

La arquitectura de la culpa: sustituciones y acumulación en *El obsceno pájaro de la noche*

Valentina Rodríguez Gómez

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

valrodriguezgo@unal.edu.co

Este artículo analiza cómo la culpa organiza la forma narrativa y algunos motivos de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Examina las dinámicas de sustitución, desplazamiento y acumulación de culpa, en las que los personajes subordinados asumen las cargas de los nobles en el marco de las relaciones señoriales. Se estudia el desarrollo de motivos como el imbunche y los paquetes que guardan las viejas, vinculados al encierro y la apropiación de lo descartado. La hipótesis es que ambos motivos están emparentados con la culpa, y que examinar cómo se construyen a lo largo de la obra puede arrojar luz sobre su conexión con las contradicciones sociales y económicas insolubles de una sociedad, que aparecen en la obra como problemas de su forma. Se plantea, entonces, que la culpa actuaría no solo como tema central, sino como un principio que estructura la novela.

Palabras clave: culpa; sustitución; acumulación; imbunche.

Cómo citar este artículo (MLA): Rodríguez Gómez, Valentina. “La arquitectura de la culpa: sustituciones y acumulación en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 165-193.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



The architecture of Guilt: Substitutions and Accumulation in *El obsceno pájaro de la noche*

This article analyzes how guilt shapes the narrative structure and key motifs of *El obsceno pájaro de la noche* by José Donoso. It examines the dynamics of substitution, displacement, and accumulation of guilt, where subordinate characters take on the burdens of nobles within the framework of feudal relationships. The study focuses on motifs such as the imbutche and the packages kept by the old women, connected to confinement, and the appropriation of discarded elements. The hypothesis suggests that both motifs are closely linked to guilt, and analyzing how they are constructed throughout the novel sheds light on their connection to the insoluble social and economic contradictions of a society, which emerge in the novel as problems of its form. The article argues that guilt functions not only as a central theme but also as a principle that structures the novel.

Keywords: Guilt; substitution; accumulation; imbutche.

A arquitetura da culpa: substituições e acumulação em *El obsceno pájaro de la noche*

Este artigo analisa como a culpa organiza a estrutura narrativa e alguns motivos de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Examina as dinâmicas de substituição, deslocamento e acumulação de culpa, nas quais personagens subordinados assumem os encargos dos nobres no contexto das relações senhoriais. O estudo aborda motivos como o imbutche e os pacotes guardados pelas velhas, associados ao confinamento e à apropriação do descartado. A hipótese sugere que ambos os motivos estão intimamente ligados à culpa, e analisar como são construídos ao longo da obra pode esclarecer sua conexão com as contradições sociais e econômicas insolúveis de uma sociedade, que aparecem na obra como problemas de sua forma. Argumenta-se, então, que a culpa atua não apenas como tema central, mas também como um princípio que estrutura o romance.

Palavras-chave: culpa; substituição; acumulação; imbutche.

La transferencia de la culpa

EN *EL OBSCENO PÁJARO DE la noche*, novela del escritor chileno José Donoso publicada en 1970, se relata la conseja maulina de la niña-bruja. Una conseja es un cuento o leyenda que generalmente se transmite de forma oral. La leyenda de la niña-bruja aparece por primera vez en un momento temprano de la novela (capítulo 2). A partir de entonces, esta narración reaparece y se reelabora constantemente a lo largo de la obra. En palabras de Adrián Santini, la conseja cumple en la novela una función modelizadora, es decir, prefigura, para el conjunto del texto, “relaciones homólogas, paralelísticas y antitéticas entre personajes y acontecimientos, como también series de reflexiones textuales” (50). En efecto, en la conseja se concentran los mismos principios formales de la obra completa: la repetición de motivos, el juego de sustituciones y la dialéctica de elementos contrarios. Al igual que la novela, la conseja no presenta una sola versión de las situaciones, sino que se construye mediante la superposición de versiones múltiples. Esta equivalencia convierte la conseja en un modelo de lectura para comprender el diseño completo de *El obsceno pájaro*.

