las imágenes grotescas: “viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el

tiempo, lo multiplican y dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como el prisma más brillante” (OPN, 2020 [1970], p. 196).

Incluso en una clase de juego metaliterario, el Mudito se pregunta de los alcances de Peta Ponce para confundir al lector sobre los planos y las escenas que ocurrieron en esa escena; aun estando presente él no sabe con certeza qué fue lo que ocurrió, esto puede deberse a que estaba herido de bala y se nos muestra un tanto mareado y confundido, o simplemente por la magia de la anciana bruja quien sustituye corporalidades para sus propios fines.

Llevando a Humberto al desconcierto, para Kayser este tipo de escenas son casi oníricas porque parecen ser un sueño obscuro; generando en los personajes un horror e incertidumbre a partir de la ambigüedad sobre quién yació con quién aquella noche, esta duda permanecerá incluso para los lectores sin ser aclarada en ningún momento.

Estamos frente a la sustitución de cuerpos, pero no por su apariencia o por la imitación de sus acciones. Se trata más bien de una magia transgresora que une los cuerpos grotescos *bicorporales* de ambas parejas para lograr la concepción, es el cuerpo grotesco que se encuentra abierto como el cosmos, es decir, sin una superficie cerrada sino con unas profundidades fecundas para reproducirse.

Peta e Inés culminan su plan a través de una doble penetración. Por un lado, en aquel lugar sucio y casi derruido está el cuerpo grotesco anciano y decrepito de Peta que se une al de un joven Humberto, y por el otro, la alcoba de los personajes altos donde Jerónimo yace con Inés debajo de sábanas limpias. Nos encontramos frente a dos parejas que se contraponen por los elementos que las conforman, pero que también se complementan y que sustituirán sus corporalidades para transgredir los límites del cuerpo y concebir una criatura.

Sin embargo, en este juego macabro de la concepción de los personajes de clase alta a través de los cuerpos de los personajes de clase baja, tenemos el sacrificio de los siervos para que los amos consigan lo que quieren. Pero también podríamos verlo como un reflejo del poder de los desposeídos quienes controlan a sus patrones: como si Peta y Humberto fueran los titiriteros (quienes mueven los hilos de los cuerpos de Jerónimo e Inés), pero al hacerlo han vaciado los suyos por completo de sensaciones, al grado de no sentir nada en el acto sexual; seguimos en el campo semántico del teatro y la puesta en escena de dos marionetas:

La Peta y yo quedamos excluidos del placer. Ella y yo, la pareja sombría, concebimos el hijo que la pareja luminosa era incapaz de concebir. La vieja lo tramó todo [...] Cuando Inés cayó en los brazos cansados de Jerónimo, fueron revitalizados por nosotros, porque en la oscuridad del cuarto de la pareja grotesca nuestras miradas doloridas buscaron, y vieron, los rostros de ellos dos en nuestros rostros deformados (*OPN*, 2020 [1970], p. 197).

No obstante, como se ha expuesto ya, estas relaciones sexuales están fuera de lo común mostrando una sexualidad deformada cercana a escenarios como la orgía, dado que se muestra la unión de los cuatro cuerpos a través de la magia y este es el motivo principal por el que el producto o las consecuencias de aquel encuentro serán funestas; Jerónimo ha tomado la fertilidad de Humberto, pero engendrará un niño monstruo y a su vez su miembro se ha podrido por tener contacto con la anciana. Martin menciona al respecto: “El hijo que espera Inés es un niño engendrado dentro del ámbito de la máxima monstruosidad; esto es, lo ambiguo, lo múltiple, la mezcla, lo indeterminado e indeterminable” (2013, p. 7).

Esta doble penetración que está presente en el mundo al revés de los personajes no solamente está planteada por Jerónimo penetrando a Inés y Humberto a Peta, sino que también se rompen las líneas de unión y podemos ver como Humberto ha sentido que penetra a Jerónimo. Estos cuatro cuerpos grotescos cruzarán sus límites para sustituirse y complementarse durante toda la novela: “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 penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón” (*OPN*, 2020 [1970], p. 200).

Aquí Humberto se nos revela como un personaje grotesco libertino, sádico y cruel que, aunque parecía estar sacrificándose por don Jerónimo, en realidad buscaba su placer al traspasarle el cuerpo y dominarle. La sociedad que se ha plantado en estos cuatro personajes escapa completamente de la moral y es reflejo de los vicios de la clase alta que se oculta en las figuras bajas. Así, tanto Humberto como Jerónimo se convierten en monstruos, Martin (2013, p. 8) concluye: “El nacimiento de *Boy* funciona, en la novela, como el evento en el cual la categoría de monstruo de los personajes del *Mudito* y de Jerónimo de *Azcoitia* se manifiesta de forma radical y con todos sus matices”.

De este suceso ocurrirá el renacer del cuerpo de la anciana grotesca. Presenciamos un cuerpo grotesco que se regenera al ramificarse en el cuerpo joven de Inés, e incluso la penetración del miembro vigoroso de Humberto Peñaloza que ha desbordado rasgos de juventud en Peta Ponce. Así, también ocurre al revés: el cuerpo viejo y podrido de Peta mata

todo lo que está a su alcance y por consiguiente Jerónimo queda con el sexo prácticamente inservible.

Al final de este episodio vemos que Humberto Peñaloza sigue sin poder orientarse dentro del mundo fantástico que representa los aposentos de Peta Ponce. La confusión es un recurso estilístico utilizado por lo grotesco para transgredir las leyes que rigen el mundo como lo conocemos. Así, todo este ritual de concepción aparece como un elemento que consideramos imposible y fantástico: “Me atrevo a suponer que todo fue sólo un sueño que al ser urdido por la Peta tuvo la eficacia del hecho real. Que bastó soñarlo para que Inés quedara grávida” (OPN, 2020 [1970], p. 197).

La mención de los sueños como un lugar donde se tejen estos planos de transgresión y revés de las convenciones sociales son un claro ejemplo de elementos de los que se nutre la estética grotesca; este lugar es el espacio idóneo para el absurdo. El mundo de Humberto se construye a través de este *opuesto*; lo que sale de lo establecido y rompe con la forma que tenemos de categorizar al mundo.

Volvemos al espacio del mundo no oficial que propicia el espacio cerrado y lúgubre de la Rinconada, Peta es ama y señora del deterioro y oscuridad que lo cubre todo, frente a este lugar el Mudito se verá inmerso en delirios y sueños que propician lo grotesco. Se edifica una realidad distorsionada a modo de ensueño, alejándose del mundo de afuera.

Por último, queda develado que la unión sexual entre Jerónimo e Inés tiene por autores intelectuales a Peta Ponce y Humberto Peñaloza. Es la servidumbre quien tiene el control, dejando de ser los caracteres patéticos para convertirse en la estructura poderosa de este mundo girado a lo obscuro, se vuelven casi fantásticos por sus dotes para deformar su realidad y la magia que les envuelve. Será en ellos donde realmente se desarrollen los actos más relevantes de la narración como actantes principales que tienen a su merced dos títeres de clase alta.

### **3.2.4 El mundo al revés de *Boy***

Posteriormente, en el tiempo narrativo nos movemos hasta el nacimiento del niño que ansiaba Jerónimo Azcoitia. Sin embargo, debido a la concepción obscena del que es fruto, lo que obtuvo como resultado fue un bebé monstruo. Un niño deforme físicamente que causa conmoción al padre y con ello deseos de deshacerse de él:

Quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso, retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (*OPN*, 2020 [1970], p. 201).

Esta descripción referente a la apariencia de *Boy* tiene ecos en los monstruos medievales y las gárgolas (de quienes se había hablado ya como las figuras grotescas por antonomasia). Es este cuerpo grotesco al que Bajtín denomina abierto por su carácter inacabado, es el reflejo de todo aquello que la sociedad tiende a esconder y en eso reside el carácter del personaje; *Boy* es una criatura grotesca que representa el desorden en la vida de Jerónimo, como si fuera una sombra obscena que le persigue.

Como menciona Martin: “El nacimiento de *Boy* funciona, en la novela, como el evento en el cual la categoría de monstruo de los personajes del Mudito y de Jerónimo de Azcoitia se manifiesta de forma radical” (2013, p. 8), y también ejemplifica a través de un diagrama Durán en *El obsceno pájaro de la noche: la dialéctica del Chacal y el “imbunche”* a propósito de la unión corporal de Jerónimo y el Mudito: “Es a través del hijo monstruo que este hombre, en sus dos aspectos, por fin realiza su destino. El Adonis es cambiado en monstruo” (1976, p. 253).

Recordemos el mito del Minotauro al que se aludió en la primera parte del análisis. Estamos frente al rey (en este caso un político relevante e influyente en su contexto) quien recibe como parte de su sangre (y con ello de su cuerpo) a una criatura que posee rasgos parcialmente humanos y animales (como fue el caso de Minos). Ambos optan por despreciarlos, pero no matarlos.

A pesar de que este haya sido su pensamiento primero, Jerónimo decide aceptar a *Boy* y crear a su alrededor un universo propio donde la premisa es: lo anormal es la norma. El capítulo décimo cuarto comienza por la descripción que Donoso hace de la remodelación de la Rinconada al enterarse que su hijo nació deforme; esto lo lleva a convertirla en su hogar sin que se entere de que afuera existe otra realidad: “Jerónimo de Azcoitia mandó sacar de las casas de la Rinconada todos los muebles, tapices, libros y cuadros que aludieran al mundo de afuera [...] hizo tapiar todas las puertas y ventanas que comunicaran con el exterior, salvo una puerta, cuya llave se reservó” (*OPN*, 2020 [1970], p. 202).

Este acto de tapiar espacios y configurar la vivienda específicamente para *Boy* supone

un claro paralelismo con la construcción del laberinto en el caso del Minotauro. Es decir, ambas criaturas son recluidas en un espacio físico determinado y este se encuentra subordinado a sus padres (quienes son los encargados de delimitar su microcosmos). Incluso se alude a como se mutiló metafóricamente la propiedad y se vació por completo de cualquier rasgo de vida común: las pinturas, las estatuas, las formas de los arbustos, etc.

Aquí es importante resaltar que este procedimiento de tapar y clausurar espacios lo repite Donoso en los dos grandes lugares donde ocurre la acción: La Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba. En la primera es obvio en pasajes como estos, donde anula lo bello para darle paso a lo monstruoso de manera simbólica, la casa se transforma de un lugar que dio gloria a un apellido, para darle espacio al mundo no oficial y a sus criaturas horribles, y el espacio acortado puede verse como una destrucción del mundo oficial. En el caso de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba observamos el mismo procedimiento, los patios empiezan a clausurarse y las celdas a desocuparse, volviendo al espacio reducido y deteriorado para propiciar el mundo grotesco.

La Rinconada se ha convertido para este punto de la narración en un personaje más; es un cuerpo que se ha mutilado metafóricamente para el servicio de alguien. Estamos frente al recurso estilístico de la gradación recurrente en la estética grotesca, en este caso la Rinconada se va degradando para armonizar con las criaturas que la habitarán. No en el sentido de ridiculizar los espacios, sino más bien en reducirlos y acotarlos a una nueva concepción del mundo; el mundo al revés. Respecto al acto de tapiar los espacios, Salamán comenta:

El conocer los laberintos de la Casa y transformarlos a su gusto tapiando una y otra vez constituye una fuente indudable e inagotable –mientras exista la Casa– de poder. Además, tiene las llaves. Por eso puede esconderse, huir, dejarse encontrar, entrar o salir, o poner sitios a disposición de las viejas que es lo que le permite ser una de ellas (Rocha, 2005, p. 133).

Estos niveles de transgresión visual son llevados al extremo cuando Jerónimo decide no solo retirar de la propiedad las cosas comunes sino sustituirlas por figuras grotescas, deformes y burdas que parezcan parte de la cotidianidad. En específico, se retiran esculturas de figuras clásicas como la Diana Cazadora, Venus y Apolo; son rebajados hasta la estética grotesca. Donoso los deforma por completo y los lleva al lado opuesto de la concepción de la belleza, convirtiéndolos así en criaturas horribles:

Erigió una Diana Cazadora de piedra gris tallada según sus estipulaciones: gibada<sup>86</sup>, la mandíbula acromegálica<sup>87</sup>, las piernas torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba y la luna nueva sobre su frente rugosa [...] el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos y el descomunal sexo colgante (OPN, 2020 [1970], p. 202).

Según Kayser, las figuras de cera son partes del instrumental de la literatura grotesca, y aunque aquí no sean propiamente eso (sino esculturas) podemos extrapolarlo hasta este caso, dado que se refiere a figuras estáticas que se asemejan a los humanos. Dicho esto, las esculturas de la novela son un símbolo del mundo enajenado en el que *Boy* vivirá, porque, aun cuando se parece en pequeños rasgos a los humanos reales, no terminan por serlo.

Al convertir a la Diana Cazadora en un ser deforme, se irrumpe ese mundo que conocemos, para dejar en su lugar un espacio familiarmente alarmante. Evidentemente *Boy* no será consciente de aquello, puesto que la Rinconada es la única realidad que conoce; sin embargo, todos los personajes que lo rodean sí sufren de la sensación de extrañamiento que provoca este mundo.

Esta escena permite hacer referencia a la discusión sobre la apología y defensa que hace Víctor Hugo sobre la necesidad de una estética grotesca dentro del arte. Este discurso lo inserta en *La vida y obra de Shakespeare* (1864). Esta postura surge de la concepción de la existencia de lo bello y la obligación de reivindicar a su contraparte lo feo, la cual tiene tanto derecho de estar a la luz como la primera. Además de la necesidad de ser analizada, puesto que “Lo bello es uno y no tiene variación a comparación de lo grotesco que es múltiple y diverso” (Hugo, 1864, p. 124).

Donoso ha degradado la belleza clásica para voltearla hacia lo horroroso, esta acción puede plantearse como parte de una sátira que cuestiona los cánones de belleza antiguos. Se ríe en su cara con esa risa deforme típica de lo grotesco para rebajarlos a lo que Bajtín considera *lo bajo corporal* hasta que obtenemos por fin el mundo que Jerónimo desea: “Una cosa es la fealdad. Pero otra cosa muy distinta, con un alcance semejante pero invertido al alcance de la belleza, es la monstruosidad, por lo tanto, merecía prerrogativas también

---

<sup>86</sup> Gibado. Jorobado, Corcovado.

<sup>87</sup> Acromegalia. Trastorno que se manifiesta en los adultos en el que la glándula pituitaria produce demasiada hormona del crecimiento. Los síntomas incluyen el agrandamiento del rostro, las manos y los pies.

semejantes” (1998 [1974], p. 203).

Esta idea de darle su lugar a lo deforme se puede leer en ambos planos: tanto como propuesta en las categorías estéticas que buscan extender el espectro del espectador y como un planteamiento de la reestructuración social que permite incorporar a todos los miembros de un lugar sin reparar en los elementos que los separan de la norma. Según alude Víctor Hugo en su prefacio de *Cromwell* (1963):

La belleza no es más que la forma considerada en sus rasgos más simples, es pura simetría y armonía absoluta; de aquí el conjunto completo, pero restringido que nos ofrece. Por el contrario, la fealdad es elemento de un complejo que se nos escapa y que armoniza, no con el hombre sino con la totalidad de la creación (Hugo, 1827, p. 63).

De esta manera, Jerónimo comienza a crear este mundo al revés que sólo era posible durante el carnaval<sup>88</sup> desde la perspectiva bajtiniana, y son las mismas criaturas que representan este espacio las que irán poblando la Rinconada, convirtiéndola así en un espacio público lleno de colectividad en la que se transformarán las criaturas que la habiten, no hablamos de individuos sino de masas, el espacio físico le sirve a Donoso para eliminar las diferencias de clase y por las que se rige el mundo cotidiano. Esta festividad implicaba desde desfiles hasta actividades públicas, donde toda la población podía participar. El carnaval se asocia al ruido, a la risa y a la diversión de todos los estratos sociales; era una especie de válvula de escape a su monótona vida, que le permitía a la clase obrera distraerse y olvidar la precariedad en la que vivían puesto que, la comida y la bebida eran abundantes, así como la música y el baile, existiendo la posibilidad latente de disfrazarse y esconder su persona para darle apertura a su cuerpo y a sus pasiones detrás de una máscara. “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven [...] Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval” (Bajtín, 1998 [1974], p. 13). Al respecto de la construcción de la *Rinconada* como un espacio carnavalesco, Egas menciona:

La Rinconada es el espacio del mundo *no oficial* porque se vive lo *grotesco*, lo alejado de la norma; es un sitio donde se vive una fiesta carnavalesca permanente: nada de lo que *se dice* o *se hace* es tomado en serio y sus habitantes no se constituyen en sí mismos como la representación de una clase dominante, sino como una clase alternativa (Egas, 2015, p. 58).

---

<sup>88</sup> Carnaval. El termino *carnaval* procede del italiano *carnevale* y este de *carnelevare*, es decir “carne” (carne) y “levare” (quitar), haciendo referencia al ayuno de la cuaresma. (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

En ese sentido, Jerónimo pretende construir un constante carnaval en la Rinconada (donde las normas sociales convencionales no existan), espacio en el cual todos puedan ocultarse a través de una máscara para presenciar la vida de *Boy*, un niño deforme. Este mundo será una constante puesta en escena. Para este escenario era necesario que el Mudito reclutara monstruos que vivieran con *Boy*.

Así que se lanza a reclutar criaturas deformes, en su excursión todos los espacios que Humberto recorre son parte de la estética grotesca, es decir, la periferia que habitan los rechazados sociales al no pertenecer. Será desde la búsqueda de estas criaturas en los lugares más alejados y oscuros donde Humberto encontrará a los actores perfectos para esta puesta en escena:

Creaciones insólitas con narices y mandíbulas retorcidas y la floración caótica de dientes amarillentos repletándoles la boca, gigantes acromegálicos, albinas transparentes como ánimas, muchachas con extremidades de pingüino y orejas de alas de murciélago, personajes cuyos defectos sobrepasaban la fealdad para hacerlos ascender a la categoría noble de lo monstruoso (*OPN*, 2020 [1970], p. 204).

Estas descripciones sobre las corporalidades de los monstruos tienen características grotescas que llegan hasta el absurdo, de esta manera podríamos plantearnos todo este espacio de la obra como una ilusión (recordemos que la ambigüedad en es fundamental). Estamos frente a una carnavalización del mundo donde los seres humanos como los conocemos se transforman y esta transformación conlleva el exceso corporal, es decir, la deformación exagerada de los rasgos.

Aquí Jerónimo funge como un Dios que ofrece un lugar a todos estos monstruos: le da una voz y un espacio a los marginados para que se unan y existan en este mundo al revés. Es un carnaval en el sentido en que trata de des-jerarquizar los ámbitos establecidos ya, como un territorio limpio y nuevo; libre del escrutinio del otro que no se parece a mí, básicamente como un jardín del Edén, pero vuelto a lo deforme.

Esto lo lleva a convertir la *Rinconada* en un espacio dedicado completamente a la apología de la figura del monstruo. Ya que, no solamente estaba construyendo este espacio (pensando como el rey Minos) para excluir de la realidad a su hijo, sino que buscaba crearle una nueva realidad en aquellas paredes:

El ser anómalo, el fenómeno, no es un estadio inferior del género humano frente al que los

hombres tienen derecho al desprecio y a la compasión: éstas, explicó don Jerónimo, son reacciones primarias que ocultan la ambigüedad de sentimientos inéditos muy semejantes a la envidia, o erotismo inconfesable producido por seres tan extraordinarios como ellos (OPN, 2020 [1970], p. 205).

Burke (1757) en su texto *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* lo denominaba como “La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro, y el asombro, es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror” (p. 42). Donoso nos está planteando aquí su concepción de la estética grotesca como una categoría que representa lo abyecto del género humano, es decir, cuanto más repulsivo y horroroso nos pueda parecer un objeto o una persona más nos sentimos atraídos a no dejar de mirar, a intentar acercarnos para verle en primer plano. Esto es muy recurrente en los sitios grotescos como el circo o las casas de terror. Pero Jerónimo continúa:

El monstruo, en cambio [...] pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime (OPN, 2020 [1970], p. 205).

Finalmente, un elemento relevante en esta obra de teatro que dirige Jerónimo Azcoitia es la representación de la experiencia de lo anormal a través de la presencia de Humberto Peñaloza en la Rinconada, es decir, aun cuando pretenda crear el mundo al revés propuesto por Bajtín, sigue necesitando la presencia de contraste entre lo bello y lo feo. En este caso, todos los monstruos estarían subvirtiendo los valores estéticos y representando lo bello mientras que Humberto se convertirá en lo feo.

Para Egas este procedimiento por el cual el Mudito encarna la anormalidad es considerado como el “destronamiento” carnavalesco del personaje: “Los monstruos de la Rinconada logran hacer que Humberto se sienta un extraño en este mundo, que se sienta demasiado ordinario, incluso para ser monstruo; en este momento se presenta el destronamiento” (2015, pág. 64).

### **3.2.5 El microcosmos grotesco**

El nacimiento de *Boy* fue entendido como un prodigio, ya que no se explicaba cómo esa masa multiforme e inacabada sobreviviera. Es un adefesio grotesco cuya existencia

referencia ya un movimiento contra natura, supone una transgresión de tipo estético. Debe comprenderse aquí que ni el humor ni el terror se conforman por los hechos, por tanto, ambos desconfían de la explicación racional del mundo y disponen de la vida para desfigurarla desde la estética grotesca, este es el caso de *Boy*.

En el caso del monstruo *donosiano* nos encontramos con un cuerpo grotesco por su carácter incompleto, es un ser que a pesar de su marcada deformidad no llega a cruzar la línea de la realidad para convertirse en un ser fantástico, porque posee los rasgos de todo humano (pueden estar hiperbolizados o degradados) y eso es lo que produce un mayor estado de horror frente a él, su condición fracasada de humano. Su estado genera al lector una compasión digna de los personajes patéticos de las tragedias griegas quienes no tienen control sobre su destino. Precisamente éste es el caso de *Boy*, el cual es un personaje cuya concepción grotesca le depara un nacimiento en el mismo tono y cuya vida no es propia sino de su padre.

En esta parte de la novela vemos a *Boy* convertido en una marioneta. Tanto por su carácter de esclavo frente al padre (quien ha planificado ya toda su vida y lo ha expulsado de su realidad) como por la reconstrucción de su anatomía (que recuerda a un juguete reconstruido a partir de retazos de diversas prendas), pero en su caso a través de retazos de su propia piel (imagen en suma grotesca por su carácter perturbador y horroroso): “El doctor Azula lo tajeó y lo cosió para organizar en el revoltijo de su anatomía los aparatos esenciales para que funcionara” (*OPN*, 2020 [1970], p. 212).

Sin embargo, lo más relevante aquí es la orden que don Jerónimo da al doctor Azula (médico encargado de las operaciones de *Boy*). Puesto que dictamina que salve su anatomía de tal manera en que pueda vivir, pero no modifique nada de su esencia física, es decir, que no le realice operaciones estéticas que puedan paliar lo que la naturaleza ha determinado para él.

Donoso plantea aquí la condición del monstruo como un triunfo, cuestionando así toda la estructura social que determina que los seres anormales deben permanecer ocultos y molestos con su existencia. Jerónimo está orgulloso de la condición de *Boy*, sin embargo, no permitirá jamás que conozca el exterior, abraza su condición grotesca y la conserva en

una pequeña burbuja que asemeja a un sueño.<sup>89</sup>

En el caso de *Boy*, su vida es una constante puesta en escena que involucra la creación de este mundo patas arriba donde lo bello es feo y lo feo bello. Aquí encontramos personajes que buscan explicar su cuerpo y sus rasgos a través de la creación de libros y pinturas (arte en general) que legitime su existencia:

El hermano Mateo [...] ejecutaba minuciosos dibujos de desollados que mostraban una anatomía inventada [...] detalles de órganos y cuadros de funcionamiento destinados a excluir las preguntas que Boy hiciera cuando le llegara la edad de preguntar, torciendo sus respuestas hacia esos gráficos que ilustraban su propia perfección (*OPN*, 2020 [1970], p. 213).

Esta creación del mundo de *Boy* podría analizarse desde dos visiones: partiendo del supuesto de los monstruos alienados que se ocultan en las periferias y que crean ahí su propio cosmos lejano de la existencia humana, como estos seres que viven en la cima de una montaña o en las profundidades del mar; pero también podríamos verlo como una revolución que interpela a las bases sociales del mundo para darles una vuelta y exponer así su falsedad. En este caso en concreto, *Boy* estaría evidenciando la fragilidad de las categorías expuestas; donde la belleza puede representar aquello que se estipule como bello más allá de su estructura.

La carnavalización del mundo *donosiano* rompe con la realidad de Humberto Peñaloza, generando un plano de ambigüedad del que se nutre lo grotesco. Estas autoridades burlescas que han sido elegidas por su rareza o su fealdad generaran en Humberto el proceso inverso; será él quien se sienta extranjero y obsceno por su normalidad, y quien dude de la existencia de un mundo más allá de la Rinconada: “No sabía cuál era la realidad, la de adentro o la de afuera, si había inventado lo que pensaba o lo que pensaba había inventado lo que sus ojos veían” (*OPN*, 2020 [1970], p. 213). Apuntando a esta arquitectura de la Rinconada, Egas menciona:

El espacio en el que se desarrollan las acciones en la novela de Donoso está marcado por una estructura carnavalesca. Allí, lo *oficial* y lo *no oficial* se separan y posibilitan las constantes permutaciones por las que se da un cambio en la percepción de la realidad (Egas,

---

<sup>89</sup> Esta condición del personaje príncipe atrapado en su microcosmos la hemos visto ya en obras como *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, reflejado en el personaje de Segismundo. Tanto Segismundo como el Minotauro comparten rasgos de alienación y monstruosidad a su manera, el Minotauro por su evidente condición física y Segismundo en su actuar frío y desconsidera al principio de la obra.

2015, p. 65).

No obstante, aunque se pudiera pensar en este mundo al revés como un espacio libre e idílico donde los monstruos de la región coexisten sin ataduras, lo que Donoso nos termina reflejando es una estructura social que permanece sin importar las personas que la conformen. Puesto que, aún con este discurso de Jerónimo sobre enaltecer la figura del desposeído, se termina por jerarquizar esa deformidad y volver a generar clases sociales entre los monstruos.

Revelando así la hipocresía y el fallo ante la búsqueda de escape de los sistemas que rigen una sociedad. Así que, pronto vemos caer el sueño de Jerónimo sobre la construcción de un paraíso obscuro; presenciamos entonces la construcción de élites que dividen a los monstruos de los menos deformes a las criaturas más extraordinarias, de esta manera se organizan para vivir y saber qué rol social le corresponde a cada uno. Como apunta Martín: “Pero este paraíso, a pesar de ser en sí mismo un espacio irregular donde la anormalidad es llevada al exceso, sigue la lógica de un orden social predispuesto y convencional” (2013, p. 10).

La normalidad pasa a ser parte de lo obscuro. Podemos considerar estas reacciones como propias de la locura, en el sentido de que un loco es aquella persona que no lleva puesta la máscara de la normalidad. Este comportamiento cierra por completo el cosmos grotesco de *Boy*, que encarna los mismos vicios sociales que permean el mundo “normal” y los traslada a la Rinconada.

### **3.2.6 El banquete de los monstruos**

Las fiestas y los excesos son elementos que caracterizan al carnaval y también a la *Rinconada* de Jerónimo. En este mismo sentido, las fiestas de la *Rinconada* no se quedan atrás: “El tono de las risas, como el del canto de las ranas, fue aumentando a medida que iba oscureciendo: bocas de ofidio, piel de reptil, ojos de lechuza [...] voces de animal, de perra angurriente, riéndose de él” (OPN, 2020 [1970], p. 225).

Es relevante en esta cita la mención de la risa como algo que deforma y que hace que los humanos se aproximen a los animales. Como se mencionó anteriormente, la risa grotesca no es una risa alegre, tiene en sí una carga mucho más oscura que salta a la luz, alejándose

así de lo cómico y adentrándose más en el terreno de lo satírico o, en algunos casos, de lo siniestro.

A propósito de la risa en la *Rinconada*, Egas (2015, p. 71) reflexiona: “Los monstruos de la *Rinconada* hacen uso de la risa como un medio de alejar a cualquier ser que ponga en peligro el universo que han creado”. La burla a la clase alta era fundamental en el carnaval, por eso todos los participantes solían esconderse detrás de una máscara o un disfraz. En esta escena ocurre lo mismo, Humberto Peñaloza es el encargado de cuidar y mantener el orden de los monstruos y tras un día de fiesta él siente que ellos hacen burla sobre su persona y que se ocultan entre las sombras para continuar con ello. Esto funciona para romper la barrera de la superioridad moral de Humberto.

La risa de los monstruos figura en esta escena como una carcajada cínica e irónica sobre la situación de Humberto. Lo paradójico de este momento es que él sea quien se siente señalado y ellos se muestren como los opresores y no los oprimidos. Tocamos así el terreno del sinsentido que se plantea como parte de la estructura del mundo al revés. Incluso Egas propone el siguiente esquema sobre el ciclo de la risa en la *Rinconada*: ser superior (oficial) → degradación → destrucción. (2015, p. 71), es aquello que Bajtín llamaría la risa negativa.

El propio carcelero se siente prisionero en el fuerte de Jerónimo Azcoitia. Humberto está preso, pero ellos también. No pueden liberarse de los sistemas que les han segregado en el mundo real: “Que los monstruos de los círculos interiores desaparezcan o se mueran para poder ascender, envuelto en capas sucesivas de monstruos menos importantes, el mundo es éste, nuestro mundo que ríe, esta *élite*” (OPN, 2020 [1970], p. 224).

En la *Rinconada* se organizó una grotesca *Corte de los milagros*<sup>90</sup>: “La Corte de los Milagros, todos los monstruos disfrazados de mendigos y de lisiados y ladrones y monjas y viejas desdentadas y brujas” (OPN, 2020 [1970], p. 229). Referencia que hace el autor a los barrios parisinos donde se agrupaban los marginados sociales como los mendigos y ladrones, donde el crimen imperaba. Donoso equipara la *Rinconada* a este espacio, donde los segregados socialmente se unen para cometer actos socialmente reprochables.

Esta referencia está presente en otras obras contemporáneas como *La corte de los milagros* (1940) de Valle-Inclán, donde precisamente también podemos ver la deformación

---

<sup>90</sup> Se le conoce como *Corte de los milagros* a los barrios parisinos de la periferia donde se reunían vagabundos, inmigrantes, gitanos y otros personajes segregados en París.

de la realidad que caracteriza a lo grotesco. Según Vilarnovo en su artículo “El realismo (esperpéntico) en *La corte de los milagros*” (1987): “La deformación sistemática de la realidad está dirigida en Valle hacia lo grotesco, con un fin satírico que socaba la dignidad aparente de sus personajes” (p. 301).

Es necesario mencionar que este autor español modernista tenía como característica su gusto por parodiar personajes y vidas de las personas acaudalas de clase alta, como eran los marqueses y la vida en la corte. Por ende, el empleo de *La corte de los milagros* como tópico para desvelar el lugar en que se reúnen los marginados sociales es prácticamente una consecuencia al estilo y motivos del autor.

A su vez, Donoso emplea la referencia a este tópico (que aparece por primera vez en la novela de Víctor Hugo) principalmente por el hecho de que, en su novela, como en los barrios parisinos, los monstruos habían organizado una *contrasociedad* portadora de su propia jerarquía y modo de organización, basado principalmente en el nivel de deformación que poseían; entre más monstruosos más arriba se encontraban en la escala social.

Continuando con el análisis, Humberto Peñaloza (nuestro narrador testigo) es un personaje que vive en desvarío: ya sea por la ingesta de alcohol o por sus alucinaciones que suelen llevarnos a otros puntos temporales de la novela. Por ejemplo, en esta escena donde ocurre el baile de *La corte de los milagros*, él escucha en su cabeza las voces de los monstruos, pero él no está presente en la fiesta, solamente lo está imaginando y, a su vez, narrando: “Lo oí: ya no croan las ranas al atardecer, es mi nombre, mi desventura, repetida por bocas burlonas, todos aliados, todos riéndose y yo no logro despachar esas risas atronadoras” (OPN, 2020 [1970], p. 230).

Esta novela está construida sobre dos realidades: la principal donde viven los personajes, pero no tenemos acceso a ella directamente; y la realidad de Humberto, que es por donde recibimos toda la información. Ocurren situaciones que los lectores podemos comprender con facilidad, sin embargo, existen otros momentos en la narración que vemos desde la locura de Humberto y esto afecta la perspectiva, haciéndonos dudar sobre cómo ocurrieron los hechos. Ambos discursos emitidos por el personaje no se corresponden, generando en el lector dudas y ambigüedades sobre los otros personajes y sus acciones. El ánimo del narrador se ve trastocado por las drogas, el alcohol y su propio delirio mental.

En la mente esquizofrénica de Humberto estará Peta Ponce omnipotente con la capacidad

de alcanzarlo a donde vaya. Esta interpretación de Peta la menciona Ramírez: “La sirvienta de los Azcoitía se configura como la más poderosa e inalcanzable de la manada, la bruja máxima [...] La bruja tiene el poder de alterar lo que ya ha sido ordenado” (2022, p. 69). Donoso muestra a Peta como un personaje influyente en los dos espacios de la acción: la Rinconada y la Casa de Ejercicios. Su monstruosidad no recae en ser diferente al resto, sino en su vejez que la vuelve decrepita. No obstante, Ramírez considera que no se trata precisamente de que Peta sea una bruja: “Peta es y no es bruja, es decir, que se posiciona en una zona entre el lugar de la sirvienta y el de la bruja. No es que Peta se convierta en bruja, sino que se encuentra en contagio con la brujería” (2022, p. 69).

Peta siempre aparece cuando se le necesita y brinca entre ambos espacios físicos de la narrativa (La Casa de Ejercicios Espirituales y la Rinconada), esto la convierte en un personaje poderoso por sus alcances y temible por su aspecto. Lo grotesco de su ser radica en el ambiente que le rodea; su capacidad de urdir situaciones a su favor y su carácter de vieja: “Peta tiene el poder de plegar y confundir el tiempo” (Ramírez, 2022, p. 69).

En efecto, esta transgresión grotesca a la que recurren constantemente los personajes de Donoso, se ve llevada al extremo cuando Humberto Peñaloza decide tener relaciones sexuales con Emperatriz (una enana que administra la Rinconada). Ya que podemos divisar desde su percepción lo obscena que le resulta, como desprecia su anatomía y, sin embargo, precisamente todo el horror de su persona le atrae (el sentido de lo abyecto).

La atracción frente a lo abyecto es clara en algunos personajes. Podríamos clasificar en dos grandes clases a los personajes del *OPN*: los monstruos y los que son atraídos por ellos. Como vimos anteriormente, Jerónimo tiene una fascinación por la figura del deforme, mientras que Inés desea convertirse en una anciana obscena y ahora Humberto Peñaloza goza de yacer con uno de los personajes más horrorosos que habitan la *Rinconada*. Esta perversión es el reflejo del quiebre social y la exposición en todo su apogeo del mundo al revés bajtiniano: “Deseaba ese monstruo, a ese renacuajo con cabezota de perro que muerde y no suelta y arranca el trozo, agarrarla en sus brazos, penetrarla con su sexo, matarla de placer al ensartarla gritando con su sexo inmenso” (*OPN*, 2020 [1970], p. 236).

Este es el punto de quiebre de Humberto, su estancia en la Rinconada termina por retorcer completamente sus pensamientos y esta relación sexual será una metáfora de su proceso para convertirse en monstruo. Nuestro protagonista se abre al mundo como lo menciona Bajtín; el

cuerpo libre de los monstruos porque ha aceptado convertirse en uno, se desborda así por todos sus orificios, él puede sentir como otros cuerpos de monstruos lo tocan: “Su cuerpo cubierto de escamas y sus manos de ave de rapiña que me tocan, me hurgan [...] me abro entero y me cago y mi mierda líquida y fétida y negra cae manchando el moaré<sup>91</sup>” (OPN, 2020 [1970], p. 237).

Nos encontramos frente a lo abyecto, sus fluidos que se desbordan se convierte en aquello que perturba su identidad y con ello el orden, Humberto no reconoce las reglas y atraviesa el umbral entre su interior y el sillón que representa el afuera. Posteriormente descubriremos que estos fluidos atraen a los monstruos a su alrededor, se congregan para devorarlos porque existe un deseo por este elemento que se considera anulado en el mundo oficial.

Presenciamos el rebajamiento del personaje de Humberto que termina por mezclarse con los monstruos para entregarse a ellos. Esta atmósfera licenciosa permite ver como la corporalidad del personaje hace que este mezcle su cuerpo con el mundo al dejar salir de cada uno de sus orificios los líquidos corporales; de esta forma su cuerpo adquiere un valor particular pues se prolonga frente a otros cuerpos y nos refleja sensaciones puramente primitivas propias de los animales, siendo un cuadro perfectamente grotesco.

Los monstruos se tapan las narices asqueados [...] sigo cagándome, transfusiones de sangre, dice Azula [...] todos quieren donar su sangre monstruosa como si desearan deshacerse de ella, se han vestido de blanco para disimular que los sorprendí en una orgía, desnudos, pero vestidos de blanco, disfrazados de enfermeros (OPN, 2020 [1970], p. 240).

Esta transgresión de los monstruos ataviándose para convertirse en alguien más a través de máscaras nos remite al carnaval: Humberto es el centro del éxtasis causado por la liberación de su cuerpo mediante el rompimiento de sus límites que lo lleva a desbordarse; y estas criaturas se nutren de él, gravitan entorno a su sed, a la orina y al abismo corporal que él representa y del que pueden aprovecharse en su estado de delirio.

Entonces presenciamos la *metamorfosis* de Humberto, quien es intervenido quirúrgicamente para lo que (según él) es su transformación de ser humano a monstruo. Pero como se ha dicho durante este análisis, la voz de Humberto siempre es dudosa y trabaja en el plano de la ambigüedad, por lo tanto, no podemos tener certeza de sus palabras:

---

<sup>91</sup> Moaré. Tela brillante que presenta visos u ondulaciones (Real Academia Española, s.f. ‘definición 1’).

Crece mis brazos y se me abulta la mandíbula, me están monstruificando [...] ya sólo podré arrastrar decorativamente la cola de un lagarto [...] ya no distingo quién es quién [...] no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo ya no soy yo (*OPN*, 2020 [1970], p. 243).

Esta unión de cuerpos es una imagen grotesca donde se fusionan a través de sus ramificaciones, es decir, la sangre de Humberto pasa a los monstruos y viceversa. En esta transfusión toman y restituyen unas partes por otras, los cuerpos no están delimitados, sino que fluyen de manera abierta. Todas las profundidades del cuerpo grotesco son fértiles, lo antiguo encuentra allí la muerte, lo nuevo nace en profusión (Bajtín, 1998 [1974]). En este caso la renovación de los cuerpos monstruosos (a causa de la sangre de Humberto) lo deja a él al borde de la muerte. La muerte, el cadáver y la sangre hacen nacer la vida desde esta estética.

Asistimos al carnaval donde la risa se ha deformado y los disfraces ocultan monstruos con objetivos oscuros. La comida y bebida es Humberto, toman de él y se nutren en abundancia; bajo la premisa de la supresión de las reglas de la vida, que da rienda suelta al placer y al exceso: “El doctor Azula me saca y me saca mi vieja sangre [...] me dice no tema, está bien, es sangre vieja, le estamos limpiando el estómago, pero yo sé que no. Es robo. Sé que esa sangre mía es buena” (*OPN*, 1970, p. 240). A propósito, del actuar del Mudito, Salamán (2005, p. 153) menciona: “La conciencia del Mudito es como un látigo que lo lacera, que no le permite ser quien desea porque le recuerda lo que es, el nadie y el monstruo que es”.

### **3.2.7 La conspiración deforme**

Durante el desarrollo de estas escenas entorno a la comuna de monstruos y su apropiación del cuerpo de Humberto encontramos lo grotesco a través de personajes extremos: ladrones, lujuriosos, locos y perversos. Ellos son los personajes más repugnantes y abyectos de la novela. La monstruosidad de estos personajes queda cubierta por el velo de la máscara, aquí observamos un grotesco teatral: “Pese a su mascarilla blanca alzada sobre coturnos, disimulada por la toca, es ella vigilándome, ella que mueve la bolsa de sangre y abre la válvula un poco” (*OPN*, 2020 [1970], p. 243).

Lo grotesco tiende a jugar con la idea de la muerte y con los momentos de limbo entre

la vida y lo que ocurre después. Este momento en que Humberto es llevado a un hospital tras la escena de los monstruos que lo consumen hace que el personaje conciba la idea de morir y desde ahí narra su operación, causa una parálisis debido al temor frente a lo desconocido. Esta imagen representa un hombre que muere lentamente, el hecho de que el narrador lo cuente con pequeños fragmentos de cordura que va perdiendo (conforme las sustancias para controlarlo inundan su cuerpo) nos lleva al terreno de la ambigüedad y la confusión.

Estas máscaras grotescas que giran alrededor de la cabeza de Humberto escenifican el dolor y el delirio del personaje, y a su vez la alienación de sentir que aquel hospital no es lo que dice ser, de que las enfermeras no sean más que monstruos y que incluso la ventana no dé hacia ninguna parte:

Atado a una cama que de pronto arde y de pronto hiela, inyección tras inyección que no me dejan pensar porque no lo niegue que están destinadas a eso, a arrebatarme la luz y hundirme en esta penumbra que no es ni vida ni muerte, bolsa tras bolsa de sangre que me impide morir, pero tampoco me deja juntar las migas dispersas que quedan de mi conciencia (*OPN*, 2020 [1970], p. 252).

A propósito de la destrucción de los personajes en la novela, Pinheiro en su texto *El obscuro pájaro de la noche y el absurdo en la obra de José Donoso*: “La sinrazón aparece identificada con sus deformidades, con el mal funcionamiento de sus cuerpos, con sus aspectos repugnantes y con su aislamiento físico, emocional y espiritual” (2006, p. 240). Aquí se unen las máscaras y los monstruos kaysianos, se distorsiona la realidad para plasmar la falsedad del mundo en que vivimos. Volvemos al planteamiento de Kayser donde el mundo es un absurdo y lo grotesco la forma de traspasar el umbral, para darnos cuenta de que aquellas máscaras son en realidad el rostro en sí mismo.

La transgresión de los monstruos frente al cuerpo de Humberto llegó a tal extremo que hacen fila para que el doctor Azula extirpe de él partes que les sean útiles para su propio cuerpo, de manera que se conviertan en seres normales. Mientras, Humberto se convierte en una clase de *Frankenstein* con retazos de otros monstruos: “Esta mañana amanecí con los pies enormes, con membranas amarillas entre los dedos, pies palmados, sospecho que también hicieron lo mismo con mis manos, no quiero vérmelas, me las robaron y las han sustituido” (*OPN*, 2020 [1970], p. 253).

### 3.2.8 El poder de los desposeídos

Partiendo de Orta: “Suelen designarse macabras a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone” (2020, p. 91). En esta escena lo grotesco y lo macabro conviven en la representación del cuerpo abierto de Humberto que se va descomponiendo al paso de la operación que le realiza el doctor Azula. Sin embargo, la aparición de las ancianas en esta escena muestra la muerte acompañada de la risa. Se nos presentan como seres repugnantes cercanos la muerte que contemplan a Humberto (quien se encuentra en el limbo); figuran como *moiras* que presagian el fin del personaje:

Trajeron sus sacos que ya tienen listos, nada quieren de mí, tienen paciencia, esperan sin prisa porque el tiempo de las viejas es interminable, van sustituyéndose unas a otras, no, no tenemos apuro, podemos esperar a que se vacíe la bolsa de sangre en la vena del pobre Mudio (OPN, 2020 [1970], p. 253).