Entre los muchos aspectos que podrían analizarse en la conseja, me centraré en uno: su relación con la culpa. El Mudito cuenta que, una noche, una de las viejas asiladas en la Casa de la Chimba narró “más o menos esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden” (J. Donoso, *El obsceno pájaro* 43). Cuenta la historia:

Érase una vez, hace muchos, muchos años, un señorón muy rico y muy piadoso, propietario de grandes extensiones de tierra en todo el país, de montañas en el norte, bosques en el sur y rulos en la costa, pero más que nada de ricos fondos de riego en la comarca limitada al norte por el río Maule, cerca de San Javier, Cauquenes y Villa Alegre, donde todos lo reconocían como cacique. (35)

Este comienzo sitúa geográficamente el relato en la región del Maule, en el centro de Chile. Además, lo enmarca en un tipo específico de relaciones sociales. El protagonista del relato resulta ser no la niña-bruja que le da nombre a la conseja (que apenas sí tiene un papel activo en la historia), sino

su padre, el “señorón muy rico y muy piadoso”, terrateniente, gran propietario, patrón, señor y cacique. Más adelante, se menciona a los inquilinos, colonos, peones y gañanes sobre quienes el cacique ejercía autoridad.

Según Leonidas Morales, en las obras de Donoso, las historias de los personajes tienden a configurarse en un juego ambivalente de relaciones de poder que, con frecuencia, adoptan la forma de vínculos entre patrón y sirviente. Para el crítico, esto constituye un acierto, puesto que, al menos en las primeras obras de Donoso, dichas relaciones se enmarcan en la historia social de Chile, “presidida y estructurada alrededor de estos dos polos, patrón y sirviente, más allá de la variación en sus nombres” (65).

La denominación concreta que adopta esa relación patrón-sirviente en la conseja maulina es la de señor-inquilino. El historiador Mario Góngora describe el inquilinaje como una forma de relación laboral y de tenencia de tierras característico de las grandes haciendas. En este sistema los inquilinos disponían de una parcela dentro de la hacienda para cultivar y criar ganado, a cambio de un canon y de cumplir diversas obligaciones. Estas incluían trabajos agrícolas, participación en rodeos, cuidado del ganado, limpieza de acequias, trilla del trigo, acompañamiento del propietario, entre otras tareas, por las cuales generalmente recibían un salario en dinero o en especie (como pan, charqui o papel para cigarros). Los inquilinos más pudientes, que tenían sus propios inquilinos, debían ceder a uno de ellos como peón permanente de la hacienda y asumir el pago de su salario. Aunque formalmente tenían libertad de movimiento, era frecuente que esa relación laboral se heredara, con familias que se mantenían como inquilinos a lo largo de generaciones.

Entre el señor y el inquilino se establecía una relación de dependencia jerárquica, personal y paternalista. Como explica Alejandra Araya, este era “un mundo en el que los poderosos debían proteger a los desvalidos en un sentido paternal” (162). Esta dinámica se configuraba como una especie de pacto, donde el acceso a bienes y salarios no se percibía como un derecho o una remuneración, sino como un don, beneficio o favor concedido por el señor. A cambio de este apparente cuidado, los subordinados debían retribuir con trabajo, servicios y, fundamentalmente, con respeto, fidelidad y sumisión. Este acuerdo era, además de funcional, profundamente simbólico: aceptarlo implicaba entrar en una relación en la que la obediencia y el agradecimiento reforzaban el poder del patrón, mientras que el subordinado recibía una promesa de protección, interpretada como palabra de honor empeñada.

Al leer la conseja dentro del contexto de esas relaciones sociales y económicas, la promesa de protección del señor hacia sus servidores permite comprender el “por eso” con el que continúa el relato, justo después de haber dicho que “todos lo reconocían como cacique”:

Por eso, cuando vinieron malos tiempos, años de cosechas miserables, de calor y sequía, de animales envenenados y de niños que nacían muertos o con seis dedos en una mano, los ojos de los campesinos se dirigieron hacia el cacique en busca de alguna explicación para tanta desgracia.¹ (35)

La “explicación” que piden los campesinos no debe entenderse en términos de causalidad, sino de responsabilidad. Por el pacto señorial, si alguien debía responder a semejante catástrofe, debía ser el patrón. Pero antes de señalar responsables, la conseja cuenta que el cacique tenía nueve hijos varones y una única hija mujer, la menor y la luz de sus ojos:

La niña era rubia y risueña como el trigo maduro, y tan hacendosa que su habilidad para los quehaceres de la casa llegó a darle fama en la región entera [...]. Aprendió estas inmemoriales artes femeninas de una vieja de manos deformadas por las verrugas que, cuando murió la madre de la niña al darla a luz, se hizo cargo de cuidarla. (35)

La conseja maulina y la novela comparten un rasgo esencial: los arquetipos siempre se presentan en diáadas. Siempre hay un revés de la fachada, una pareja de atributos contrarios. Sin embargo, estas diáadas poseen características muy específicas: no se trata simplemente de opuestos de la misma categoría. Si la niña es joven, bella, virtuosa y adinerada, su reflejo inverso es vieja, verrugosa, viciosa por naturaleza y, sobre todo, insignificante. Según Morales, la palabra clave para comprender la relación entre los pares de personajes de la novela es “simetría”, entendida como “igualdad”. Esa igualdad no implica que ambos polos sean copias exactas uno del otro, pues eso los anularía como extremos opuestos. Más bien, la igualdad consiste en que estos dos polos se presuponen mutuamente: en el mismo instante en que uno se manifiesta y cobra forma, lo hace también el otro. En otras palabras, cada uno es la

¹ Énfasis añadido.

condición de existencia del otro, “como los dos costados de una misma imagen, o como el negativo y el positivo de las imágenes fotográficas” (72).

La niña y la vieja, aunque figuras opuestas, conforman una unidad. Son como el Cuerpo y la Sombra: uno representa lo luminoso y definido, el otro lo oscuro e indeterminado, pero ambos son inseparables, puesto que el uno no puede existir sin el otro. Por eso, cuando los rumores comenzaron a extenderse entre los peones, ambas fueron señaladas como culpables: “ellas eran las culpables de todo, porque la niña era bruja, y bruja la nana, que la inició también en estas artes, tan inmemoriales y femeninas como las más inocentes de preparar golosinas y manejar la casa” (36).

En este punto, es pertinente analizar algunas características del narrador del relato. ¿Quién habla? ¿Es un narrador heterodiegético? A lo largo de la novela se encuentran expresiones como: “El caballerizo se lo debe haber dicho al quesero o el quesero al caballerizo o al hortalicero o a la mujer o a la sobrina del herrero”; “se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde, que [...]”; “Dicen que fueron sus propios inquilinos los que comenzaron estas murmuraciones” (36). Como sucede en toda la novela, el relato está saturado de habladurías: “dicen” que la casa puede desmoronarse, “dicen” que Brígida era millonaria, “dicen” que ya hay gente que no cree en la Virgen, “dicen” que cuando Zunilda era sirvienta la echaban de todas las casas, “dicen que ya nada es como en los buenos tiempos” (53).

Dicen, dicen, ¿quién lo dice? Incluso en los apartados que parecen conducidos por un narrador único, otras voces se cuelan e interrumpen la narración. A veces, para hacerlo, se recurre al “dicen”. Otras, al discurso indirecto libre. Así, cuando los rumores que inculpaban a la niña y su nana de brujería llegaron a los oídos de los hermanos mayores, el texto introduce de forma indirecta sus pensamientos o palabras: “No debían creerlo. Bastaba con no aceptarlo. Y dejaron de hablar del asunto” (37). La afirmación “ellas eran las culpables de todo, porque la niña era bruja, y bruja la nana” (36) parece emanar del terreno ambiguo del rumor, sin que sea claro quién lo enuncia.

Ahora, antes de señalar directamente a las culpables de todas las desgracias, el relato intenta explicar por qué la nana y la niña fueron las elegidas para cargar con esas acusaciones: “Quizá por los privilegios que el lazo con la niña granjeó a su nana, o porque como no encontraban explicación para tanta desgracia era necesario culpar a alguien y los malos tiempos producen malas ideas, comenzaron a circular rumores” (36).

Es interesante que “los privilegios que el lazo con la niña granjeó a su nana” puedan servir de motivo para que los campesinos señalaran a la nana y a la niña como las responsables de la catástrofe. Debido a su contacto cercano con la familia del señor, la nana podía ocupar un lugar especial, como si fuera una especie de intermediaria entre las clases altas y bajas. Como sirviente en la casa del señor, podía adquirir conocimientos sobre las dinámicas internas de la familia y a lo mejor podía ejercer una influencia limitada en la vida cotidiana. Recordemos además que, en el contexto de la sociedad señorial, los bienes proporcionados por el señor no se entendían como derechos o remuneraciones, sino como dones, beneficios o favores. En ese marco, la posición social de la nana podía percibirse como privilegio, es decir, como una ventaja que se saca de una situación desigual e injusta. Sin embargo, esta misma lógica del don, que contrasta con la lógica de los derechos, restringía las posibilidades de interpretar las desigualdades como injusticias. En consecuencia, cualquier crítica hacia esas inequidades solo podía interpretarse como envidia.