La anterior cita hace referencia al momento en que Humberto es despojado de su persona y se convierte en monstruo. El público (las ancianas) se complacen de ver el espectáculo de sufrimiento cercanos a la muerte<sup>92</sup>. Incluso pasado este momento de ambigüedad entre el cuerpo que tenía y el que ahora lo conforma, Humberto se siente como un monstruo de circo, lo conforman mil cuerpos más, es un monstruo al que lo conforma lo enfermo y lo risible: “Condenado a seguir reconociéndome, en ese infierno fluctuante de lo enfermo y de lo deforme y de lo risible y de lo erróneo que seré yo, mientras mis órganos sanos injertados en los que fueron monstruos irán sanándolos” (OPN, 2020 [1970], p. 254).

Sin embargo, lo macabro y siniestro siguen presentes en esta escena donde la violencia y la sangre son símbolos del mundo en desvarío. Nos muestra la posibilidad de incurrir contra natura y el objetivo de Donoso con la creación de dichos personajes; los cuales sirven al espectador a modo de catarsis que expía sus sentimientos: “Siento cómo el bisturí del doctor Azula me corta, cómo me serruchan huesos, cómo rajan, cómo cosen, tajejan, desprenden, arrancan trozos de mi cuerpo [...] jamás voy a salir porque soy vivero de órganos y fábrica de miembros sanos” (OPN, 2020 [1970], p. 255).

---

<sup>92</sup>En relación con este aspecto, tenemos como ejemplo los espectáculos que ofrecían los circos con criaturas deformes que arriesgaban su vida atravesando el fuego o esquivando cuchillos (los cuales eran lanzados a gran velocidad).

Lo relevante en esta escena es el cuerpo de Humberto que no muere, sino que renace en otros. Esta característica la describe Bajtín como el cuerpo grotesco fértil<sup>93</sup>, donde en el punto de intersección de dos cuerpos existe la muerte y el nacimiento. Humberto muere metafóricamente como le conocemos y pasa a ser el Mudito, un ser carente de rostro porque lo ha donado involuntariamente a otros seres. Se ha apropiado de las características de los monstruos y ellos de su normalidad. De esta manera lo menciona Salamán (2005, p. 139): “Humberto es ahora un vivero y una fábrica de miembros sanos y no vuelve a hablar. Así, entra como Humberto en la Rinconada y sale como Mudito, un ser reducido y mutilad”.

Donoso juega todo el tiempo con la idea de que la ambigüedad y los planos irreales se encuentran en la cabeza de Humberto. Sin embargo, también deja claro que la vida de afuera en el sentido espacial es normal, es decir, los espacios como las calles siguen siendo territorio común donde nada se altera: “Nada cambia, nada se mueve en la calle que mi ventana enmarca, ni de día ni de noche, ni frío ni calor” (OPN, 2020 [1970], p. 256). Esta escena es un claro ejemplo de cómo lo oficial y lo no oficial se separan a través de los espacios, del adentro y el afuera, siendo el interior (en este caso el hospital) el espacio que posibilita el cambio de percepción de la realidad y el exterior un reflejo del mundo cotidiano que sigue apegado a las normas.

En este punto de la narración los límites que separan a la clase alta y a la baja se han disuelto casi por completo. Humberto es sometido a otra operación que tiene como fin intercambiar su miembro por el de Jerónimo, ya que el de este último ha quedado inservible desde que yacieron con Peta Ponce.

Los personajes de Donoso jamás limitan su espacio corporal; fluyen y se disuelven entre ellos. Ese mundo al revés ya no distingue entre los personajes ricos y los pobres, los bellos o los deformes, puesto que todos se cubren con máscaras y viven en una eterna representación teatral en la Rinconada, no sólo para complacer a *Boy*, sino para olvidarse ellos mismos de su existencia. Por eso intentan cambiar mediante una operación; palear lo deforme y asqueroso de su cuerpo como si nunca hubiera existido. Esta igualdad de condiciones entre ambas clases de personajes es reconocida por las ancianas, quienes increpan a Inés cuando vive en la Casa de Ejercicios Espirituales:

---

<sup>93</sup> Véase pág. 29.

Porque tú, como nosotras, has sido despojado de todo y tienes el poder de los desposeídos y los miserables y los viejos y los olvidados, ven a jugar con nosotras, no, si no son más que juegos inocentes, pero ya verás las cosas que pueden suceder cuando nosotras las manejamos (*OPN*, 2020 [1970], p. 258).

A propósito de este cambio de miembros entre el Mudito y Jerónimo, Martín reflexiona: “Jerónimo pierde su inicial potencial sexual —uno de sus principales elementos de poder y dominio— pasando ésta en primera instancia al cuerpo del Mudito para, posteriormente, transferirse o derivarse al cuerpo de Boy” (2013, p. 7).

El final de esta escena es de una violencia terrible: Humberto intenta violar a Emperatriz. Esto ocurre descrito desde la ambigüedad, donde no sabemos si realmente está ocurriendo y de qué manera. Este momento contiene temas erótico-macabros que se relacionan con la violencia e incluso la tortura. Vemos reflejada aquí la ira humana y las pasiones más bajas y primitivas, donde Humberto actúa como un animal privado de la razón que se mueve bajo la línea de sensaciones únicamente:

Levanto tu vestido de novia para violarte, eso es lo que quieres, Emperatriz, no lo niegues, no trates de impedir [...] que yo me incorpore, no finjas lamentaciones al tratar de arrancar mis manos que se meten por tu horripilante escote pecoso de enana vieja y mis dedos que buscan tu sexo para excitarlo [...] no huyas chillando (*OPN*, 2020 [1970], p. 263).

Esta escena está presente para probar el nivel de delirio del personaje, su ruptura y bajeza que ya no tiene límites y generar en el lector la sensación de abandono, donde el narrador ha transgredido todas las leyes naturales y violentado a sus pares, sacudiéndolo e incomodándolo; justo ese sentimiento es el que provoca la estética grotesca. No se sabe hasta qué punto este momento en la novela puede ser una denuncia a la violencia o simple demostración del sadismo.

La locura de Humberto se encuentra en auge durante el cierre de esta escena. Dado que permanece encerrado en este extraño hospital y ahí comienza a sentirse alienado e intenta escapar. Sin embargo, todo lo que está a su alrededor no es lo que aparenta ser y en realidad se encuentra encerrado. Este momento se asemeja al mito del Minotauro, que se encuentra en un laberinto con caminos que no llevan a ninguna parte: “Arrancó toda la fotografía, no hay nada, pared de adobe, muro de barro empapelado con diarios pretéritos” (*OPN*, 2020 [1970], p. 264).

Humberto lucha con el laberinto que hay en su mente para poder esclarecer sus pensamientos y a la vez con las paredes tapeadas y las ventanas que no son ventanas sino ladrillos. Él también se encuentra convertido en monstruo y prisionero en un espacio sin salida. Este mundo al revés lo ha consumido, le ha despojado de toda su humanidad y encontramos ahora a un animal asustado que intenta huir sin conseguirlo, una imagen puramente grotesca y escalofriante. A propósito de estos espacios cerrados en la novela, Ramírez señala: “El encierro es uno de los elementos fundamentales de este mundo sin oxígeno suficiente para quien, por sus rasgos, no debería hallarse dentro, como es el caso de Jerónimo o, aunque en menor medida, de Humberto” (2022, p. 49).

Cuando por fin logra huir de la Rinconada encuentra un mundo sin máscaras, aquel carnaval ha terminado y se encuentra frente a la realidad. Los rostros de las personas y sus pensamientos parecen muy claros. Aquí tenemos la peripecia del personaje que termina por perder su nombre e ingresa a la Casa de Ejercicios Espirituales fingiendo ser mudo para huir de su anterior vida: “Aquí no hay nadie con la cara cubierta, no hay máscaras ni antifaces ni caretas ni mascarillas, no, aquí todos tienen su propia cara deteriorándose en el orden de un tiempo lineal, como debe ser” (OPN, 2020 [1970], p. 265).

### **3.2.9 Cae el telón de la Rinconada**

Tras la huida de Humberto Peñaloza, la *Rinconada* se desplomará lentamente por la falta de una ley en el mundo al revés. Para comenzar, *Boy* desaparece por unos días y esto alerta a todos los monstruos de la posible presencia de un ser “normal” entre ellos. Por lo tanto, comienza una cacería de brujas a la inversa; se busca al hombre común y se huye por temor a la inminente caída del paraíso grotesco.

Por este motivo, Emperatriz y el doctor Azula hacen un viaje al mundo real para encontrarse con Jerónimo Azcoitía y fingir que todo sigue en orden. Sin embargo, al esperarlo en un café se dan cuenta que siguen siendo para el ojo público unos adefesios y que el mundo al revés se rompe cuando cruzan la puerta de su mundo en la Rinconada. Ramírez (2022, p. 49) menciona: “Al salir de este lugar, aunque sea temporalmente, también deja atrás el mundo donde la asimetría es la norma, reencontrándose con una mirada que excluye la desproporción de su cuerpo y que la sitúa en el terreno de lo monstruoso”.

Aquí podemos ver (desde la visión bajtiniana) que el punto central para que funcione el

carnaval es lo breve de su duración, ya que se muestra como un idilio que dura un par de días y a su término la estructura social vuelve a su sitio, recordándole a todos quienes son. De esta manera se articula para expiar las pasiones reprimidas, pero al final deben volver a ocultarse hasta que vuelva el tiempo de carnaval. El aferrarse a su mundo, pone a los personajes de Donoso en un estado de repugnancia ante lo establecido afuera y a la negación de ese mundo real, siendo la *Rinconada* el único cosmos posible para existir. A propósito de esto, Donoso menciona en sus propios diarios de proceso creativo *Diarios tempranos*. *Donoso in progress*:

El problema del hijo, que, criado en lo absurdo como única regla, al encontrar lo normal, lo teme como una amenaza, y se vuelve a refugiarse en lo absurdo. Este cuento tiene que ser monstruoso, gótico, excesivo, lleno de colorido y de fantasía y de belleza (Donoso, 1950, p. 568).

De este modo, de vuelta a la *Rinconada* podemos ver la subversión en la estética grotesca, pues como menciona Orta en su tesis doctoral: “Lo grotesco literario pone en evidencia la corporalidad humana y la animalidad, que se manifiesta alejada de la razón. Al poner en evidencia esta animalidad queda al desnudo todo lo irracional, los instintos primarios del hombre” (2020, p. 37). Esta animalidad la encarnará en gran medida la figura de *Boy*, quien ha crecido entre los excesos del mundo al revés y ahora es un adolescente:

Apareció Boy completamente desnudo: la autoridad del sexo descomunal entre las piernas enclenques, los brazos cortos, el pecho sumido, el peso de la joroba proyectando hacia adelante el rostro donde la ojiva<sup>94</sup> de la boca quedaba presa entre la nariz y el mentón, el artificio de la frente, las orejas y los labios sin cuajar (*OPN*, 2020 [1970], p. 416).

Al crecer de manera primitiva, *Boy* actúa como un animal que se mueve por sus instintos, reflejo de la unión de lo animal y lo humano. Además, su forma grotesca no está sólo en su andar primitivo y desnudo, sino por las formas hiperbólicas de su cuerpo; esa degradación de su anatomía contribuye a su construcción de monstruo.

La consumación del monstruo llega cuando *Boy* sale cinco días de la *Rinconada*. A manera de Segismundo que no sabe cómo relacionarse, *Boy* se siente atemorizado por el exterior y decepcionado por lo que encuentra. En su búsqueda de “convertirse en humano” se topa con la crueldad humana que desprecia lo anormal, ha caído en cuenta que su mundo

---

<sup>94</sup> Ojiva. Figura formada por dos arcos de círculo iguales, que se cortan en uno de sus extremos y volviendo la concavidad el uno al otro (Real Academia Española, s.f., definición 1).

solo existe detrás de esas paredes y afuera no es más que un bufón: “se rieron de mí en los bares y en las calles y en una casa de putas donde no me quisieron dejar tocar a ninguna de las mujeres normales porque, dijeron, los monstruos son del demonio” (OPN, 2020 [1970], p. 418).

Siguiendo con esta interpretación, *Boy* vivía como Segismundo quien se encontraba en una cárcel, una cueva donde permanecía en la más completa oscuridad; a su vez, *Boy* vive en esa misma oscuridad como metáfora del desconocimiento del exterior. Esa burbuja de realidad que creó Jerónimo para él es la misma que no permite al personaje conocerse, a la igual que con el protagonista de Calderón de la Barca.

*Boy* se convierte en la novela en este tirano cruel que termina por violentar a su padre Jerónimo, justo como le ocurre al rey Basilio, quien encierra a Segismundo porque teme que este se vuelva en su contra. Ambos personajes, tanto Segismundo como *Boy*, son expuestos a la realidad que se les fue negada desde el nacimiento, se encuentran perdidos y actúan de manera primitiva, cometen actos deshonestos y, por ende, regresan a la cárcel que los vio nacer. Así, Donoso pretende generar empatía frente a su monstruo que ha topado con una realidad cruel que le discrimina, sin embargo, al ver el actuar del personaje (la forma en que humilla a su padre en la Rinconada), concordamos con su encierro como destino final.

Así, los monstruos angustiados por conservar su microcosmos en la Rinconada y con ello a *Boy* como su líder, harán todo lo posible por convencer a Jerónimo que ese proyecto aún es viable. Sin embargo, aun cuando el monstruo se ha enamorado de su laberinto y vuelve a él con la esperanza de un sitio seguro, ya no podrá borrar de su memoria el mundo de afuera que lo aprisiona; al romperse el mundo al revés, *Boy* quedó expuesto frente a la crueldad humana de la que tanto se le había protegido.

Buscará permanecer en el plano irreal donde lo grotesco es la norma. Seguir construyendo el *adínaton*<sup>95</sup> en el que siempre ha vivido, con el objetivo de invertir la lógica de lo real. Unir lo incompatible para salvar su condición de monstruo y reivindicarla dentro del mundo al revés, donde sea un honor y no una burla, tocando la parodia de vida y la sátira de los vicios humanos: “La verdad que se inventó para mí será la verdad, y moriré sin

---

<sup>95</sup> Adínaton. Tropo, emparentado con la hipérbole, que consiste en presentar como posible un hecho imposible. (Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines, s.f., definición 1).

angustia porque habré olvidado *qué es morir*” (OPN, 2020 [1970], p. 420).

### 3.2.10 La revolución de los monstruos

Durante el comienzo del capítulo vigésimo octavo se puede ver a Humberto como el personaje que controlaba la Rinconada. Ya que él la diseñó, reclutó a sus habitantes y los manipuló durante muchos años. En esta cita podemos ver como su cuerpo grotesco y su personalidad fluyen entre las máscaras de la locura acompañado de la compañía teatral deforme que él dirige, donde todos son seres sin rostro definido:

Humberto [...] se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridad y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían... (OPN, 2020 [1970], p. 422).

Egas menciona al respecto: “Todos ellos ocultan los aspectos excéntricos o extravagantes en la cultura oficial, no obstante, cuando ingresan en el mundo del carnaval pueden exhibir sin embozos esas características de su naturaleza reprimida” (2015, p. 85). El carnaval de la Rinconada y su praxis presupone la participación de los monstruos como actores secundarios y a su protagonista *Boy*, sin él todos los personajes caerán al abismo. Tienen su propio rey deforme.

No obstante, para Jerónimo Azcoitia no eran más que un juego. Así como Humberto Peñaloza jugaba a ser Dios en la Casa de Ejercicios Espirituales, de igual manera Jerónimo Azcoitia lo hizo en la Rinconada. Su pasión por los seres deformes y obscenos lo llevó a construir una casa de muñecas grotescas donde crío a su hijo y donde enalteció la figura del monstruo, pero ahora son ellos quienes lo echan de su universo.

Son la representación de los vicios sociales, han ingresado en este espacio para actuar una obra de teatro donde son el reflejo deforme de un mundo que no los quiere ver, que los mantiene en la periferia ante lo absurdo que parece su existencia. No están ahí para ser libres, sino para vivir en un eterno carnaval lleno de transgresiones y máscaras, donde permanezcan ocultos.

Así surge la *Revolución de los monstruos*, temiendo a su dios Jerónimo y luchando del lado de su sombra deforme: *Boy*. Estas profanaciones son comunes en el mundo al revés del carnaval (donde se opta por burlarse y sobajar a la corona), en este caso al poder que

representa Jerónimo, para así destronar simbólicamente al rey y con ello al Estado. De esta manera, ellos lucharán por esa transformación permanente del mundo: “Estaban con Boy para lo que él quisiera. Para que los mandara. Para todo. Serían sus peones si él les prometía defenderlos contra ese padre infernal que iba a destruirlos” (*OPN*, 2020 [1970], p. 426).

Entonces, cuando Jerónimo Azcoitía ingresa a la Rinconada lo tratan como si él fuera el desorden, lo anormal y perturbador que les incomoda con solo andar. Jerónimo intenta acercarse a su hijo, pero *Boy* lo rechaza: “La Berta gemía enroscada como un lagarto agónico detrás de un matorral rectangular que no ofrecía huecos donde esconderse. Melchor trató de ahuyentarlo con unas ramas. Basilio le tiraba piedras” (*OPN*, 2020 [1970], p. 426).

Siguiendo a Egas: “Cambio de rol entre don Jerónimo y los monstruos de la Rinconada: al ingresar en ese espacio Jerónimo de Azcoitía se convierte en monstruo —por ser un ser diferente a ellos— y experimenta lo que vivían ellos en el mundo oficial” (2015, p. 85). Este pasaje puede interpretarse desde la ironía de los estándares de belleza impuestos históricamente; poniendo en evidencia lo fluctuante y diverso de la percepción de lo bello y lo feo: “No tenemos para qué fingir pavor ante tu monstruosidad, porque allá adentro, de hecho, te conviertes en un ser monstruoso” (*OPN*, 2020 [1970], p. 427).

Entonces, cuando se encuentran *Boy* y Jerónimo su diálogo se rompe a través de la risa grotesca de *Boy*, el cual analiza la anatomía de su padre y la encuentra absurda y ridícula. Tanta es la humillación que Jerónimo soporta la violencia física que ejerce sobre él, sobaja a su personaje y lo trata como a un animal que hay que someter, el padre no reacciona ante aquel monstruo que le reclama su normalidad y que se mofa de ella:

Señalaba a su padre con su dedo retorcido, tienes razón, Mateo, no es feroz, mira cómo soporta que lo azote con esta varilla, qué risa da tirarle el pelo, párate, camina, míralo cómo obedece y camina [...] qué cómico es, así es que esto es reírse, yo no sabía cómo era esto de reírse y me gusta reírme (*OPN*, 2020 [1970], p. 429).

Esta escena implica diferentes niveles de transgresión: por un lado, representa el desapego social a las normas de convivencia básica al ejercer violencia al otro; por otra, el hecho de que sea su padre a quien humille y golpee hace que se trate de una ruptura moral frente al núcleo familiar. Este tipo de escenas producen en el lector una mezcla entre el horror que representa la agresión, la ironía de que sea un monstruo quien ría frente a la existencia de un ser común y una mueca deforme que no llega a risa frente a *Boy* (quien está

fuera de sí por el placer que le produce humillar a su padre): “Ahora que corra, míralo cómo corre por el sendero y vuelve acechando, qué cosa más divertida, tráeme a una *mujer más gorda del mundo* para meterlo en la cama con ella y ver qué hace” (OPN, 2020 [1970], p. 429).

Ahora Jerónimo se ha convertido en el títere siniestro de *Boy*, ha perdido su autonomía y se dedica a ser esclavo de un monstruo. Como menciona Pinheiro: “La única vez que Jerónimo de Azcoitía entra en la Rinconada, su belleza física es rebasada al nivel de lo estéticamente despreciable, su condición social de terrateniente, expresada en su figura viril y su refinamiento, pierde totalmente el valor en la casa de su hijo *Boy*” (2006, p. 242).

Por tanto, Jerónimo decide asistir al baile que los monstruos han planeado, se disfrazan de clero y otros estratos sociales a los que parodian; se trata de un espacio de fiesta y baile que induce a los excesos y a las pasiones. Pinheiro apunta al respecto: “Cuando Jerónimo llega a aceptar su transformación, se percibe la degradación de su figura aristocrática, la conversación en lo opuesto al ideal, el rebajamiento que sufre hasta llegar al nivel más bajo” (2006, p. 57).

En esta atmósfera vemos el punto de quiebre de Jerónimo. El baile grotesco es uno de los motivos siempre recurrentes en la historia de esta estética; puesto que, desde la mirada kaysiana está asociado a “Ese otro de la ciudad en inexorable proceso de alienación y disolución” (Kayser, 2004 [1933], p. 230). Al igual que Humberto o Inés, se ve devorado por criaturas grotescas que le inducen a la locura hasta el punto del delirio. De esta manera, el personaje se rompe y presenciamos su cambio de fortuna: ha pasado de ser un importante político reconocido y adinerado a un títere obscuro degradado a la condición más inferior en la esfera social de la Rinconada.

Es un circo de adefesios grotescos del que ya no puede escapar. Así, en este mundo al revés, Jerónimo se nos revela como un personaje deforme, pero no por su anatomía sino por su vida. Él se reconoce a sí mismo como un monstruo por la caída que ha tenido: pasó de ser un hombre poderoso e influyente a la mascota de su hijo; ahí reside lo horroroso de su existencia. El desenlace de esta escena nos muestra el absurdo del mundo al revés que ha construido. Los monstruos persiguen a Jerónimo por la Rinconada, toda la corte grotesca disfrazada va tras él hasta que logran arrinconarlo: “Me arrastran pataleando, gritando déjenme tranquilo, pero me arrastran hasta el estanque de la Diana Cazadora y me obligan

a subirme al borde” (*OPN*, 2020 [1970], p. 435).

Respecto a este momento, Martin comenta: “La violencia que significa el descubrimiento de la propia monstruosidad por parte de Jerónimo de Azcoitía, dentro del contexto absolutamente grotesco que significa un baile de máscaras en el país de los monstruos, lo lleva a la desesperación y finalmente, a la muerte” (2013, p. 11).

El símbolo que representa la Diana Cazadora en esta escena muy importante, es el refleja la caída de la casa Azcoitía. Aquella estatua que contaba con la representación de la belleza por excelencia asemejaba el auge y poderío de la familia, fue sustituida por su versión distorsionada como reflejo de la transformación de la vida de Jerónimo (quien se rodeó de monstruos como Peta, Inés o Humberto quienes ensombrecieron su existencia vaticinando su fatídico final):

    Mi imagen, descompone mi cara, el dolor es insoportable, grito, aúllo, encogido, herido, las facciones destrozadas, con un esfuerzo me libero de las manos que me aprisionan y huyo [...] yo me he disfrazado de monstruo, me rasguño la cara que sangra y sangrando me prueba que no es careta [...] yo soy el bufón de esta corte de personajes (*OPN*, 2020 [1970], p. 435).

Este monólogo final del personaje refleja el dislocamiento total de su carácter. Jerónimo es ahora un ser fatídico que se sumerge en la locura y desde donde se somete a una metamorfosis que le lleva al delirio de pensar que ahora es él el monstruo en la Rinconada. La escena tiene tintes de violencia al rasgar sus vestiduras y nos presenta el final de un personaje arquetípico de tragedia griega, donde se ve cegado por la furia o la sinrazón del mundo que contempla para terminar convirtiéndose en un bufón oscuro y siniestro que se destruye el rostro. Al respecto Egas menciona:

    Su conversión en monstruo dentro del universo de la Rinconada posibilita la degradación de este personaje y la concreción de su cambio de rol. Dentro de la novela, se puede observar cómo Jerónimo deja su estado como ser normal privilegiado y se transforma en un monstruo dentro del mundo que él mismo creó (Egas, 2015, p. 65).

Sentenciado al siniestro final no hay vuelta atrás, la locura lo lleva a morir en el estanque de la Diana Cazadora. Lo irónico de este pasaje es que su juicio se nubló y cayó ahí sin que nadie interviniera. Los monstruos habían engullido ya la forma humana de Jerónimo, por tanto, lo que presenciamos en esta escena no es más que su sombra deformada que no pudo más con esa existencia tortuosa y que indirectamente se mata. Esta parte es curiosa porque

no muere a través de un asesinato o un suicidio como el héroe trágico, sino a través de un descuido (un tropiezo) mucho más acercado a los finales risibles de personajes de la comedia clásica: “Tropiezo, caigo, la cara se me deshace en su golpe contra el piso de ladrillos, arrodillado en el suelo me aprieto lo que me queda de facciones [...] al tratar de moldearme un rostro me quedan trozos adheridos a las manos” (OPN, 2020 [1970], p. 436).

Finalmente, descubrimos que aquella persecución fue producto de una alucinación de Jerónimo, y que en realidad todos los monstruos disfrutaban del baile adentro. Es para ellos una sorpresa cuando salen al jardín para contemplar la noche y lo que encuentran es el cadáver de Jerónimo que flota a la mitad del estanque sin aparente motivo: “Cuando las parejas salieron al jardín para tomar el fresco, lo vieron flotar en el estanque de la Diana [...] sacaron del agua a un ser retorcido, horripilante, monstruoso” (OPN, 2020 [1970], p. 437).

Aquí cae el telón de la Rinconada, la puesta en escena termina con una muerte trágica movida por la locura del personaje. Al final, la muerte fue la única manera que Jerónimo encontró para destruir el mundo al revés que él mismo creó con tanta pasión hacia los monstruos que consideraba la representación tangible de lo sublime, su desenlace es grotesco por la autoflagelación que comete y la ambigüedad de la locura con que se presenta.

### 3.3 Otras narraciones grotescas dentro de la obra

#### 3.3.1 La figura del imbunche

En *OPN* tenemos entretejidas leyendas (consejas) de la región de Chile, una de ellas es la leyenda del *imbunche* o *invunche*, también llamados *machucos*, *chivatos* o *butamachos*. Según menciona Dean Amory (2013, p. 20) en su libro *Las principales leyendas, mitos, historias y cuentos de Chile*: “Se trata de niños primogénitos de alguna familia, raptados o vendidos a los brujos a cambio de favores por parte de los brujos de Chiloé<sup>96</sup>”. Amory explica así el ritual que transforma a un niño en imbunche:

---

<sup>96</sup> Chiloé. El archipiélago de Chiloé está localizado en la zona sur de Chile. Comprende una isla principal, la isla Grande de Chiloé, y un gran número de islas e islotes menores (Real Academia Española, s.f., ‘definición 1’).

Para transformar al niño en Invunche, los brujos primero le voltearían la cabeza, después le quebrarían la pierna derecha, y se la torcerían sobre la espalda. Luego le aplicarían en la espalda un unguento mágico que haría crecer gruesos pelos. Por último, le partirían la lengua en dos, para imitar la lengua de las serpientes (Amory, 2013, p. 45).

También el autor hace mención sobre los alimentos que debe ingerir la criatura: estos van desde “Leche de gata hasta la de una nodriza indígena, para pasar posteriormente a la ingesta de niños recién nacidos y de personas adultas” (Amory, 2013, p. 20). La función de esta criatura grotesca es la de vigilante al servicio de las brujas para así proteger sus aquelarres y dar aviso frente a la presencia de extraños. Pero esta no era la única función del imbunche, también se podía presentar como una figura sabia: “A pesar de no ser iniciado en brujería, ha adquirido una infinidad de conocimientos durante su vida en la cueva. Además, sería usado como un instrumento para sus venganzas o maleficios” (Amory, 2013, p. 21).

Sin embargo, en la novela de Donoso vemos a un imbunche (aunque parecido a este modelo de leyenda) modificado por el autor. La primera mención sobre esta criatura ocurre en el capítulo segundo a raíz de la conseja del chonchón<sup>97</sup>, cuando logran expulsar a la bruja del pueblo los personajes del mito y su alivio porque no convirtieran a una niña en imbunche:

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, dejándoles crecer el pelo y las uñas de las manos y de los pies, idiotizándolos, peor que animales los pobres, sucios, piojosos, capaces sólo de dar saltitos cuando el chivato<sup>98</sup> y las brujas borrachas les ordenan que bailen... (OPN, 2020 [1970], p. 45).

Este imbunche tiene obstruidos los orificios del cuerpo, esta característica es autoría de Donoso; ya que ninguna descripción rastreada sobre la <sup>99</sup>conseja nos habla sobre que esto sea un elemento que conforme a la criatura. Esta reforma a la figura del imbunche hace que toque niveles grotescos de transgresión corporal, situando a dicha criatura en posición de monstruo sobrenatural que se contrapone al cuerpo grotesco que propone dicha estética.

Como se ha mencionado ya, una de las características del cuerpo grotesco es la forma en

---

<sup>97</sup> Chonchón. Ave nocturna de mal agüero (Amster, 1978, p. 93).

<sup>98</sup> Chivato. Cría de la cabra que tiene más de seis meses y menos de un año (Amster, 1978, p. 93).

<sup>99</sup> Conseja. Narración de un suceso fantástico que se cuenta como si hubiera sucedido en tiempos lejanos.

que este se desborda a través de sus orificios y mediante las excreciones corporales. Los imbunches cancelan esta posibilidad de extensión corporal cuando tapan el acceso al mundo exterior y a su vez al interior del cuerpo. Esta imagen del cuerpo cancelado o mutilado es recurrente al hablar del personaje del Mudito: “Apúrense, viejas, cósanme entero, no sólo la boca ardiente, también y sobre todo mis ojos para sepultar su potencia en la profundidad de mis párpados” (OPN, 2020 [1970], p. 83).

Incluso, se puede entender a este personaje como un imbunche creado por las ancianas de la Casa de Ejercicios Espirituales. Simbólicamente Humberto se ha tapiado la boca al fingirse mudo y es él mismo quien cancela sus orificios cuando intenta pertenecer a este grupo de viejas a quienes les pide que anulen su sexo para liberarse de su cuerpo. Así, cuando se plantea el embarazo de Iris, las brujas piensan en el niño como un ser que ellas controlarán al negarle su vida en sociedad y pensar en él como una criatura recluida que estará su servicio cuando le necesiten: “El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas [...] extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación” (OPN, 2020 [1970], p. 64). Así mismo apunta Rebolledo de la Universidad de Chile en su tesis de licenciatura *La conseja de los Azcoitia como “marca” de una retombée neobarroca en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*: “Humberto Peñaloza reducido a su categoría de imbunche, sin voz, y sellado como la propia Casa” (2018, p. 33).

Cuando el niño de Iris se retrasa utilizan al Mudito para sustituirlo. Este personaje se ve reducido al niño y al imbunche también, a través de las manos de las ancianas brujas quienes anulan su sexo y lo convierten en una marioneta viviente que obedece a sus instrucciones. Tal como ocurre con el imbunche real, el Mudito no tiene capacidad de hablar y se limita a proteger a las ancianas de Iris Mateluna.

El rito que convierte a Humberto en un imbunche se trata de la eliminación de sus orificios corporales y de su sexualidad a través del vendaje. De esta forma las brujas cancelan el acceso desde el interior del Mudito y también desde el exterior; lo despojan de su humanidad y entregan a Iris:

Comienzan a envolverme, fajándome con vendas [...] me fajan el sexo amarrándome a un muslo para anularlo. Luego me meten en una especie de saco, con los brazos fajados a las costillas, y me amarran en una humita que sólo deja mi cabeza afuera (OPN, 2020 [1970], p. 292).

Las ancianas terminan por chuparle su humanidad y convertirlo en un imbunche capítulos más tarde. Aquí la figura de Humberto se ha transformado por completo y ya no tiene relación con aquel autor con ímpetu de escribir, ahora ha optado por un andar limitado, casi imposibilitado para moverse (como ocurre con los imbunches cuando las brujas les doblan una de sus piernas que cargan en su costado). Al respecto, Pinheiro menciona: “El protagonista adopta la apariencia de estar subyugado por las brujas que le cosen todos los orificios del cuerpo, transformándolo en un monstruo encerrado en sí mismo. El imbunche es incapaz de comunicarse con el mundo exterior, sólo le queda el silencio” (2006, p. 13).

Como se mencionó al principio de este apartado, el imbunche tiene como función principal el proteger a las brujas, pero también el saber sobre ellas y estar dotado de conocimientos que lo hacen una fuente de sabiduría. En este sentido, Humberto Peñaloza es un imbunche con capacidad de proteger a las ancianas al ser el ayudante de ellas, y también es peligroso por todo el conocimiento que guarda de los espacios que habitan, así como de las conversaciones que escucha y los secretos que guarda.

Y para el final de la novela, este mito del imbunche es la forma en que se cierra la historia de Humberto Peñaloza. En este momento de la narración la locura ha permeado por completo a todos los personajes y nos sumergimos en un sinsentido total. Las ancianas han perdido todo: no tienen ropa digna, tampoco tienen dinero y deben salir a robar para comer. Por su parte, Humberto ha perdido su cuerpo después de la operación del doctor Azula en la Rinconada y quedó relegado a una envoltura humana sin vida:

Sordo, ciego, mudo, paquetito sin sexo, todo cosido y atado con tiras y cordeles, sacos y más sacos, respiro apenas a través de la trampa de las capas sucesivas del yute [...] no necesito nada, este paquete soy yo entero, reducido, sin depender de nada ni de nadie (*OPN*, 2020 [1970], p. 453).

Por tanto, las ancianas brujas terminan por introducir a Humberto en una infinidad de sacos que van cosiendo poco a poco para inmovilizarlo en su totalidad. Estamos frente a una escena de brujería simbólica mediante el acto de coser, donde las ancianas se vuelven brujas y despojan de su humanidad al personaje para convertirlo en un saco de huesos sin vida, puesto que no le pueden oír y tampoco se puede mover. Martín analiza este momento desde el poder de las viejas: “El discurso de las viejas cubre y encierra, bajo la forma de

trapos y sacos de arpillera, a Humberto Peñaloza. Lo transfigura y al mismo tiempo se impone sobre su razón” (2013, p. 12).

Pese a que Humberto intenta roer con los dientes las capas de sacos no le es posible escapar. Así ocurre con los imbunches, quienes son despojados del habla y deforman su cuerpo a través de la magia. En el caso de Humberto, esta deformación del cuerpo se debe a lo comprimido que está y de esta forma quedan inútiles sus extremidades por la posición en la que se encuentra.

Cuando las ancianas son desalojadas apresuradamente de la Casa de Ejercicios Espirituales, Humberto sigue en aquellos sacos delirando a causa del espacio reducido y la falta de alimentos. A través del flujo de consciencia nos damos cuenta de que se encuentra entregado a la muerte en vida, el cuerpo grotesco que se ha descrito durante toda la novela ha desaparecido y ahora nos movemos más por el espacio de la mente y dejamos atrás lo primitivo: “Mi cuerpo está encogido por la fuerza con que cosieron los sacos. Sé que ésta es la única forma de existencia, el escozor de las raspaduras, el ahogo de las pelusas, el dolor del agarrotamiento” (*OPN*, 2020 [1970], p. 464).

Este coser y reprimir los orificios del cuerpo para convertir a un humano convencional en un monstruo grotesco protector es justo lo que hicieron las ancianas brujas durante la estancia de Humberto Peñaloza con ellas. Finalmente, ante su ausencia, una anciana desconocida entra a la propiedad abandonada donde el saco cuelga con Humberto adentro y sigue la labor de costura:

Es una vieja la que cose, sentí la vejez de sus dedos manejando los sacos mientras cosía, yo rajo y muerdo, de nuevo cose y cose para reducir mi espacio [...] no quedan orificios: el paquete es pequeño y perfecto. Guarda su aguja (*OPN*, 2020 [1970], p. 466).

La anciana desconocida carga con el saco y sale de la propiedad hacia la casa de los mendigos: los recovecos de debajo de un puente. Ahí yacerá Humberto hasta el fin de sus días como mendigo. Martín retoma el análisis del final de la novela y ve en las acciones finales un acto cíclico: “La vieja desaparece bajo los andrajos que la cubren. Se vuelve cosa, paquete, desecho, al igual que el Mudito. El fuego con el que la novela se abre [...] reaparece, ahora para borrar cualquier evidencia [...] de la monstruosidad” (2013, p. 12).

### 3.3.2 La conseja de la niña bruja y el chonchón

Para comenzar este apartado, se hablará de la figura del *chonchón* dentro del imaginario mapuche como un ser relevante en los mitos chilenos. Como menciona América Malbrán en su libro *Folklore y tradición oral en arqueología vol. II*: “El chonchón es la cabeza desprendida del cuerpo del brujo, cuyas orejas le sirven para volar en la oscuridad, como ave nocturna [...] este ser es completamente maligno y de mal augurio, ya que su presencia indica enfermedad, muerte o maleficio” (2012, p. 42).

Existen diferentes versiones sobre este mito, así que la función del *chonchón* varía de acuerdo con estas múltiples narraciones. Por ejemplo, en algunos casos funge como símbolo de un futuro fatídico, en otros se alimenta de sangre de enfermos o incluso causa enfermedad a raíz de haberles succionado la sangre. Pero en general se está de acuerdo en que “lo que le suceda al *chonchón* le sucede también al brujo, lo cual es lógico considerando que aquel es una manifestación del mismo brujo” (Malbrán, 2012, p. 43).

Así, dentro de *OPN*, la primera mención de esta criatura es a través de la inserción de la conseja de la niña bruja, contada en el capítulo segundo a través de la voz de las ancianas de la Casa de Ejercicios Espirituales. En esta conseja se habla de una familia hacendada compuesta por ocho hermanos (esta cantidad varía según la versión del mito), una hermana y el padre (el cacique de la región).

La niña tenía una nana quien la había criado toda su vida y con quien compartía la mayoría del tiempo. Un día los hermanos se enteraron de que en el pueblo se rumoraba sobre los avistamientos en las noches de luna llena de un *chonchón* con la cara de la niña, quien era perseguida por una perra amarilla de aspecto deplorable.

Así decidieron vigilar a su hermana sin llegar a nada certero. Puesto que lo único que escuchaban por la noche en la alcoba de la niña era su risa, los juegos y rezos que tenía con la nana. Sin embargo, un nuevo avistamiento de ambas criaturas (la perra amarilla y el *chonchón*) pusieron en alerta al cacique y a sus hijos, quienes iban tras la perra amarilla. Después de muchas horas de búsqueda, el cacique decidió irrumpir al alba en la habitación de su hija, bajo su poncho ocultó la escena que presenciaba y posteriormente dio acceso a la alcoba. En esta se encontraba la anciana inmóvil embadurnada de ungüentos y petrificada.

Tras aquella orden dieron muerte a la perra amarilla (eso habían asegurado los peones). Y se deshicieron del cuerpo de la anciana bruja atando el cuerpo a un árbol y lacerándolo

en un intento porque aquella criatura hablara. Sin embargo, aunque respiraba se mantenía en un trance lejano sin la posibilidad de decir algo o moverse. Entonces, atada a ese árbol la condujeron río abajo hasta una desembocadura en el océano, donde ya no pudiera causar ningún daño.

Las brujas toman un papel relevante como parte de la estética general de los pueblos, en los que se consideran criaturas con poderes sobrenaturales que tienen a su alcance capacidades como esta y personajes como el imbunche (analizado en el apartado anterior). Respecto a la conseja, Egas menciona:

Se instaure una realidad que no parece de este mundo, que se percibe en el permanente diálogo que se mantiene entre el relato popular y el mundo del ancianato. Todos los sucesos que acontecen en la Casa... regresan al punto de partida que es la conseja (Egas, 2015, p. 49).

En la narración donosiana vemos de nuevo la reconfiguración de mito popular, en este caso al *chonchón* se le añade como compañera una perra amarilla en esta conseja. La perra amarilla atravesará toda la novela y aparecerá en los rincones de diversos espacios para recordarnos que la magia oscura y la obscenidad tiñen toda la obra. Por ejemplo, en el capítulo séptimo cuando Iris Mateluna estaba teniendo relaciones con la cabeza de gigante:

—No me dejó. Se reía todo el tiempo porque una perra que se metió adentro del Ford nos miraba desde la ventanilla, y después salía y le lengüeteaba la pierna, y a mí me tironeaba los pantalones [...] apareció otra vez la perra mirándonos desde la ventanilla [...] moviendo la cabeza como si estuviera saboreándose (OPN, 2020 [1970], p. 99).

Habitualmente la perra amarilla aparece como reflejo de la libidinosidad o excesos de los personajes; en momentos en que la moral se ha desvanecido por completo y nos encontramos frente al rebajamiento del personaje. En este caso durante el acto sexual, donde hay un tono perverso por el elemento del disfraz que cubre al hombre y que llega a niveles obscenos con la intervención del animal que provoca una risa irónica en Iris. Así, la perra termina por culminar un cuadro grotesco entre fluidos como su saliva y el sexo de la niña que finalmente cubre para romper con lo erótico.

Durante el capítulo décimo segundo vuelve aparecer, esta vez durante un encuentro amoroso entre Jerónimo Azcoitia e Inés su esposa. Ambos yacen en el pasto al aire libre durante la noche, esto podría parecer un cuadro amoroso típico; sin embargo, la escena se

torna obscena porque a su alrededor tienen como testigos a los perros de Jerónimo que miran detrás de los arbustos (ahí también se encuentra Humberto Peñaloza oculto). De nuevo vemos una escena sexual horrorosa por los aspectos primitivos que rebajan a los personajes, aquí encontramos de nuevo a la perra amarilla:

Apareció la perra amarilla otra vez, lengüeteando los cueros sanguinolentos colgados al sol en las tranqueras<sup>100</sup>, embadurnando su hocico con sangre [...] La perra amarilla es un garabato flaco, ansioso, voraz, insaciable, capaz de comer cualquier cosa, hasta la más repugnante (*OPN*, 2020 [1970], p. 168).

Su función es la misma: aparece en escena de manera fugaz y mezcla sus fluidos con los de los personajes para terminar desapareciendo. Por su aspecto, (el cual siempre resalta por su carácter horroroso y decrepito) se puede teorizar que se trata de Peta Ponce. Recordemos que algunas de las brujas en los mitos tradicionales de Latinoamérica tienen la capacidad de transformarse en animales, algo muy parecido a lo que ocurre con el *chonchón*. En este caso tendríamos a la anciana bruja merodeando en forma de perro en los momentos más grotescos de la novela. Esto explicaría el don de omnipresencia que tanto recalca Donoso de este personaje y la apariencia de la perra. Al respecto, Ramírez retoma a Schoennenbeck (2009):

En *El obsceno pájaro de la noche*, la bruja-nana se transforma en perra amarilla. La presencia del animal se inaugura con el relato de la conseja maulina [...] Luego este mismo animal salta la valla del relato mítico para instalarse en el relato del mundo de Inés, de la Peta Ponce, de Humberto, de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba y de la casa de la Rinconada señorial (Ramírez, 2022, p. 167).

Capítulos más tarde (cuando ocurre aquel encuentro sexual doble en que se involucran Humberto, Peta, Jerónimo e Inés) está presente también la perra amarilla. En esta ocasión aparece en el momento cumbre del erotismo, y lo hace aullando fuertemente bajo la venta de Jerónimo. Tenemos de nuevo a la perra escuálida que merodea a los personajes cuando estos se encuentran en una escena grotesca, a modo de protectora de lo obsceno.