Ese asunto de la envidia se nota mejor en el capítulo 12 de la novela, cuando se narra que, en un pueblo de la cordillera, alguien robó las urnas durante las votaciones. Como el fraude beneficiaba a los conservadores, una multitud congregada en la plaza de la cabeza de la provincia culpó a los caciques conservadores de lo ocurrido. Los caciques pensaron que lo más prudente era permanecer encerrados en el Club Social, pero Jerónimo de Azcoitía insistía en salir. Los cabecillas “que conocían mejor la mentalidad de la peonada” opinaban que lo mejor era escapar por el techo, pero Jerónimo, en cambio, insistía en que “hacer eso era reconocer una culpa inexistente, la mejor forma de entregarse en sus manos, echando por tierra los resultados de la elección” (196). En ese fragmento conducido por un narrador heterodiegetico también se introducen de manera directa e indirecta las palabras y pensamientos de algunos personajes. Así, alguien dice:

Los rotos nos odian. Mírenlos cómo cuchichean allá afuera sin atreverse a hacer nada si alguien no los manda. Nos tienen envidia. Quieren quitarnos todo. Hablan de reivindicaciones pero no son más que una tropa de asaltantes, de criminales que no debían andar sueltos. (196)

Roto es un chilenismo con el que se designa despectivamente a las personas de clase baja, sin educación y de malos hábitos. Según el cacique del pasaje anterior, si los rotos reclamaban una injusticia, o los señalaban directamente a ellos como responsables del fraude, lo hacían movidos por la envidia. Tal parece que la acusación de envidia es una posición de clase: una proyección del favorecido sobre el desfavorecido. Asimismo, la acusación de envidia podría actuar como un signo del desplazamiento de la responsabilidad. Pero ¿qué ocurre en el caso de la nana? ¿Su posición social particular era motivo suficiente para que recibiera el desprecio de los campesinos de la comarca? ¿Hubo cierto revanchismo en el acto de escogerla a ella como culpable? No sabemos quién esboza el “quizás por los privilegios que el lazo con la niña granjeó a su nana”, pero parece que proviene de un punto de vista que pretende mostrar lo arbitrario de inculpar a la nana y a la niña. A fin de cuentas, se dice que los campesinos no encontraban explicación, pero había que encontrar un culpable. ¿A quién culpar? El narrador del fragmento parece decir sin decirlo que fue “la envidia” la que condujo a la elección de las culpables.

Profundicemos en esa elección. Al comienzo, el relato indica que “cuando vinieron malos tiempos [...] los ojos de los campesinos se dirigieron hacia el cacique en busca de alguna explicación para tanta desgracia” (35). El cacique era considerado responsable, pues era el encargado de responder a la catástrofe, más no era culpable. ¿Por qué luego se acude a la búsqueda de un culpable y no de un responsable? ¿Y por qué la culpa recayó en la niña y la nana? Tal vez, la jerarquía hacía del cacique una figura demasiado esquiva e inalcanzable. Señalarlo directamente como responsable no solo resultaba una empresa arriesgada, sino también altamente difícil de conseguir. Quizás era mejor elegir un culpable que estuviera emparentado con él, pero que no supusiera una confrontación tan directa con el poder. En cualquier caso, cuando ocurre ese desplazamiento de la responsabilidad a la culpa, el responsable ya no tiene que responder, pues el culpable unifica la explicación de la catástrofe, aunque no en términos de respuesta o reacción sino de causa.

En ese caso, valdría traer a cuenta algunas ideas de René Girard sobre el sacrificio y el chivo expiatorio. Girard argumenta que el sacrificio ritual funciona como una herramienta para redirigir la violencia interna de una sociedad hacia una víctima que no represente un riesgo de venganza. Ese acto permite que las tensiones entre los miembros de la comunidad se descarguen en un ser “sacrificable”, que absorbe simbólicamente la culpa

colectiva y restaura el orden social. Según el autor, “los hombres quieren convencirse de que sus males dependen de un responsable único del cual será fácil desembarazarse” (88). Para que esta descarga sea fácil, el responsable único debe ser una figura marginal o periférica dentro de la sociedad, como esclavos, prisioneros de guerra o individuos considerados diferentes (niños, discapacitados, etc.). Esta marginalidad asegura que la violencia ejercida contra ellos no provoque represalias, lo que refuerza la eficacia del sacrificio como solución a los conflictos internos.