En otro momento narrativo posterior, la perra amarilla vuelve a la Casa de Ejercicios Espirituales cuando Inés es parte de ella. Simbólicamente en forma de una de las piezas del

---

<sup>100</sup> Tranquera. Talanquera o puerta rústica en un cercado por donde puede pasar un hombre a caballo, una carreta o cualquier vehículo (Real Academia, s. f, definición 1).

tablero de juego que Inés utiliza para apostar con las ancianas de la casa y así ir las despojando de sus pertenencias. Aparece con el mismo aspecto decrepito y decadente: “Mi perra amarilla está vieja, no sirve para nada, renga, encogida, no corre, apenas se arrastra y casi no puede salir del agua mientras la perra de la María llega sin dificultad a la meta” (*OPN*, 2020 [1970], p. 338).

La locura de Inés la llevará a quemar a la perra amarilla en un intento de destruirla (como los peones que intentaron destruirla en la conseja). La perra amarilla se muestra como un ser sobrenatural creado a partir de un conjuro o brujería al hacer mención del olor de la figura al ser quemada; dado que, huele a azufre (olor característico de estos seres como las brujas): “Tiras el animalito de plástico al brasero, se chamusca [...] que se consume en la oleada de humo fétido, se disuelve chirriando sobre las brasas, los ojos pican con el humo del plástico, qué olor más asqueroso, a azufre será” (*OPN*, 2020 [1970], p. 338).

Así, Inés juega a través de este animal y Donoso nos ofrece una narración metafórica de esta carrera que recuerda a la de la conseja cuando la perra amarilla perseguía el chonchón; ahora es Inés Azcoitía quien persigue a las ancianas del lugar. La descripción de esta batalla tiene tintes abyectos: las heridas de la perra y su cuerpo sarnoso que despierta asco al espectador; la alusión a los deshechos de los que se alimenta y las bestias salvajes que le rodean, convirtiéndola en ese deshecho del que Inés pretende alejarse, pero que a su vez la atrae sin reparos hacia la locura.

Las características que Donoso nos ofrece sobre la perra amarilla hablan mucho más de una criatura grotesca por su alienación del mundo que por la condición de bestia avasalladora. Es decir, la perra amarilla es obscena por el aspecto asqueroso que proyecta y también por ser un animal débil y flaco, que tiene como elemento poderoso el hecho de poder aprovecharse de los perros fuertes en un descuido. Esto se puede interpretar (partiendo del paralelismo entre la perra amarilla y Peta Ponce) como el poder de los desposeídos, entiéndase desposeídos como la clase baja, que es ejercido frente a la clase alta de maneras que ni ellos pueden llegar a captar puesto que se trata de instantes como bien lo demuestra *OPN* durante toda la obra. A propósito del poder de Peta, Donoso recalca en *Diarios tempranos. Donoso in progress*:

Pero Peta representa el revés de la moneda, el mito de la humillación y de la sujeción. En la parte después espantosa escena de violencia de Jerónimo con ella. Subrayar, sobre todo, lo existente

del mito y su relación con la tierra: la Peta es lo imponderable de la venganza, de la reivindicación de los humillados (Donoso, 1950, p. 575).

Finalmente, la relación entre la perra amarilla e Inés Azcoitía pasa a ser una especie de simbiote donde parece que una sustituye a la otra en el plano de la realidad y en el del tablero. Partiendo de la interpretación donde Peta es la perra amarilla podría entenderse al animal como la parte abyecta a la que ha renunciado, pero también a la que se ve obligada a volver una y otra vez: “Yo siempre soy la perra amarilla, no puedo desprenderme de ella, tengo la obligación de hacerla correr [...] yo no quiero ganar, es la perra la que me obliga a ganar” (OPN, 2020 [1970], p. 391).

Se muestra el poder de la perra amarilla como la directora de este espacio absurdo en que se ha convertido la capilla de la Casa de Ejercicios Espirituales. La magia oscura de la perra controla a los personajes y los cautiva a través de la mesa de juegos. Estamos frente a la bruja que ha sufrido una metamorfosis para poder ingresar en este espacio y controlarlo: “Pobres talismanes que no quiero yo sino la perra que corre por las paredes de la capilla execrada donde la Iris y el niño presiden entronados, y las viejas lloran, tienen que jugar, ellas, como yo, obedecemos a la perra” (OPN, 2020 [1970], p. 392).

Esta escena tiene una gran carga de terror por la forma en que la perra amarilla se cuela dentro del espacio “sagrado”. A través de sus paredes muestra el poderío de aquella perra enclenque que se refleja como una sombra grande y monstruosa. Ciñéndonos a la metáfora de la perra amarilla como Peta Ponce y por consiguiente como la figura del pobre; lo que tenemos en este momento narrativo es de nuevo la idea del poder de los desposeídos que se desvela solo bajo la oscuridad de la novela.

La perra amarilla logra ganarles a todas, las despoja no solo de sus objetos materiales sino también de toda su humanidad. Como se mencionó anteriormente, la perra amarilla está presente en los momentos más grotescos de la narración, en este caso presencia la decadencia y caída de la Casa de Ejercicios Espirituales, representando el poder de la anciana bruja y también el límite humano que se quebrante para dar paso a la locura y al mundo del absurdo del que se nutre la estética grotesca.

## CAPÍTULO 4

### *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* EN MIRAS DE LA POSMODERNIDAD

## 4.1 Nuevas direcciones de lo grotesco

Como se ha mencionado ya, lo grotesco desde su gestación y hasta el siglo XXI ha adoptado tanto características mutables como inmutables, es decir, tiene en esencia elementos intrínsecos sin los cuales no podría existir, pero también tiene otros que (dependiendo de la época y el autor) pueden estar en mayor o menor medida, incluso dejar de existir, esto de acuerdo con las necesidades de cada obra en particular.

Por tanto, considero pertinente abrir un debate sobre la incrustación de *OPN* dentro del marco de la Posmodernidad, es decir, teniendo ya en claro las características de lo grotesco que aparecen en la obra, avanzar en la línea de discusión en torno a la figura del monstruo en el siglo XX y XXI, alejándonos de Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser, con miras a textos contemporáneos que puedan cubrir necesidades de lo grotesco en esta era. Evidentemente, sin olvidar los preceptos que dieron fundamento a dicha estética y que se trataron anteriormente, buscando su participación frente a estéticas contemporáneas como lo fantástico y lo caricaturesco, para diferenciar y comprender el objetivo de lo grotesco en José Donoso.

Según plantea David Roas (2011, p. 1) en su texto *En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX*: “El grotesco ha tomado motivos y recursos del género fantástico: el doble, el monstruo, la aparición fantasmal, la metamorfosis, la animación de objetos”. Como se pudo ver en el análisis anterior, lo grotesco del *OPN* contiene todos estos motivos y recursos del género fantástico. Es decir, vemos la figura del doble en el personaje de Inés Azcoitia<sup>101</sup>; el monstruo lo encarna tanto ella como Humberto Peñaloza durante toda la obra; la aparición fantasmal ocurre en el capítulo dedicado al abuelo Azcoitia<sup>102</sup>, el señor Clemente; y las metamorfosis se presentan constantemente en la obra, con guiños bastante claros como el episodio ya analizado de la Cabeza del Gigante<sup>103</sup> o la muñeca Damiana.<sup>104</sup>

Siguiendo la reflexión de Roas en su texto *La risa grotesca y lo fantástico* (2010), para él Bajtín y Kayser cometen errores de sesgo en sus teorías sobre lo grotesco, ya que lo reducen y miran a un contexto específico, incluso Kayser que parece hacer en su texto *Lo grotesco*.

---

<sup>101</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.8 *Inés Azcoitia: Sosias de Peta Ponce* pp. 68-73.

<sup>102</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.1 *Don Clemente: un Azcoitia particular* pp. 46-48.

<sup>103</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.3 *El disfraz del Gigante* pp. 49-53.

<sup>104</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.4 *La muñeca Damiana* pp. 53-55.

*Su realización en literatura y pintura* un compilado de la evolución de esta estética sigue pecando de declinarse por su concepción romántica, mientras que Bajtín se centra en la línea de lo medieval-carnavalesco:

Kayser olvida la risa y potencia el efecto ominoso, y Bajtín rechaza el efecto terrorífico angustiante en beneficio de lo cómico y la inversión carnavalesca [...] Ambos, pese a su voluntad de abarcar el problema general, ofrecen, por tanto, una visión reduccionista de lo grotesco (Roas, 2010, p. 22).

De ahí deviene la necesidad de buscar en teóricos posmodernos una compensación ante las teorías de ambos autores, que dan cimientos firmes a la estética de lo grotesco, pero que suprimen elementos relevantes para una comprensión de novelas del siglo XX y XXI. Roas propone la inexistencia de un grotesco auténtico y unos “bastardos”, sino que lo ve como: “un modo de expresión grotesco que se ha ido modulando y transformando a medida que se producían cambios estéticos y filosóficos esenciales en la cultura occidental” (2010, p. 23).

Sin embargo, para indagar en los alcances posmodernos de lo grotesco es necesario apuntar las diferencias que pueden existir entre este y el género de lo fantástico, y entender a su vez la construcción de *OPN*. Ya que, como se comentó en la introducción de esta tesis, José Donoso es parte de *los olvidados del boom*; escribe su novela a la par que sus colegas y amigos publican novelas catalogadas dentro del *realismo mágico*. Así que, es necesario definir si el autor buscaba o no crear *OPN* a semejanza de dichos autores, y si su novela se puede considerar perteneciente a lo fantástico, al realismo mágico o a lo grotesco.

Tanto la literatura de lo fantástico como lo grotesco buscan ambientarse en un espacio que haga sentir al lector que se trata de su realidad. Lo fantástico por su parte, tiene como objetivo: “Cuestionar, subvertir la validez de sistemas de percepción de la realidad comúnmente emitidos” (Roas, 2011, p. 1). Donoso cumple con dicho cometido, ya que, a través de los personajes y situaciones podemos pensar que se trata de una novela situada en la realidad, en un barrio de Santiago de Chile; donde se narra la vida de un acaudalado hombre y su ayudante. Sin embargo, conforme avanza la obra nos damos cuenta que los personajes no son quienes dicen ser, se muestran absurdos y grotescos en fisionomía y actuar, los escenarios como hospitales y capillas se tornan siniestros, así nos encontramos frente a una

realidad que se tambalea y deja al descubierto el sentido de alienación que se mencionó con anterioridad.<sup>105</sup>

Hasta este punto, podríamos decir que la obra tiende a lo fantástico al subvertir valores en los que se cimienta la realidad que conocemos, sin embargo, lo que coloca a *OPN* en terrenos de lo grotesco es la manera en que se está distorsionando esa realidad; el elemento que logra diferenciar a lo fantástico de lo grotesco es la risa, y sus repercusiones en el ámbito de la recepción de las escenas (el proceso del lector).

Siguiendo la reflexión de Roas en su texto: “Lo grotesco moderno distorsiona y exagera la superficie de la realidad para mostrar la dislocación de la realidad cotidiana, el caos y el sinsentido del mundo” (2011, p. 3), esto claramente se logra a través de elementos como la figura del monstruo, el cual se encarna en *OPN* a través de la figura de *Boy*, el niño que crece siendo deforme tanto en apariencia como en acciones, ayudando así a convertir al personaje en *el otro* (un ser diferente a mí) que causa extrañeza, risa y a su vez horror.

Pero ¿cuál es el efecto de la risa en *OPN*? En primer lugar, es necesario mencionar nuevamente que la risa que emana de lo grotesco kaysiano no tiene que ver con la que surge de la comedia. Ya que, lo grotesco tiñe a la risa de formas oscuras y siniestras. Hablando puntualmente de lo grotesco posmoderno, nos encontramos frente a una mueca horrorosa, dejando atrás a la risa de carnaval bajtiniano. Tomando esto en cuenta, el efecto de la risa es generar una distancia entre el lector y los hechos que está presenciando. Es decir, interponer entre ambos una barrera que hace sentir “a salvo” a quien contempla las escenas grotescas. Esto ocurre, por ejemplo, cuando al caminar sobre la acera alguien delante de ti tropieza; tú ríes porque te encuentras por encima de la situación, no eres tú quien se ha caído sino alguien más, existe así una distancia entre ambos elementos (lector y narración), por tanto, tú no puedes tener empatía por lo que miras, porque te sientes ajeno. Al contrario de la complicidad que se establece frente a lo fantástico, donde tanto lector como escritor generan una alianza donde los hechos narrados serán tomados como verosímiles en todo momento.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Véase capítulo 2, apartado 2.2.2, p. 24 *Marcas estéticas en la obra de arte*.

<sup>106</sup> Es prudente aclarar la diferencia entre lo fantástico y lo mágico dentro de la literatura. Ya que, como menciona Roas en *La amenaza de lo fantástico* (2001, p. 4): “Para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad [...] En lo maravilloso no se cuestiona la realidad, todo es posible. Aceptamos todo lo que ahí sucede sin cuestionarlo”.

A esto, Roas (2011, p. 4) lo llama *el efecto distanciador de la risa*: “La risa hace que se atenúe o desaparezca la adhesión emocional que establece lector y personaje”. Por ejemplo, en *OPN* en la escena de *La muñeca Damiana*<sup>107</sup> los personajes de Donoso ríen ante el absurdo del cambio de roles donde una niña amamanta a una anciana que finge ser un bebé. Se mantienen del lado de “los cuerdos” y ríen desde la superioridad que les da, frente al mundo de “los locos” al que pertenecen para ese momento tanto la niña Iris Mateluna como la anciana Damiana. Por su parte, frente a lo fantástico no se ríe, porque el autor de este género lo inserta con un tratamiento “realista” que evita este distanciamiento del receptor (Roas, 2011, p. 11).

En *OPN* la hipérbole y la deformación (las cuales caracterizan al relato) tienen un efecto distanciador, ya que ni el narrador pretende que el lector acepte el suceso sobrenatural narrado, ni este último lo consume pensando en términos de verosimilitud del texto. Pese a la presencia de elementos humorísticos, dicho relato sigue teniendo la dimensión y efecto inquietante que define a lo fantástico (Roas, 2011, p. 19).

Para este punto, es necesario preguntarnos ¿Cómo se concibe la realidad en el siglo XX y XXI? Ya que partimos de su dimensión para esclarecer los alcances y motivos de lo grotesco presentes en *OPN*. Basándonos en el texto *Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real* de David Roas (2014), podemos comprender que durante mucho tiempo la realidad había sido construida únicamente a partir de la ciencia y los avances tecnológicos (esto a partir del Renacimiento y el llamado Siglo de las Luces).

No obstante, Roas reflexiona en su análisis que, con miras al siglo XXI, la realidad se comenzó a mirar como un constructo continuo y cambiante: “La realidad se concibe como una construcción artificial de la razón [...] ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (2014, p. 21). Por tanto, ya no conocemos una verdad absoluta que impere en la época, sino que vivimos en una constante multiplicidad de realidades.

Comenta Roas: “Genera una nueva idea de realidad, la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única para convertirse en una entidad incomprensible y caótica que escapa de nuestra capacidad de comprensión” (2014, p. 21). Con este pensamiento respecto a la realidad es que Donoso construye *OPN*. Ya que, constantemente

---

<sup>107</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.4 p. 52.

encontramos en la novela disertaciones sobre las múltiples realidades a las que su protagonista se enfrenta, que por un lado pueden verse como símbolo de su esquizofrenia, pero que también develan la posición del hombre frente al mundo en el siglo XX.

En el episodio de *Un vagabundo intermitente*<sup>108</sup> Donoso juega con la posibilidad de crear mundos a través de la máscara que su protagonista utiliza constantemente; a veces es escritor, a veces ayudante y a veces vagabundo. Humberto Peñaloza modifica realidades a partir de las máscaras que emplea, es el carnaval bajtiniano llevado al exceso. Lo grotesco transgrede los múltiples espacios que el personaje habita, rompiendo una a una las capas de la cotidianidad hasta develar que no se puede concebir un nivel absoluto de realidad.

Siguiendo con la reflexión de Roas, los escritores del siglo XX escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el *yo*. En este sentido, podemos comprender porque los personajes de *OPN* viven en un mundo al revés<sup>109</sup>, que en realidad nos muestra la forma en que pueden revertir, en forma de parodia, la escala social. Puesto que, los personajes de clase alta en realidad son controlados por los personajes de clase baja, revelando el absurdo de la jerarquización de las relaciones sociales en Chile.

A su vez, los personajes donosianos crean un espacio donde ser un monstruo (deforme físicamente) es la regla y, ser normal (corporalmente común) es la excepción a esta, demostrando así también la defensa por la existencia de seres grotescos dentro del arte. Esto puede deberse también, al sentido romántico de rescatar la estética de “lo feo” que siempre ha quedado opacada y relegada por “lo bello”.

No obstante, pensando en los personajes posmodernos, la forma en que estos se comportan frente a los sucesos fantásticos es bastante particular y es un factor clave que ayuda a diferenciar lo fantástico de lo maravilloso (una categoría semánticamente cercana y que puede generar conflicto): “Los personajes posmodernos, aun sabiendo que están en contacto con lo imposible (y lo imposible siempre será fantástico, por incomprensible y, por ello, inquietante) reaccionan de forma mucho menos dramática” (Roas, 2014, p. 25).

En *OPN* (como ya se mencionó) interviene la risa grotesca como separador clave entre el personaje y lo que observa, sin embargo, la locura ayuda a los personajes a asumir ante sus ojos lo fantástico para vislumbrarlo como su realidad, de manera que, el sentido de extrañeza

---

<sup>108</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.5 p. 54.

<sup>109</sup> Véase capítulo III, apartado 3.2: *El microcosmos grotesco; El banquete de los monstruos; La conspiración deforme; El poder de los desposeídos; Cae el telón de la Rinconada y La revolución de los monstruos.*

ocurre solo en ciertas ocasiones, mientras que la mayoría del tiempo parece que se tratara de una obra de teatro dirigida por un grupo de locos.

Por tanto, se puede afirmar que el género de lo fantástico y lo grotesco no se repelen ni se excluyen entre ellos, no existe una línea divisoria que pueda establecer límites claros entre ambos géneros, ya que comparten motivos y objetivos como se demostró anteriormente. Roas dice al respecto: “En ocasiones lo grotesco y lo fantástico pueden compartir una misma voluntad de negación del discurso racional y, por tanto, de la visión objetiva del mundo” (2010, p. 25). Así, *OPN* posee elementos de lo fantástico que se tiñen de lo grotesco al intervenir la risa grotesca y la locura que devienen en el absurdo total.

Habiendo aclarado esto, es necesario mencionar que *OPN* sucumbe hacia lo grotesco en mayor medida que frente a lo fantástico. Esto se puede comprobar a través de la recepción del lector frente a la novela. Como bien apunta Kayser en su teoría,<sup>110</sup> el lector de la obra grotesca es un factor clave para develar sus efectos y alcances.

En este sentido, Donoso no coloca solamente a este hombre monstruo para sorprender al lector, sino que lo utiliza para generar en él repugnancia por sus actos y su destino, e inserta a su vez episodios como los de *La execración de la capilla*<sup>111</sup> para provocar una risa ridícula frente a la parodia de los personajes eclesiásticos que presenta. Así, tenemos el horror y la risa grotesca, es verdad que en mayor medida como lectores presenciamos escenas dignas de espanto más que de comicidad, pero mientras ambas coexistan en la novela nos encontramos en el terreno de lo grotesco:

“Cada época ha acentuado en lo grotesco la tonalidad humorística o la terrible, pero sin eliminar la otra, puesto que, si ello sucede, la obra abandona los límites de lo grotesco para desembocar en géneros y modos limítrofes como lo fantástico, el humor negro o el absurdo”. (Roas, 2010, p. 21).

## 4.2 El monstruo posmoderno en *El obsceno pájaro de la noche*

Para terminar de comprender los elementos clave de la construcción narrativa de *OPN* en miras de la posmodernidad, me parece necesario reflexionar en torno a la figura del monstruo y su aparición recurrente en la novela. Al igual que la estética de lo grotesco, el tópico

---

<sup>110</sup> Véase capítulo II, apartado 2.2.3 *Los efectos que produce lo grotesco en el espectador*, p. 25.

<sup>111</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.6 pp. 57-63.

literario del monstruo se encuentra en constante adaptación y cambios propios de la época en la que se sitúe, es decir, el monstruo clásico grecolatino no será el mismo que el de la Edad Media, ni del Romanticismo; puesto que dependiendo de las necesidades y pensamientos de la época será que el monstruo tome forma, respondiendo a su momento histórico y contexto social para conseguir sus objetivos como figura disruptiva y catalizadora del caos en las diferentes obras literarias.

Sin embargo, existen elementos del monstruo que podrían catalogarse como inamovibles que persisten con el paso del tiempo. Como menciona Rodríguez en su tesis doctoral *Poética del monstruo posmoderno en la narrativa breve fantástica española del siglo XXI: Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza*: “El monstruo se presenta como una criatura extraordinaria y diferente, que ingresa en una realidad donde no tiene cabida y donde causa estupor, temor y transgresión” (2020, p. 102).

Por tanto, la figura del monstruo ha sido empleada desde su aparición para representar miedos colectivos de una sociedad en concreto; son el reflejo del temor ante lo desconocido “lo otro” y este temor va aunado al contexto histórico en que se gestó el monstruo. Por ejemplo, ante el desconocimiento sobre la vida afuera del planeta Tierra (partiendo de la Guerra Fría y los viajes a la Luna) se crea el tópico del “extraterrestre” y este se adecua a la cosmovisión de los diversos países que pueden imaginar a estos seres de una u otra manera. En algunas versiones (tanto literarias como cinematográficas) son seres parecidos a nosotros con lengua y forma de comunicación, pero en otras pueden ser seres amorfos sin aparente raciocinio: “Nos encontramos frente a un ser que nace desde nuestra imaginación, como respuesta a una serie de normas y leyes que rigen nuestra cultura [...] equivale a un discurso que pretende que nos preguntamos sobre nuestra realidad” (Rodríguez, 2020, p. 108).