Si asumimos esas ideas como hipótesis, podría proponer que, ante la dificultad de culpar directamente al cacique, la víctima sacrificable ideal sería la niña. Aunque estrechamente vinculada al cacique, su posición es parcialmente marginal, pues no pertenece a la línea directa de herencia de bienes y apellido. Esa cuestión aparece en otros apartados de la novela como un elemento clave para la preservación del poder y la continuidad de la familia. Así lo relata el Mudito al referirse a los Azcoitia, descendientes del cacique de la conseja, identificado más tarde como el fundador de la capellanía de la Chimba. Nadie imaginó que la familia pudiera carecer de herederos varones para transmitir las propiedades y el apellido. Sin embargo, “como por una maldición, durante el siglo que siguió a la Independencia, la familia Azcoitia produjo más que nada hembras” (50). Esto puso en peligro la continuidad del apellido y, con él, las prebendas, derechos, posesiones, poder, sinecuras y honores que, al dividirse entre primos con otros apellidos, diluirían la fuerza de ese único Azcoitia necesario por generación.

La niña no era considerada un ser necesario para la reproducción de la estirpe, pero tampoco podía considerarse plenamente sacrificable. Su estrecha relación con la familia del cacique hacía que culparla de un pecado tan grave como la brujería significara manchar a toda la familia. La conseja señala que los nueve hermanos no “se resignaban a aceptar que el rumor fuera más que una mentira nefasta que los manchaba a todos” (37). Por esta razón, los hermanos se negaron a creer en el rumor. Sin embargo, eso no les impidió dedicarse durante un tiempo a vigilar a las mujeres. Una vez se convencieron de su falsedad, fueron a contárselo al padre “para que castigara a los culpables de la difusión de tamaño chisme” (38). Al interrogarla, la calma y la expresión inocente de la niña los dejó tranquilos a todos. Después de haber decidido la inocencia de la niña, los hermanos tomaron una determinación:

En el cuarto contiguo los hermanos decidieron que sería sabio esperar unos días, pero que sin duda era necesario deshacerse de la nana, porque de haber culpa, era suya, al envolver con su presencia equívoca la inocencia de la niña. ¿Qué importancia tenía, por lo demás, sacrificar a una vieja anónima, si eso saldaba el asunto en forma limpia? (38)

La nana bruja emerge como la víctima sacrificable ideal. Idéntica a todas las viejas, la nana era “un poco bruja, un poco alcahueta, un poco comadrona, un poco llorona, un poco meica, sirviente que carece de sicología individual y de rasgos propios” (43). Representa una función más que una persona, lo que la hace perfectamente sustituible. Si la niña era el Cuerpo, la nana era la Sombra: un ser sin nombre, rostro ni una psicología propios. La vieja es, además, una presencia equívoca y peligrosa. En la dicotomía entre mancha/limpieza y claridad/oscuridad, la vieja habita el lado de lo oscuro. Mientras los ojos de la niña “permanecieron tan claros al responder con negativas a acusaciones que su inocencia no alcanzaba a comprender” (38), la culpa que “manchaba” a toda la familia podía ser desplazada hacia la figura anónima de la vieja.

No obstante, no hay que olvidar que, pese a ese carácter abyecto y prescindible, la vieja ocupaba un lugar especial en la jerarquía social gracias a su cercanía con la familia del señor. Se ubicaba en una suerte de posición fronteriza entre las clases altas y bajas. En palabras de Santini, la nana-bruja es, respecto a los demás lugareños de la conseja (gañanes, peones, inquilinos), un individuo “supernumerario”: no encaja por completo dentro de esa categoría, sino que se sitúa más allá o por encima de ella (29). Pero este carácter excepcional no se debe únicamente a los “privilegios” que obtuvo de su relación con la niña. Al iniciar en las artes de la brujería a un personaje luminoso (la niña), la nana propició que un individuo del campo de lo alto se incorporara al de lo bajo. En otras palabras, la nana-bruja es un personaje que desafía las distinciones establecidas entre lo alto y lo bajo. Así, quizás la conclusión más reveladora del análisis de la conseja sea que, para crear un chivo expiatorio es necesario seleccionar a un individuo procedente de la capa social más baja, pero que, al mismo tiempo, participe de cierto privilegio o distinción, lo cual en última instancia le confiere de un poder mágico.