¿Para qué sirve esta representación de los miedos colectivos en la literatura? Al igual que se defendió en capítulos anteriores la existencia del arte grotesco, el monstruo debe su existencia como una posible catarsis frente aquello que nos produce terror. La materialización y convivencia con lo desconocido mediante el arte permite al hombre expiar sus miedos. Como menciona Rodríguez, podríamos explicarlo a través de la fijación frente a lo abyecto:

El monstruo es una categoría incompleta, caótica y desordenada, es la extrañeza que opaca, que permanece en los márgenes y a la que acudimos para liberarnos del sometimiento constante de nuestras propias restricciones. De ahí que permanezca en la franja limítrofe que

separa la realidad de lo imaginario y la existencia de lo simbólico, aguardando para irrumpir cuando precisemos de sus capacidades subversivas (Rodríguez, 2020, p. 110).

Como se mencionó anteriormente, dependiendo del concepto de realidad que impere en la época es que se moldea la figura del monstruo, como un reflejo de los tabúes de la época, por tanto, este monstruo tiene como función desestabilizar esa realidad existente, generar una ruptura que haga dudar al que lo contempla sobre lo que existe a su alrededor. Esta es una función inherente e inmutable que cumple el monstruo en cualquier momento histórico.

Al respecto Rodríguez (2020, p. 123) menciona: “A través de este proceso combinativo de elementos propios de su realidad, el hombre es capaz de moldear lo desconocido, lo diferente, lo anormal, lo insólito y, en definitiva, al monstruo”. Es decir, otra característica inminente al monstruo de cualquier época que retomemos, es que su construcción partirá de los conocimientos que se tengan de la realidad, esta se deformará e hiperbolizará para crear criaturas horribles, pero siempre partirán de una base ya dada. Por ejemplo, la construcción de figuras como el hombre lobo o los fantasmas, parten de la anatomía humana conocida y a esta se le dota de características extremas para generar terror al lector.

Tras mostrar un panorama general de la configuración socio cultural del monstruo, es necesario acotar la investigación al monstruo posmoderno, ya que es bajo este momento que José Donoso escribe *OPN* y con ello define su propio modelo de criatura terrorífica. Menciona Rodríguez (2020, p. 124) al respecto: “El monstruo, en la era posmoderna, redefine sus rasgos para adaptarse a las necesidades estéticas y poéticas que impone la posmodernidad”.

Para fines prácticos de esta tesis se definirá de manera acotada a la posmodernidad desde el punto de vista literario. En páginas anteriores se habló de la construcción de la realidad a partir de la posmodernidad; este cambio entre la realidad absoluta presente en la modernidad y su mutación a las múltiples realidades que ofrece la posmodernidad, ya que se trata de un momento histórico donde se recuperan discursos olvidados o silenciados, donde dejamos de centralizar la realidad y la verdad en el panorama europeo y se busca un diálogo continuo entre diversas cosmovisiones, generando así dudas sobre axiomas absolutos: “La crisis que caracteriza a la posmodernidad, es imprescindible ya que parte del hecho de que los relatos o discursos que habían prevalecido, como grandes verdades, dejan de tener el peso que tenían” (Rodríguez, 2020, p. 128).

Pensémoslo del siguiente modo: la función del monstruo es efectuada a través de la disrupción de la realidad, de ese quiebre que genera a su vez caos, por ejemplo, al referirnos al mito del Minotauro (que se ha tratado ya en esta tesis).<sup>112</sup> El Minotauro representa al extraño, al “otro”; es reflejo de un quiebre social y por esto es encerrado en el laberinto. Existiendo entonces una realidad contundente e inamovible a la que no pertenece, de ahí es de donde nace ese sentido de extrañamiento y de terror por parte de los lectores.

Sin embargo, en el mundo posmoderno donde las realidades son múltiples y ninguna es inamovible, es decir, donde se puede cuestionar cada una de ellas, la figura del monstruo debe adaptarse a la polifonía de discursos; siguiendo el objetivo de irrumpir en la realidad y desconcertar al lector posmoderno. Rodríguez (2020, p. 137) habla sobre esta adaptación: “Lo característico de las nuevas formas y motivos en que se representa al monstruo posmoderno es que se distancia del monstruo clásico y comienza a aproximarse al ser humano”.

Esta aproximación al ser humano es una característica que no vemos en momentos anteriores, la posmodernidad ofrece al monstruo la posibilidad de entablar canales con el ser humano. No obstante, no debemos olvidar lo que ha mencionado Roas sobre lo fantástico y su condición de generar extrañeza al lector, el monstruo no puede llegar a convertirse en un elemento cotidiano, porque entonces dejaría de irrumpir su realidad y se convertiría en un personaje más de la novela.

Entonces ¿cómo consigue el monstruo adaptarse e irrumpir en la realidad posmoderna? Rodríguez (2020, p. 147) propone en su tesis doctoral lo que denomina *la propagación del monstruo, la voz de este y la parodia* como elementos clave para su permanencia (pp. 156-158). Entendiendo a la propagación como: “La clasificación de lo anómalo, de lo imposible y de lo subversivo que se extiende hacia otros seres que hubiesen sido clasificados como no monstruosos, pero que tras las necesidades de renovación de lo fantástico acaban por convertirse en monstruos”.

Es decir, el monstruo posmoderno buscará representación en lugares que anteriormente no habían sido utilizados como medio para el terror. Por ejemplo, en la actualidad la figura de *Drácula* no nos parece para nada terrorífica, pero a los lectores de su época les parecía completamente novedoso y terrorífico; el arquetipo del vampiro ha sido desgastado y

---

<sup>112</sup> Véase el capítulo III, apartado 3.2.4 *El mundo al revés de Boy*, p. 89.

empleado en el cine y la literatura, así que ha sido asimilado ya como parte del bagaje cultural y no produce el mismo efecto que en su primera aparición en dicha novela. Ahora si quisiésemos utilizar este arquetipo sería necesario dotarlo de novedosas características para producir ese asombro y terror que se ha perdido.

Según Rodríguez (2020, p. 148) se buscará al monstruo en lugares donde antes no eran propios de él, el sentido de alienación llevará a los autores a buscar en la vida cotidiana y en personajes atípicos, como personas religiosas o niños. Por ejemplo, podemos pensar en películas contemporáneas como *La Huérfana* (2009) o *La Monja* (2018), que representan socialmente a sectores catalogados históricamente como buenos y nobles, para darles un giro hacia lo monstruoso y generar así en el espectador un nuevo miedo hacia lo que creía conocido.

En el caso específico de *OPN*, se ha visto a lo largo de este análisis que los lugares y personajes que podríamos considerar “seguros” como La Casa de Ejercicios Espirituales y las ancianas que ahí habitan no son lo que en un primer instante parecen ser;<sup>113</sup> Donoso dota a estos lugares y personajes de características grotescas que las convierten en monstruos, ahí reside su aporte para con lo monstruoso posmoderno.

De igual manera, Rodríguez se refiere a la propagación no solo en términos de la búsqueda de lugares novedosos, sino también en la multiplicación de monstruos en una misma obra literaria. Es decir, anteriormente un solo monstruo era el protagonista único en el mito o novela contada (por ejemplo, la figura de *Medusa* o de *Frankenstein*). Sin embargo, en la posmodernidad pueden existir más criaturas monstruosas unidas en una sola obra:

Este recurso se manifiesta, a su vez, incrementando el número de monstruos que aparecen en los relatos, a diferencia de lo que sucediese en la ficción fantástica tradicional [...] La monstruosidad se puede manifestar bajo múltiples formas monstruosas que coinciden dentro de una misma realidad (Rodríguez, 2020, p. 147).

En el caso de *OPN* este recurso es altamente notorio, ya que la mayoría de los personajes en la novela tienen un arco argumental que los sitúa en primera instancia como hombres comunes, pero que desembocarán en monstruos de diferente categoría de acuerdo al grado de locura que adquiere cada uno de ellos. Es decir, a la par que presenciamos la metamorfosis del Mudo de escritor a monstruo; observamos a *Boy* (el hijo de Jerónimo) quien nace ya

---

<sup>113</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.9 *La asunción de las ancianas brujas*, pp. 72-77.

siendo un monstruo deforme y a toda la corte de seres igual de monstruosos que habitan con él en la Rinconada y, a su vez; está Inés Azcoitia<sup>114</sup> (esposa de Jerónimo) que se convierte en monstruo al mantener su menstruación hasta la edad adulta de 40 años.

Donoso juega con las múltiples posibilidades de monstruos que puede representar en su novela. El Muditto se convierte en monstruo a través de sus delirios mentales; él con su esquizofrenia asegura su paso hacia lo monstruoso de manera física, pero sabemos que es meramente psicológico, lo que realmente convierte al personaje en un monstruo son sus acciones que irrumpen completamente en la realidad: sus violaciones y perversiones sitúan a Humberto en este ámbito.

Por su parte, *Boy* encarna el arquetipo de monstruo clásico, ya que mantiene un *intertexto* con el mito del Minotauro; es deforme y terrorífico tanto físicamente como en sus acciones, que dejan ver en él crueldad desmedida. Sin embargo, es resignificado en miras de la posmodernidad. A diferencia del personaje clásico, el donosiano logra escapar del laberinto que han creado para él y visitar el mundo “real” el cual lo decepciona y por ende decide regresar al mundo que su padre creó para él.

Finalmente, Inés Azcoitia es un personaje casi trágico al padecer de un destino que ella no puede controlar. Estamos frente a una mujer que en apariencia no sufre nunca ninguna alteración, es decir, si la comparamos con *Boy*, ella luce como cualquier humano. No obstante, es su condición de mujer adulta que menstrúa la que desafía la cotidianidad, ya que como lectores presenciamos una anomalía en el código bajo el que se rige la maternidad y lo que se conoce de la gestación en la actualidad. Donoso entonces, busca la multiplicidad de monstruos en su obra; hace a Jerónimo Azcoitia un coleccionador de seres deformes<sup>115</sup> en todas sus posibilidades y con ello amplía el espectro en la novela y sus posibilidades transgresoras.

*La voz del monstruo* es otro elemento que Rodríguez define como una característica de la posmodernidad. Ya que considera que anteriormente el monstruo no tenía vías claras de comunicación en la novela, es decir, pocas veces poseía una voz propia y se mantenía como

---

<sup>114</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.7 *Un monstruo que no deja de sangrar*, p. 63.

<sup>115</sup> Por ejemplo, así se dirige Jerónimo a los monstruos en *OPN*: “El monstruo, en cambio [...] pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime” (*OPN*, 2020 [1970], p. 205).

un ser incomunicado y, por tanto, con aura lúgubre y distante (Rodríguez, 2020, p. 150) esto a su vez reforzaba esa condición que menciona Roas (2011) sobre lo fantástico y su distanciamiento de la realidad; ayudando al monstruo a permanecer en el lado ominoso del relato. Puntualmente dicho autor destaca:

El monstruo tradicional se comprendía como un artefacto o elemento ficcional representativo de la colisión de dos realidades contrapuestas, cuya construcción no explorada mostraba, únicamente, al personaje monstruoso como un ente destructivo y amenazador [...] se veían limitados al papel del otro dañino no existía la necesidad de explorar su naturaleza más allá de su simbología, porque lo que nos interesaba del monstruo era su funcionalidad subversiva y caótica (Rodríguez, 2020, p. 150).

Por tanto, (como se mencionó anteriormente) la posmodernidad trae consigo el auge de la multiplicidad de discursos donde los grupos históricamente marginados tienen el espectro para entablar diálogo. En ese sentido, lo que ocurre con los monstruos es exactamente lo mismo. Ahora podemos adentrarnos en la cabeza de asesinos en serie<sup>116</sup>, por poner un ejemplo, a través de los documentales y películas que tratan de explicar los motivos y circunstancias que llevaron a estos personajes a cometer atrocidades.

En *OPN* tenemos un discurso no tan obvio, es decir, el Mudito no tiene una voz tangible en la novela y lo que narra lo hace a través de sus pensamientos. Aunque en la obra no sea posible escucharlo, es de su voz narrativa que tenemos acceso a los sucesos; eso le da la oportunidad de conocerlo y entablar cercanía con el personaje que devendrá en su metamorfosis hacia el monstruo que se convierte al final del texto.

A su vez, personajes como *Boy* e Inés a los que ya hemos clasificado también como monstruos, tienen posibilidad de entablar diálogo e incluso presenciamos como ha sido su vida mediante *flashbacks*, de manera que como lectores escuchamos a los monstruos y comprendemos su actuar. Entonces, si hemos establecido un canal con los monstruos ¿se rompe ese carácter de distanciamiento que los caracteriza? En el caso de *OPN* considero que no, dado que, aunque bien es cierto que abandonan esa condición de criatura ominosa, sigue siendo claramente un elemento de ruptura en el orden estructural de la realidad, flanqueando esa barrera entre lo fantástico y la cotidianidad. Pese a que los personajes donosianos

---

<sup>116</sup> Por ejemplo, el caso de documentales creados en plataformas como *Netflix* sobre asesinos seriales: Ted Bundy y sus cintas (2019) donde conversan sobre sus víctimas, Richard Ramirez en *El acosador nocturno* (2016) y más recientemente Jeffrey Dahmer en *Dahmer* (2022).

pretenden elevar su discurso por encima de sus acciones, siguen siendo personajes con los que no se puede establecer empatía porque sus actos develan crueldad y transgresión contra los principios humanos. En este sentido Rodríguez (2020, p. 158) comenta: “Este procedimiento permite reflejar, de un modo multifocal, lo anómala que es nuestra realidad, articulada bajo diferentes prismas y discursos donde lo otro no queda excluido, sino que se convierte en un nuevo método para analizar la realidad”.

Siguiendo la reflexión de Rodríguez, otra característica que destaca del monstruo posmoderno es el empleo de la parodia para subvertir los discursos sociales en boga: “La posmodernidad emplea lo paródico, lo irónico y lo burlesco para reelaborar y reevaluar las formas y los motivos, haciendo hincapié en la reconsideración de unas nuevas vías de representación y de reajuste estético” (2020, p. 162).

En *OPN* podemos ver la parodia en personajes como el arzobispo Azócar en el episodio de *La execración de la capilla*<sup>117</sup> donde aparece como un ser religioso que es en realidad completamente terrenal y codicioso; o en la figura de Iris Mateluna, quien representa de forma burlesca a la virgen y a su concepción divina, puesto que su concepción se debe a las relaciones sexuales que mantenía con diferentes personajes de la novela.

En estos dos casos puntualmente Donoso emplea el elemento risorio para hacer una fuerte crítica a los estatutos religiosos y a los valores de la época. Dejando ver así a la parodia como un método de crítica social, pero también como una vuelta de tuerca en el relato para sorprender al lector, desmantelando los valores que se consideran inamovibles de la religión católica, justo como pretende la posmodernidad que no da por sentado ningún discurso.

Además, Rodríguez continúa su teoría explicando la forma en que el monstruo ha cambiado de hábitat, es decir, ahora no será aquel ser que se encuentra exiliado en la periferia social, en lugares como las montañas o las islas (pensemos, por ejemplo, en los dragones de los cuentos medievales o el cíclope Polifemo de la *Odisea*). El monstruo posmoderno en cambio, habita en casa:

Se produce una búsqueda de los espacios más próximos y cotidianos, ahondando en la familiaridad y en lo íntimo, como territorios donde lo fantástico puede potenciar su efecto ominoso. Mediante este deslizamiento logramos que lo anómalo y ominoso se transporte

---

<sup>117</sup> Véase capítulo III, apartado 3.1.6, pp. 57-63.

desde lo *unheimlich* hacia lo *heimlich*<sup>118</sup>: lo íntimo y familiar, con la intención de ahondar en la búsqueda de la cotidianidad (Rodríguez, 2020, p. 170).

En este sentido, *OPN* construye desde adentro a sus monstruos, es decir, no son seres que se han aparecido en lugares remotos ni por arte de magia. Se tratan de personajes como *Boy*, que es el hijo de Jerónimo Azcoitia. El hacendado tiene como descendencia al monstruo más horrible que haya visto. Es íntimo y familiar; desde ahí Donoso construye la irrupción de la realidad, y esto produce aún más el sentido de alienación al que hace referencia Kayser en su teoría. Por tanto, aunque pueda parecer que este convertir al monstruo en familia pueda perturbar el sentido de lo fantástico, en realidad lo potencializa al descubrir como lector que los lugares que consideramos “seguros” como el núcleo familiar en realidad puede mutar para volverse monstruoso.

En un mundo posmoderno, encontramos con que la calle que hemos caminado toda la vida tiene un toque extraño que cataliza en una escena de horror puede ser mucho más terrorífico que el pensar en castillos góticos de la Edad Media. Esto porque deslizamos lo anómalo al terreno de la realidad que conocemos, irrumpe ahí y devela su falsedad o cuando menos su posibilidad de quiebre.

---

<sup>118</sup> Entiéndase por *Unheimlich* algo ominoso, no familiar y *Heimlich* lo íntimo y familiar.

## Conclusiones

Tras haber analizado las escenas más relevantes de *El obsceno pájaro de la noche*, se ha llegado a la conclusión de que esta obra puede ser analizada desde las categorías de la estética de lo grotesco propuestas tanto por Mijaíl Bajtín como de Wolfgang Kayser, como lo acabo de demostrar. Puesto que, en su obra se reflejan los elementos característicos de dicha estética mencionados por ambos teóricos: *la hipérbole, la transgresión, el rebajamiento, el exceso y la extravagancia*; así como la combinación del horror y la risa en la narrativa *donosiana*, elementos claves para lo grotesco.

Como se demostró, la obra también puede ser analizada desde diferentes puntos de partida, por ejemplo: desde la mitología mapuche con la figura del chonchón; la Tradición Clásica y el mito del Minotauro; o la Posmodernidad y el monstruo actual. No obstante, me reservo el hecho de indagar más allá en estas posturas de análisis, ya que no es mi objeto de estudio principal y lo considero como propuestas futuras para más estudios entorno a *OPN*.

Como se pudo ver en el análisis, el cuerpo grotesco es una de las características más relevantes desde donde Donoso estructuró a los personajes principales de su novela: Humberto Peñaloza y Peta Ponce. Siendo estos el reflejo de lo teorizado por Bajtín; un cuerpo abierto que se desborda y se expande en otros cuerpos. Una anatomía que da vida a otra incluso en el momento de su muerte; sin límites espaciales y abyecto por su propia anatomía.

A su vez, Humberto y Peta encarnan cada uno a un elemento fundamental para Kayser en su teoría sobre lo grotesco. Por un lado, Peta Ponce funciona como la parte mágica de lo grotesco, siendo esta una anciana bruja que posee medios sobrenaturales para cometer sus actos, moviéndose en escenas y lugares propios de dicha estética (espacios oscuros, en la periferia y usuales para sus crímenes). Por el otro, Humberto Peñaloza encarna a su vez al artista y al loco, es decir, según la postura kaysiana el artista ha contemplado ya la belleza sobrenatural y de ahí emana su locura, la conexión de Humberto con lo grotesco comienza ahí: el momento en que decide escribir su novela sobre Jerónimo Azcoitia y su descendencia.

Es en ese momento donde comenzamos a ver el viaje del personaje que cae en picada para sucumbir en la locura por completo, hasta llegar a la escena final donde queda atrapado en una infinidad de sacos. Esto es lo que Kayser denomina el verdadero grotesco, puesto que, para él en esta estética lo verdaderamente relevante es ver un alma en su proceso de

enajenación que se precipita al vacío. Donoso lo menciona en sus diarios de proceso creativo al escribir *OPN*:

Esta segunda parte tiene que ser la historia de la caída gradual de Humberto Peñaloza en la locura [...] La locura de Peñaloza tiene una razón: el hombre que vive sin esperanza tiene que afrontar una cantidad de horrores, el terror de la nada: el hombre se vuelve loco frente a esto. Esta es la presión enloquecedora que presiona a Humberto, que lo lleva a crear en su mente a esta secta de los desamparados (Castillo-Vial, 2018 p. 595).

No obstante, en la novela no es el único personaje que se arrodilla frente a la locura, básicamente todos los personajes de la narración sucumben frente a las pasiones humanas para abrirse paso en este mundo sin sentido en el que Donoso los sumerge. Esto se propicia primeramente por los espacios donde transcurre la narración; tanto la Rinconada como la Casa de Ejercicios Espirituales son lugares aislados del mundo en su totalidad, transformados y diseñados para olvidarnos de lo que los rodea.

Esto genera en el lector una segunda realidad y mueve a la novela cerca de la esfera del realismo mágico (género característico del *boom literario* al que pertenece José Donoso), sin embargo, no se puede asegurar con certeza que el autor esté siguiendo esta corriente literaria propiamente, puesto que, como se demostró dentro del apartado de marco teórico, lo grotesco se caracteriza por desarrollarse fuera de los estándares sociales instaurados en su momento de creación e incluso tomar parte del género fantástico para desarrollarse. Así que, aun cuando crezca inserto en una realidad conocida y se despliegue hacia la fantasía no podemos acuñar dicha característica al Boom Latinoamericano y menos al Realismo Mágico, sino simplemente a la fuerza propia de la estética de lo grotesco.

El monstruo kaysiano es por sí mismo el personaje que mueve toda la narración en la obra, es decir, *Boy* es el motivo y el engranaje que hace avanzar a la obra en su totalidad. Es el pretexto por el cual todos pierden la cabeza y llegan a adentrarse en lo más bajo del ser humano, precisamente por sus características de monstruo no solo visuales (el metamorfismo del que se habló con anterioridad) sino también por su comportamiento arquetípico propio de los personajes bajos; *Boy* es un personaje abyecto por su capacidad de atraer a todos hacia su fin.

A su vez, *Boy* es una criatura grotesca que representa el desorden en la vida de Jerónimo. la Rinconada se convierte por tanto en un espacio dedicado completamente a la apología de la figura del monstruo. Y es en este espacio donde *Boy* evidencia la fragilidad de las

categorías estéticas de “lo bello” y “lo feo”; ya que la belleza puede representar aquello que se estipule como bello y lo mismo con lo feo, así tenemos la inversión de las categorías adentro del mundo de este personaje; entre más te acerques a la deformidad más cerca estarás de ser atractivo para los demás monstruos y conseguir con ello ventajas en la Rinconada.

La configuración del personaje de *Boy* lo convierte en una marioneta dentro de la narración en un doble sentido: primero, se le percibe así por su anatomía reconstruida casi en su totalidad a través de cirugías que nos da la impresión de que es un personaje hecho a retazos, a partes que sobreviven pero que no terminan de encajar del todo; en un segundo momento, por ser controlado por Jerónimo su padre, quien ha diseñado su vida justo en el momento en que él nació, lo ha introducido en un microcosmos que maneja desde el exterior y ha sido engañado para delimitar su vida a este espacio.

Otro monstruo relevante en la narrativa es Inés Azcoitia, quien supone la ruptura del orden y el desencadenamiento de la locura en la Casa de Ejercicios Espirituales. A diferencia de *Boy*, ella no es un monstruo que ha nacido así, sino que presenciamos su viaje hasta convertirse en uno, particularmente a raíz de su incapacidad para ser mamá, y aunque a través de lo grotesco no tenemos claro en ningún momento si es ella o no la madre de *Boy*, lo que podemos afirmar es que su existencia ha permutado en otro cuerpo (el de la anciana Peta Ponce) y se ha separado por completo de su identidad, adoptando como resultado de identidad de una vieja loca, y que llegará a su punto de quiebre a partir de la transgresión de su propio cuerpo por parte de Humberto quien la viola.

Ambos espacios, tanto la Rinconada como la Casa de Ejercicios Espirituales, se conforman a partir de una masa homogénea de personajes marginados que son prisioneros por voluntad propia; las ancianas y los monstruos no son personajes muy alejados dentro del arco narrativo ya que suponen ambos abandono y locura por circunstancia que los sobrepasan, convirtiéndolos en personajes grotescos por su mera existencia. Sin embargo, en su contraparte se encuentran Humberto, Inés y Jerónimo quienes se ven atraídos por este mundo grotesco y su atracción los lleva al punto de mezclarse con esta masa homogénea de monstruos para cerrar el cuadro grotesco *donosiano*; las tres metamorfosis se acercan a la metamorfosis por su naturaleza primitiva y salvaje y desembocan en tres diferentes tipos de finales trágicos.

Por su parte, Jerónimo termina segado por su afán de mantener la Rinconada y de darles a los monstruos un lugar donde existir, es decir, el cosmos que él creó lo devora y termina con él en una nube de confusión y delirio. Por otro lado, Inés es llevada al manicomio tras el intento de violación que sufre; pasando así de un espacio grotesco a otro, donde el aislamiento propicia el desarrollo de su locura para acabar con el personaje tal y como lo conocemos al principio de la narración. Y finalmente Humberto, él tiene un arco más complejo que los otros dos personajes, puesto que está en contacto con ambos espacios (la Rinconada y la Casa de Ejercicios Espirituales) y, por ende, convive y sucumbe a la locura de los monstruos, pero también al de las ancianas. Este podría ser un motivo por el cuál destruye indirectamente tanto a Jerónimo como a Inés. No obstante, es el único de los tres que vive su locura fuera de estos espacios al final de la obra a través de la figura del mendigo. Y pese a que pareciera que ha escapado de todo este mundo al revés, al final de la novela queda claro que lo grotesco es parte de él y se ha mudado hacia las calles de la ciudad a su lado.

Algo similar puede verse reflejado en *El lugar sin límites* (1978), otra novela muy famosa de José Donoso. Donde La Manuela (una mujer travesti) muere a manos de Pancho al estar borracho, ya que muestra su lado homosexual al besarle al final de la novela. Es decir, los personajes de Donoso huyen constantemente al encontrarse cara a cara con quien en realidad son, en el caso de Pancho al sentirse atraído por Manuela, y en el caso de Jerónimo al sentirse atraído por todos los monstruos que le rodean. Sin embargo, en *OPN* es él quien muere, mientras en *El lugar sin límites* es La Manuela quien es asesina por su condición de personaje segregado y sancionado socialmente.

Dejando un poco de lado a la triada principal de la obra, la transgresión social está desarrollada con personajes secundarios que se cuelgan de la estética grotesca para plantearnos escenarios casi satíricos por su naturaleza condenatoria de los vicios de la sociedad en turno. Esto porque no solo los monstruos grotescos transgreden el cosmos *donosiano*, también lo hacen dos arquetipos literarios de personajes admirables: el padre Azócar y el doctor Azula. Ambos violan considerablemente los estatutos que rigen sus profesiones, no son para nada lo que se podría esperar, ambos se rigen por la codicia y el interés propio. En su caso, el padre Azócar solo busca explotar la capilla en cuanto a sus bienes y el doctor Azula operar a los monstruos para obtener beneficios económicos. Sus historias (las cuales transcurren en el trasfondo de la narración) nos muestran la corrupción

típica de los personajes grotescos, donde se reflejan los vicios humanos más deplorables: el robo y la codicia darán paso posteriormente a actos más crueles como la violación y el asesinato.

Para responder a la pregunta de investigación en torno al aporte de José Donoso frente a la estética grotesca definida por Bajtín y Kayser, se puede concluir que, a través de las herramientas del estilo narrativo del boom latinoamericano como el orden estructural (en apariencia caótico, pero bien pensado para generar cambios temporales y geográficos); y el estilo narratológico (a través del flujo de consciencia y la esquizofrenia del narrador en *OPN*) que nos hace dudar de cada escena y personaje. Estos elementos exaltan los motivos más relevantes de la tradición grotesca, es decir, son propicios para exaltar la locura y el desvarío de los personajes que tocan lo fantástico y el horror, sumergiendo al lector en una cascada confusa de máscaras y seres que no son quienes dicen ser. Él mismo reconoce sus influencias en sus diarios del proceso de escritura de *OPN* donde menciona a Ernesto Sábato para referirse al estilo narrativo que le atrae para su propia novela.

Sin embargo, es necesario aclarar que Donoso se ha catalogado en “los olvidados del boom”, debido a que no aparece en los cuatro canónicos del movimiento: lugares que ocupan Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Esto claramente no tiene que ver con su calidad literaria, sino principalmente por la cantidad de ejemplares vendidos. Ya que estos autores alcanzaron cifras impresionantes que los colocaron en el ojo del huracán, así como el fenómeno mediático que representaron para Carmen Balcells y su repercusión posterior.

José Donoso pertenecía al boom latinoamericano a la sombra, al menos eso constata él en su obra *Historia personal del boom* (1972), donde habla de su relación con los autores ya mencionados. A su vez, los temas y personajes de sus novelas encajan con el movimiento literario; ya que *OPN* representa problemas sociales y políticos de su país y su época, describiendo a través de su uso del léxico el habla común de la clase baja de Santiago de Chile.

A su vez, el escritor juega con la forma clásica de la novela (introducción, desarrollo, clímax y desenlace) para modificar por completo la estructura, echando mano de la modificación espacial y temporal de la obra (técnicas presentes en obras como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o *Rayuela* de Julio Cortázar). Añade también

perspectivas confusas con tramas que convergen en la obra con elementos como la regresión en el tiempo y los saltos al futuro, el uso del *trasloque* para cambiar el orden cronológico de las acciones o el uso del *contrapunto* para representar situaciones de manera simultánea, a las que incluso les da diferentes finales, de tal manera que al terminar de leer *OPN* no se tiene certeza de los hechos ocurridos y no hay forma de fiarse del narrador. Esto potencializa el caos “aparente” en la obra, que termina por coaccionar con las obras más relevantes del boom latinoamericano.

Es decir, a través del uso del monólogo interno y el flujo de consciencia, la novela de Donoso juega con la realidad y la fantasía, que en ningún momento llega a esclarecerse en la obra, principalmente porque nos hace creer que su narrador es mudo y esto potencializa la interpretación de los acontecimientos; nunca se sabe con certeza que pasa y eso hacen que proliferen las imágenes grotescas que aparecen en los sueños y estados febriles del narrador.

Los *flashbacks* en la obra aportan a la novela una perspectiva que divide al mundo carnavalesco que presenciamos en el momento en que se narra la historia y el antes de los personajes. Así visualizamos su viaje hacia la locura de manera más clara y nos permite contrastar el mundo que se construye en la Rinconada y la Casa de Ejercicios espirituales (el carnaval bajtiniano), frente a la realidad que parece muy lejana.

Un aporte que da Donoso a la estética grotesca a través del *boom* narrativo será su empleo de la mitología mapuche para cubrir a *El obsceno pájaro de la noche* de este grotesco fantástico. Es decir, a través de la figura del imbunche y la leyenda del chonchón que se articulan entretejidos en la narración, puesto que son un motivo que está de fondo durante toda la obra.

Donoso ha retomado la tradición propia de Chile para exaltar las características de la estética grotesca y explotarlas a través de la mitología mapuche. En esto reside su innovación en el género, que se encuentra intrínsecamente relacionada a su condición como parte del movimiento narrativo del *boom* que a su vez se caracteriza por la búsqueda de esta historia propia latinoamericana a través de sus leyendas.

No obstante, no se puede negar que Donoso se encuentra inserto en una tradición literaria que va más allá de su lugar como parte del *boom*, esto se puede ver en los ecos que tiene la historia de *Boy* con el mito del minotauro, pero no es el primer autor del *boom* que lo emplea como herramienta intertextual, también aparece este tópico en el cuento “La casa de

Asterión” (1947) de Jorge Luis Borges. Ya que los autores de este movimiento recurrían frecuentemente a la tradición clásica (tanto griega como latina) para contar historias nuevas a partir de las conocidas, siendo la mayoría cuentos cortos como *Circe* de Julio Cortázar (1964). Apuntando a los problemas universales que aquejan a la existencia humana, como en el caso de Donoso y su monstruo abandonado.

Empero, *Boy* es una reconstrucción en sentido opuesto al minotauro de la tradición clásica. Puesto que, aun cuando comparte el arquetipo del padre de clase alta y prestigio social, así como su concepción grotesca con un humano y una bestia, en el caso de *Boy* su padre no lo encierra solo y lo olvida, sino que se toma la molestia de crear para él todo un mundo en su prisión con la intención de que no conozca su naturaleza monstruosa y pueda llevar una vida medianamente normal desde lo anormal. No es un monstruo abandonado, sin embargo, ese mundo se corroe por la ambición y los vicios que los monstruos contratados por Jerónimo llevan hasta la Rinconada. Finalmente, se devela la farsa de este mundo paralelo, el cual no puede desasirse de la realidad por completo y termina desmoronándose junto con la figura de su creador.

Lo grotesco llega a toparse en este momento literario con lo fantástico, sin embargo, aun cuando ambas estéticas compartan cimientos como la transgresión de la realidad, lo grotesco se diferencia a sí mismo a través de la risa que se suma al horror. Es este el factor que permite al lector mantener una cierta “distancia de seguridad” frente a los episodios grotescos que contempla. Por tanto, Donoso se permite experimentar con momentos narrativos que contienen una fuerte carga siniestra y escatológica porque añade a su vez elementos risorios, estos tienen como fin hacer que el lector no se sienta identificado, sino que mire desde la seguridad y la lejanía los hechos atroces. No obstante, esto ayuda a diferenciar a lo grotesco de lo fantástico (donde esa distancia no existe) pero también enaltece lo grotesco que sigue siendo indudablemente irruptor de la realidad.

Lo grotesco visto desde la estética limita entonces con lo sublime. Las imágenes de todas estas criaturas provocan a su vez risa y miedo. Lo sublime toca lo grotesco precisamente porque conmueve y arrebat, no es aquel equilibrio y tranquilidad que lo bello provoca, estamos delante de lo terrorífico, de lo monstruoso y asqueroso que mueve los sentidos y que nos deja en el terreno de lo perturbador que te desborda y por este mismo motivo representa las sensaciones avasallantes de lo sublime.

La realidad grotesca de *OPN* es también un factor clave en la composición de la novela. Las concepciones posmodernas sobre las múltiples realidades y la idea prevalente de que nada debe darse por sentado impulsan al grotesco en esta novela. Porque, como se ha demostrado en esta tesis, Donoso juega con las múltiples realidades y la constante puesta en escena que representan sus personajes; los cuales viven en el absurdo que denota la inestable y cambiante realidad en la que viven.

A su vez, la concepción posmoderna del monstruo es otro factor clave para que la estética de lo grotesco funcione en la novela. Puesto que, como se abordó con anterioridad, el monstruo antiguo se configuraba a través de la percepción de una única realidad; el posmoderno, por el contrario, se enfrenta a una era en que las realidades son múltiples y cuestionables, y en este sentido Donoso adapta a la figura del monstruo, plagando de múltiples criaturas horrorosas a *OPN*, propagando estas criaturas para develar la farsa de la vida cotidiana y sus estatutos.

Su acertada configuración narrativa nos da monstruos en todas sus categorías. Es decir, tenemos a monstruos casi fantásticos como *Boy* y su corte de acompañantes en la Rinconada a quienes su destino les condena desde el momento en que han nacido; tenemos a las ancianas de la Casa de Ejercicios Espirituales quienes son seres monstruosos por su actuar, son grotescas por sus acciones y pensamientos que devienen en la locura y nos toman por sorpresa; y hablando de los cuatro personajes principales: Humberto, Jerónimo, Inés y Peta, son seres monstruosos en casi toda su configuración, la metamorfosis que sufren estos personajes hacen que veamos a lo grotesco como un parteaguas para precipitar a los personajes al vacío que representa el absurdo y la locura, ellos que comenzaron como personajes “normales”, terminan por convertirse en monstruos que representan el desvarío psicológico y físico del que no pueden escapar.

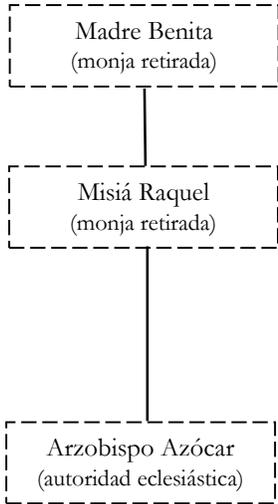
A través de esta investigación, se ha podido dar cuenta de cómo *El obsceno pájaro de la noche* puede analizarse a través de lo grotesco, como aporta la posmodernidad a dicha estética para configurar al arquetipo del monstruo que se aleja rápidamente de las concepciones clásicas. A su vez, como el *boom latinoamericano* al que pertenece José Donoso propicia un espacio perfecto para lo grotesco; al ayudarse de sus herramientas narratológicas como el uso del espacio y el tiempo en la novela; el uso de los monstruos tradicionales provenientes de la

mitología mapuche, que dotan a la obra del empleo de lo autóctono donde los autores del *boom* encontraban el material para sus novelas.

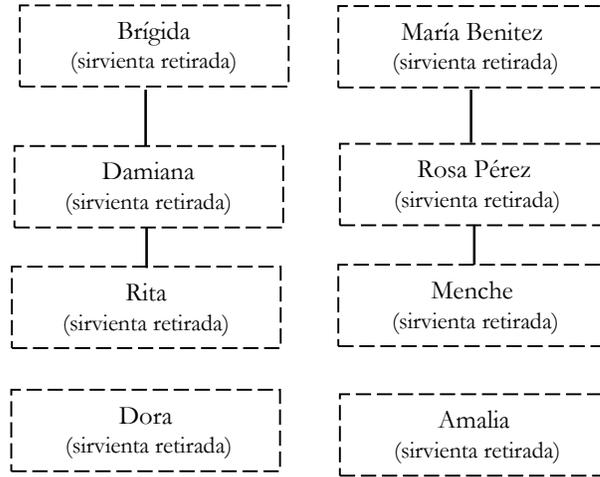
## Anexo 1. Esquema de personajes

CASA DE EJERCICIOS ESPIRITUALES DE LA CHIMBA

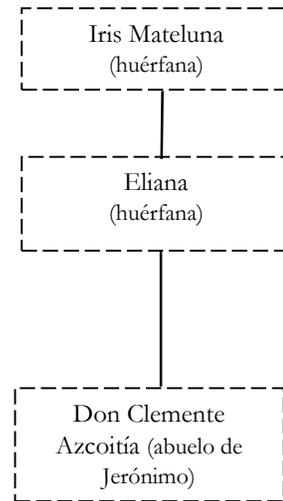
### LAS MONJAS



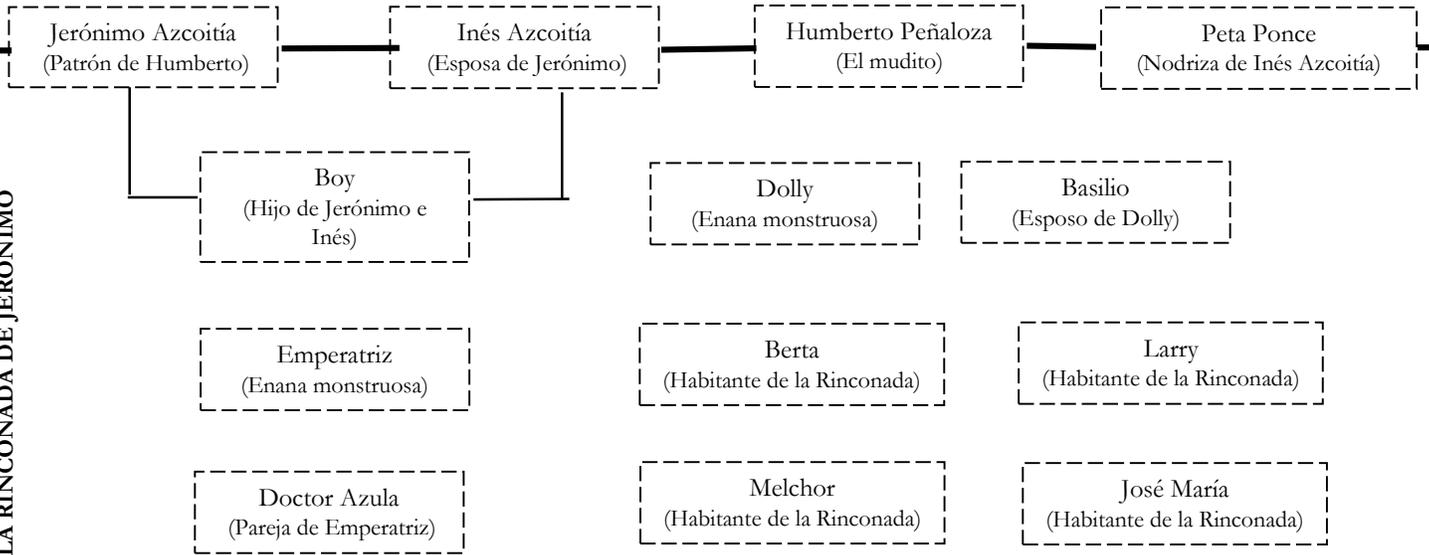
### LAS ANCIANAS



### LAS HUÉRFANAS



LA RINCONADA DE JERÓNIMO



### LÍDERES

### MONSTRUOS

## Anexo 2. Estructura narrativa por capítulo de *OPN*

### CAPÍTULO I: EL FUNERAL DE BRÍGIDA

Se celebra el funeral de Brígida, a su vez el capítulo muestra a Iris Mateluna bailando junto a las otras huérfanas en otra habitación de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Al terminar el funeral la madre Benita y el Mudito van a la celda de Brígida y revisan todas las pertenencias que le quedaron, algunas ancianas roban las pertenencias de la fallecida.

### CAPÍTULO II: LA LEYENDA DE LA BRUJA Y EL CHONCHÓN

En una tarde común en la Casa de Ejercicios Espirituales las ancianas se reúnen en la cocina para pasar la tarde. Ahí el autor inserta la narración de la leyenda de *La bruja y el chonchón*. En la que una niña es atraída por una bruja (quien resulta ser su niñera), la niña sobrevuela cada noche el pueblo junto a un chonchón (criatura perteneciente a la mitología mapuche), que es la cabeza de su niñera que adoptó la forma de un ave, con sus orejas sirviendo de alas. El padre se entera de estos acontecimientos y da muerte a la bruja, la amarra al tronco de un árbol y la lanza por el río del pueblo hasta que llega al mar.

### CAPÍTULO III: LA HISTORIA DE DON CLEMENTE AZCOITÍA

El abuelo de Jerónimo, Clemente Azcoitía envejece y al hacerlo decide pasar sus últimos días en la Casa de Ejercicios Espirituales. En este episodio vemos al anciano volverse loco y vagar por los pasillos del lugar desnudo, espantando así a las ancianas que viven ahí y finalmente lo vemos morir en circunstancias risorias.

### CAPÍTULOS IV-VIII: IRIS MATELUNA Y SU EMBARAZO

Iris Mateluna comienza a perseguir a Humberto por la Casa de Ejercicios Espirituales para que le abra los espacios del lugar que él ha tapado con madera y pintura, hasta que logra que él le dé acceso a la puerta de la calle, así Iris sale a pasear y Humberto la vigila a lo lejos. Posteriormente, Iris mantiene relaciones con Romualdo, un joven que trabaja en el pueblo utilizando una botarga de Gigante para promocionar un almacén de productos, ella solo accede a estar con él cuando este tiene dicho traje.

Romualdo aprovecha la situación, así que alquila el traje a todos los hombres de la ciudad para que se acuesten con la niña, incluido Humberto. Estos tratos salen mal en el local de renta de revistas del pueblo, porque Romualdo ha rentado la cabeza a un niño e Iris no tuvo

relaciones con él. Iris actúa como un animal y el niño y sus amigos rompen la cabeza del Gigante para vengarse de Romualdo que sale huyendo.

Humberto se da cuenta poco tiempo después de que Iris Mateluna se ha embarazado, dado que ha estado con muchos hombres no está seguro de quién podría ser el padre de dicha criatura. Sin embargo, Humberto quiere hacerle creer a Jerónimo que el bebé que espera Iris es suyo y no de él.

Las ancianas de la Casa de Ejercicios Espirituales se percatan de que Iris está embarazada. Lo saben porque Iris nunca manchó su ropa de rojo y piensan que su regla no se hace presente por esto, además, vomita frente a todas ellas. Así que se convencen de que el hijo que espera la niña es un niño sagrado que se ha concebido gracias a un milagro divino, por lo tanto, se enclaustran con Iris en el sótano de la Casa de Ejercicios para cuidar de ella (junto con Humberto), pues piensan que al nacer el niño ellas ascenderán a los cielos con él.

Es en este lugar donde Iris pierde la noción de la realidad y vemos como juega a ser madre mientras amamanta a la anciana Damiana y la convierte en su guagua: el resto de las ancianas también se vuelven locas al presenciar este cambio de roles, puesto que Damiana hace sus necesidades frente a ellas y lloriquea como si fuera un recién nacido.

#### CAPITULO IX: HUMBERTO SE CONVIERTE EN VAGABUNDO

Humberto le cuenta a la madre Benita como fue perseguido por unos carabineros, ya que entró en la biblioteca de su ex patrón Jerónimo Azcoitía para recuperar un libro que él escribió, ya ha muerto Jerónimo, así que la única persona que vive ahí es su hijo *Boy*. Narra cómo lo capturan y lo llevan a prisión, donde llaman al dueño de la casa quien aparece para reconocerlo.

Humberto se entrevista con *Boy* y le cuenta cómo ha descrito su nacimiento en aquel libro y sus primeros años de vida en la Rinconada, así desvela la convicción que tenía Jerónimo por cuidar y ocultar a *Boy* del mundo normal. Finalmente, nos damos cuenta que en realidad *Boy* nunca llegó a la comisaría y que Humberto tuvo alucinaciones de cómo sería encontrarlo y lo que le contaría.

#### CAPÍTULO X: JERÓNIMO Y SU EDAD TEMPRANA

Episodio dedicado a la adolescencia de Jerónimo Azcoitía, donde se conoce que vivió en el extranjero durante 5 años, al regresar se le ofreció un puesto en la política, que él aceptó bastante renuente y desde ahí hizo carrera en ese rubro. También se narra cómo se conocen

Jerónimo e Inés en su adolescencia y la intervención en su relación que ha tenido Peta Ponce (la nodriza de Inés).

#### CAPÍTULO XI: JERÓNIMO SE CASA CON INÉS

Jerónimo le pide a Inés que se case con él y ella acepta, después lo lleva a conocer a Peta en una oscura y sucia casa donde él queda asqueado de su presencia, la anciana le regala 3 pañuelos hermosos que él no sabe cómo los consiguió, Inés le pide a Jerónimo que al casarse se lleven a vivir con ellos a la anciana en forma de agradecimiento por salvarle la vida cuando era niña.

#### CAPÍTULO XII: LOS ENCUENTROS MARITALES ENTRE JERÓNIMO E INÉS

En este capítulo Inés y Jerónimo tienen relaciones entre los matorrales de la Rinconada y los perros de Jerónimo los observan junto con Humberto Peñaloza. Se sabe que Inés no puede tener bebés por mucho que lo intente, así que tanto Inés como Peta comienzan a tejer ropa para el bebé, pero cuando se dan cuenta que no llega comienzan a hacer la ropa cada vez más diminuta. También rezan y piden la concepción que no ocurre, así que Peta le habla de otras formas de lograrlo (brujería).

#### CAPÍTULO XIII: INÉS QUEDA EMBARAZADA

Peta ayuda a Inés a quedar embarazada, para esto le pide que lleve a Humberto con mentiras a su casa fingiendo que quiere yacer con él cuando en realidad será la anciana. Por tanto, Jerónimo e Inés mantienen relaciones aquella noche en su alcoba, mientras (simultáneamente) Peta y Humberto también lo hacen. Esta acción hará que Inés finalmente logre embarazarse.

#### CAPÍTULO XIV-XVIII: EL MUNDO AL REVÉS DE *BOY*

Durante estos capítulos se muestra el nacimiento de *Boy*, su anatomía grotesca y deforme que orilla a Jerónimo su padre a construir todo un mundo a su alrededor. Para ello utiliza la Rinconada familiar, la cual desmonta de arriba abajo y redecora con figuras grotescas (cuadros, esculturas, fuentes). A su vez, le pide a Humberto (su mano derecha) que vaya de pueblo en pueblo reclutando seres iguales o más deformes que su hijo, así conforman una corte de monstruos que se adaptan a vivir en los confines de la Rinconada.

No obstante, Humberto debe quedarse ahí con ellos convirtiéndose en el único ser “anormal” en ese mundo al revés. Ahí terminará por volverse loco al creer que ellos buscan alimentarse de él, por tanto, saldrá huyendo de la Rinconada para refugiarse en la Casa de

Ejercicios Espirituales convertido en el Mudito, un ser carente de palabra que tomará el papel de sirviente de las ancianas que ahí viven.

Mientras tanto, en la Rinconada los monstruos se reorganizan sin Humberto. Al cargo quedarán Emperatriz y el doctor Azula, quienes regirán a semejanza del exterior: los seres con mayor deformidad se instaurarán en la cima de la estructura social gozando de privilegios; mientras los menos deformes estarán en la clase social baja, viviendo en situación precaria.

*Boy* se atreve a salir de la Rinconada, pero se aterroriza al ver lo cruel que es el mundo del exterior, así que regresa para contarle todo a sus amigos monstruos. Todos deciden proteger a *Boy* y al mundo que han construido, él le dice a Emperatriz que no se revelará contra su padre, pero que le ayude junto al doctor Azula a olvidar sus días afuera.

#### CAPÍTULO XIX: EPISODIO EN LA CAPILLA

Tras decidir cerrar definitivamente la Casa de Ejercicios Espirituales, se comienzan a retirar los elementos santos de la capilla que este sitio alberga. En este capítulo vemos como el arzobispo Azócar intenta robar el Santísimo del lugar mientras pelea con el fantasma de una de las ancianas que ahí vivía.

#### CAPÍTULO XX: EL CULTO A SANTA PETA PONCE

Al tener la capilla vacía, los personajes de la Casa de Ejercicios Espirituales comenzaron a crear sus propios “santos” a partir de pedazos de otros. Ya que poseían un cuarto repleto de trozos de santos que habían parado ahí tras haberse utilizado en otras capillas y haberse roto en algún accidente. Así, tanto las ancianas como Humberto e Iris Mateluna comenzarán a crear santos con nombres mundanos y a rendirles plegarias matutinas como si fueran entes divinos.

#### CAPITULO XXI: LA LEYENDA DE LA CASA DE EJERCICIOS ESPIRITUALES

En este capítulo se explica el origen de la Casa de Ejercicios Espirituales. Esta se creó para encerrar a la hija del dueño (un Azcoitía). En un primer momento la casa funcionaba como capilla donde los religiosos hacían retiros espirituales. Sin embargo, quedó obsoleta con solo 3 madres (entre ellas la madre Benita), además de tres huérfanas que mandaron de un orfanato “momentáneamente” y nunca volvieron por ellas. Ahí vivió Inés Azcoitía (un ancestro de Jerónimo), quien realizaba milagros.

#### CAPÍTULO XXII-XXVI: EL CAMINO DE INÉS HACIA LA VEJEZ

Inés la esposa de Jerónimo viajó hasta Roma para beatificar a Inés Azcoitia (el ancestro), sin embargo, no tuvo pruebas suficientes y la beatificación no ocurrió. Por lo tanto, decide enclaustrarse en la Casa de Ejercicios Espirituales para terminar sus días en dicho espacio. El motivo principal es que sigue menstruando, pero ya es una señora de edad adulta, esto la hace sentir como un monstruo que no para de sangrar.

Por estos motivos, Inés se convertirá en una anciana más del lugar. Enseña a las niñas a imitar la voz de las viejas, se despoja de todos sus bienes materiales y comienza a vestirse con la ropa de las ancianas. Juega al canódromo cada noche con ellas, así va apostando y acrecentándose con las pertenencias de ellas. Se revela que se sometió a una operación con el doctor Azula para extirparse el útero, pues al parecer en realidad nunca pudo tener un hijo y Jerónimo la perseguía en búsqueda de uno.

Humberto el Mudito ve como poco a poco Inés comienza a envejecer a través de su ropa, su habla y actuar, esto le recuerda mucho a su nodriza Peta Ponce. Por tanto, él intenta violarla una noche al entrar a su alcoba, este hecho detona en ella la locura que termina por llevarla al manicomio del pueblo.

#### CAPITULO XXVII-XVIII: CAE EL TELÓN LA RINCONADA

Regresando a la Rinconada de Jerónimo, Emperatriz y el doctor Azula se entrevistan en el exterior con Jerónimo para intentar convencerlo de que seguir con el proyecto de *Boy* y su mundo es aún viable, Jerónimo no está muy convencido y decide visitar a su hijo en dicho lugar. Sin embargo, para su sorpresa lo ve convertido en un animal primitivo y deshonesto, monstruoso tanto en apariencia como en actuar.

Se organiza un baile en la Rinconada “La Corte de los Milagros”, donde *Boy* humilla tanto a Jerónimo que él decide irse, su hijo obliga a Jerónimo a verse en el reflejo de la fuente de la Rinconada, él termina por volverse loco creyendo que los monstruos lo devorarán, hasta que cae trágicamente en dicho lugar y muere.

#### CAPITULO XXIX: IRIS ES EXPULSADA DE LA CASA DE EJERCICIOS ESPIRITUALES

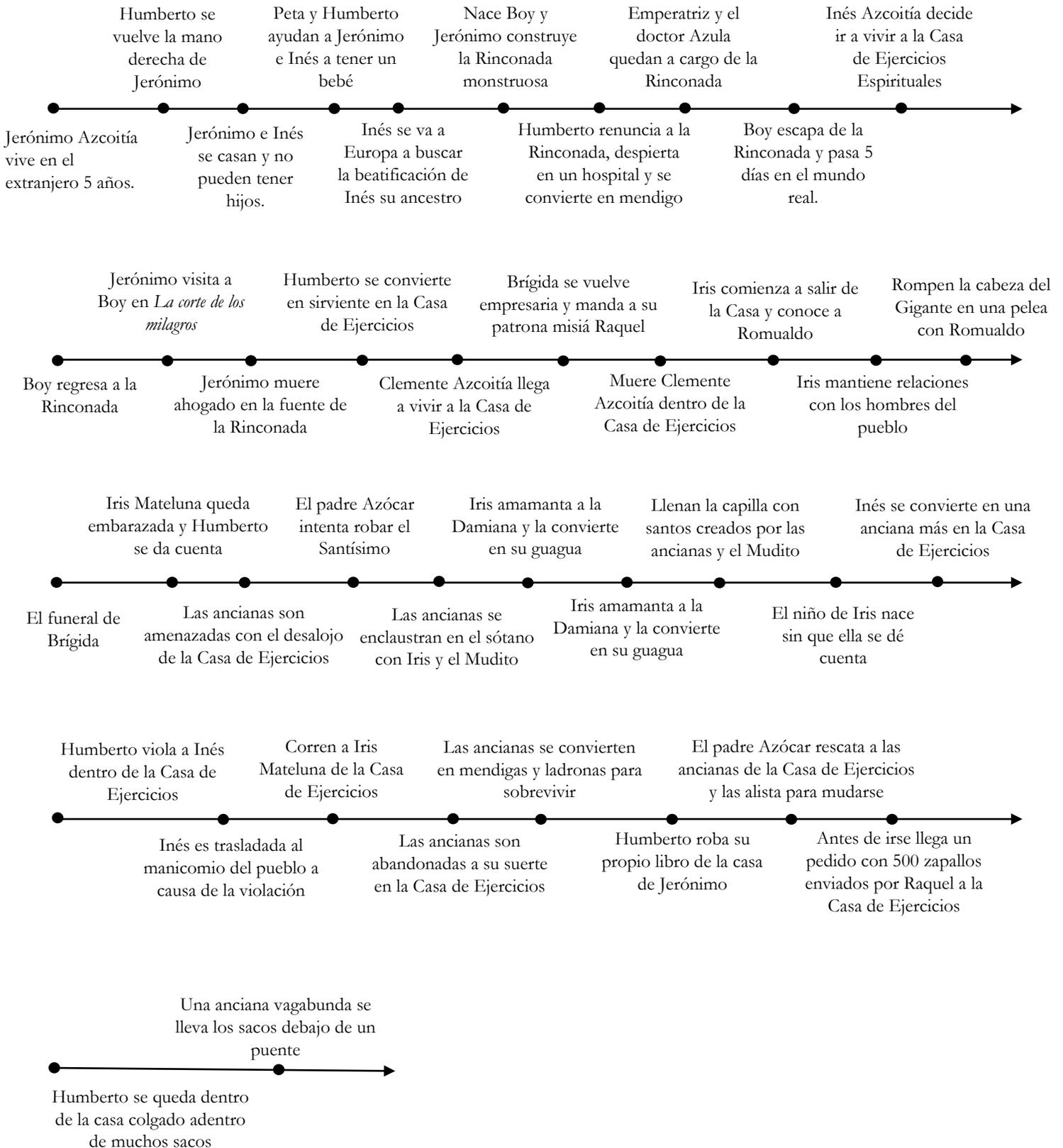
Humberto convence a las viejas de que Iris es una mala persona. Han sido abandonados por parte de las madres y el arzobispo, así que ahora no tienen dinero ni comida, por tanto, deciden entre todas correr a Iris de la casa (primordialmente para economizar en comida). Así que Rita y Dora visten a Iris de prostituya y la llevan a perder a la calle.

### CAPITULO XXX: EL RESCATE DE LAS ANCIANAS

Después de haber sido abandonadas por meses, e incluso de tener que recurrir al robo y a la violencia para sobrevivir, las ancianas son rescatadas por el arzobispo Azócar. Este les avisa que se van a mudar a una casa nueva en un barrio en zona alta con la madre Benita y la madre Raquel. Esto gracias al dinero que Brígida le dejó a Raquel.

Adentro de la casa queda Humberto el Mudito solamente. Él está envuelto en muchos sacos, rasga con los dientes cada uno de ellos, pero no logra salir. Afuera se escucha una tos y alguien que remienda cada vez que él rompe. Es una anciana vagabunda, ella decide llevárselo a cuestras en los sacos mientras mendiga. La anciana termina bajo un puente calentándose con escombros.

### Anexo 3. Orden cronológico de los acontecimientos en *OPN*



## Anexo 4. El jardín de las delicias del Bosco

Panel central del Jardín de las Delicias de El Bosco. Museo Nacional del Prado. Madrid

1490 - 1500. Grisalla, Óleo sobre tabla de madera de roble. Sala 056A



## Bibliografía

- Amory, D. (2013). *Las principales leyendas, mitos, historias y cuentos de Chile*. Edgard Adriaens, Bélgica.
- Amster, M. (1978) *Diccionario del habla chilena*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: contexto de Francois Rabelais* (Vol. 14). Alianza Editorial, Buenos Aires.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Bal, M. (2013). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid.
- Becerril, L. (2007). *El obsceno pájaro de la noche: José Donoso y Henry James, la modernidad en diálogo*. Valenciana (núm. 25), Estado de México.
- Boccaccio, G. (2013). *Decamerón*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Burke, E. (1757). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Alianza Editorial, Madrid.
- Bloom, H. (2006). *El canon occidental* (Vol. 253). Trad. Damián Alou. Anagrama, Barcelona.
- Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- Calderón, P. (2009). *La vida es sueño*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá.
- Castillo-Vial, J. (2018). García-Huidobro, Cecilia, ed. *José Donoso. Diarios tempranos: Donoso in progress, 1950-1965*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Donoso, J. (2020). *El lugar sin límites*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Donoso, J. (2020). *El obsceno pájaro de la noche*. Alfaguara, Ciudad de México.
- Donoso, J. (2022) *Historia personal del Boom*. Penguin Random House Grupo Editorial, Santiago de Chile.
- Donoso, P. (2019). *Correr el tupido velo*. Alfaguara, Ciudad de México.
- Eco, U. (2005). *¡Carnaval! México*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.
- Echeverría, E. (2018). *El matadero*. Universidad Autónoma de México, México.

- Egas, M. (2015). *Los elementos carnales en El obscuro pájaro de la noche de José Donoso*. [Tesis de Licenciatura] Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- García, A. (2021). *La presencia de lo grotesco en Domar a la divina garza, de Sergio Pitól*. [Tesis de grado]. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí.
- Grimal, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Hugo, V. (1963). *Prefacio de Cromwell*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Hugo, V. (1909). *La vida y obra de Shakespeare*. Trad. Antonio Aura Boronat. F. Sempere y compañía, editores, Valencia.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI, México.
- Landa, L. (2011). *Procesos de enmascaramiento en la narrativa de José Donoso*. [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Luengo, E. (1991). *Focalización, punto de vista y perspectiva en El obscuro pájaro de la noche*. Revista de literatura hispánica pp. 64-78, Pensilvania.
- Luna, S. (2012). *Poder y subjetividad: los personajes de José Donoso como figura de soporte (centro) y perversión (margen) en las estructuras ideológicas*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Marlés, L. (2018). *Juego de viejas*. Revista Caracol núm. 18, Sao Paulo.
- Martín, F. (2016). *La dialéctica de razón instrumental y razón objetiva: Horkheimer y Dewey*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Martin, L. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. [Tesis doctoral] Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Martin, C. (2013). *Monstruos y poder en El obscuro pájaro de la noche de José Donoso*. Catedral Tomada, Revista de Crítica Literaria vol. 1, Ohio.
- Miekel, B. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra, Madrid.
- Monestier, J. (1999). *Dos novelas sobre el tema del doble. Coincidencias y diferencias con otros autores*. Uruguay, Recuperado de: [http://letrasuruguay.espaciolatino.com/monestier/doble\\_en\\_la\\_literatura.htm](http://letrasuruguay.espaciolatino.com/monestier/doble_en_la_literatura.htm)

- Navarro, S. (2016). *Locura, monstruosidad y escritura: hacia un análisis genealógico del Obsceno pájaro de la noche*. Acta poética, 37(2), 74-86, Universidad Internacional de Florida, Florida.
- Orta, J. (2020). *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. Boletín de Literatura Oral, 5-235, Universidad de Jaén, Jaén.
- Ortega, K. (2010). *Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto? (Aproximación a dos cuentos de Ángeles Santiesteban Prats)*. Universidad de Cartagena, Cartagena.
- Palma, R. (2019). *Reseña de Lo grotesco de Thompson, P.* Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Pinheiro, R. (2006). *El obsceno pájaro de la noche y el absurdo en la obra de José Donoso*. Anuario de Estudios Americanos, 63(1), 233-250, Sevilla.
- Porto A. (2014). *Folklore y tradición oral en arqueología vol. II*. Centro de Estudios Sociales y Universitarios Americanos, Morelos.
- Plauto, T. (1992) *Anfitrión*. Trad. Mercedes Gonzáles Haba. Gredos, Madrid.
- Rabelais, F. (2016). *Gargantúa y Pantagruel*. Trad. Gabriel Hormaechea. Acantilado, Barcelona.
- Ramírez, M. (2002). *Los rostros del monstruo en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. [Tesis de maestría] Universidad de Concepción, Concepción.
- Rebolledo, R. (2018). *La conseja de los Azcoitia como “marca” de una retombée neobarroca en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Reyes, L. (2008). *Violencia y desintegración en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. [Tesis de maestría]. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Roas, D. (2010) *La risa grotesca y lo fantástico en Espacios y tiempos de lo fantástico*. Peter Lang Editorial Científica Internacional, Berne.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real; una definición de lo fantástico*. Páginas de Esuma, Madrid.
- Roas, D. García, P. (2013) *Visiones de lo fantástico: aproximaciones teóricas*. E.D.A Libros, Málaga.
- Roas, D. (2016) *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*. E.D.A Libros, Málaga.

- Roas, D. (2008) *En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Roas, D. (2022) *Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Rodríguez, A. (2020). *Poética del monstruo posmoderno en la narrativa breve y fantástica española del siglo XXI: Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza*. [Tesis doctoral] Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Rojas, F. (2006). *La Celestina*. Castalia, Madrid.
- Salamán, D. (2005). *La locura como identidad narrativa en El obsceno pájaro de la noche y El otoño del patriarca*. [Tesis de maestría] Universidad Iberoamericana, México.
- Solotorovsky, M. (1980). *Configuraciones espaciales en El obsceno pájaro de la noche*. Bulletin hispanique, 82(1), 150-188. Rhttps://www.persee.fr/doc/hispa\_0007-4640\_1980\_num\_82\_1\_4411
- Stevenson, R. L. (2012). *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr Hyde*. Trad. Juan Antonio Molina Foix. Nórdica libros, Madrid.
- Ugarte, M. (2012) *Poderosos y malignos: el mundo del servicio en El obsceno pájaro de la noche*. Revista chilena de literatura, 2012, no 81, p. 145-159, Santiago de Chile.
- Vega, V. (2017). *El obsceno pájaro de la noche: aproximaciones antropológicas, sociales y filosóficas a la novela de José Donoso*. [Tesis de maestría] Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Vilarnovo, A. (1987) *El realismo (esperpéntico) en La corte de los milagros*. Universidad de Navarra, Navarra.
- Wolfgang, K. (2004). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. (Vol. 174). Trad. Juan Andrés García Román. La balsa de la Medusa, Madrid.