Así pues, al transferirse la culpa de la nana a la niña, el conflicto parecía resolverse de manera “ limpia”, protegiendo a los miembros centrales de la familia del cacique. Sin embargo, en la madrugada siguiente al interrogatorio, un peón

llegó a la puerta de la casa del patrón con una noticia inquietante: una perra amarilla y un chonchón andaban fuera. El cacique y sus hijos, convencidos de que la perra era una especie de espíritu familiar vinculado a la vieja, salieron a perseguirla. Al amanecer, regresaron a sus casas derrotados, sin haberla capturado. No pasó mucho tiempo antes de que un alboroto en la viña los pusiera nuevamente en alerta. Como creyeron que se trataba de la perra, el cacique ordenó a los peones que la persiguieran y le trajeran su pellejo como prueba. Mientras tanto, acompañado de sus hijos, irrumpió en el dormitorio de la niña. Fue entonces cuando el cacique ejecutó un gesto distintivo:

Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que su amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron. Encerró a su hija en la alcoba contigua. Sólo entonces permitió que los demás entraran: la vieja yacía inmóvil en su lecho, embadurnada con ungüentos mágicos, los ojos entornados, respirando como si durmiera, o como si el alma se le hubiera ausentado del cuerpo. (39-40)

El gesto del cacique de extender el poncho es la acción central de la conseja. Es el acto de ocultar la integridad de una historia y desgajar solo el fragmento que se está dispuesto a mostrar. Es, en esencia, el acto de limitar el relato, encerrarlo en sí mismo y aislarlo, es decir, de imbuncharlo.²

Según Girard, “la sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima ‘sacrificable’, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio” (12). Basándose también en Girard, Santini sostiene que “el papel del terrateniente no es distinto del de una sociedad cuya misión es proteger a sus miembros a cualquier precio y por ello no trepida en desviar el castigo sobre un individuo insignificante dentro del grupo” (60-61). No obstante, en este caso concreto, conviene notar que quien orquesta activamente el desplazamiento de la culpa no es una entidad difusa como la “sociedad” en abstracto, sino directamente el cacique. El cacique no es un individuo cualquiera ni obra desinteresadamente para proteger a un grupo indiferenciado. Con el gesto del poncho, el cacique se desembaraza de su responsabilidad al señalar una culpable, un chivo expiatorio

² En la versión de Donoso, el imbunche remite al aislamiento, al encierro y la incomunicación. Véase en el tercer apartado de este artículo una explicación más completa de este término.

que purga la culpa al absorberla en solitario. Así, se estiliza una conducta que la novela presenta como característica de una clase social específica. De hecho, el Mudito identifica el mismo gesto en otro miembro de la oligarquía y descendiente del cacique:

Yo he visto a don Jerónimo alzar el brazo y con él los pliegues de su poncho de vicuña como el del cacique, para indicar que aquí no ha pasado nada, que éste es territorio vedado, que la voluntad de su gesto es eliminar, desgajar del volumen entero el trozo que está dispuesto a mostrar. (357)

El gesto del cacique de extender el amplio poncho es análogo a la imagen “correr el tupido velo”, profusamente usada en la novela de Donoso que sucedió a *El obsceno pájaro*. En *Casa de campo*, publicada en 1978, los Ventura son una familia de aristócratas que van a pasar los veranos a su casa de campo, alejada de la civilización. Los Ventura corren el tupido velo “sobre lo incomprendible” (*Casa de campo* 88), “sobre cualquier cosa que los incomodara” (107), “sobre la vergüenza de los acontecimientos recientes” (163), “sobre cualquier cosa que fuera necesario correrlo” (453-454); “sobre... tantas y tantas cosas” (365). *Correr el tupido velo* es, también, el título de la biografía de José Donoso escrita por su hija Pilar. Al enfrentarse con los diarios de su padre, la autora asegura que no le quedó más remedio que correr el tupido velo: “con este tupido velo cubrimos todo lo que no queremos ver, pudiendo creer así que esa realidad no existe. Inherente al hombre, este mecanismo nos protege para soportar lo que la vida tiene de intolerable y dolorosa” (P. Donoso 37).

En la cita anterior, Pilar Donoso universaliza el gesto de “correr el tupido velo”, al presentarlo como algo inherente a la condición humana. Sin embargo, tanto en *Casa de campo* como en *El obsceno pájaro*, este gesto está claramente circunscrito a una clase social específica. Son los Ventura, y no los nativos de la llanura, quienes corren el tupido velo. Del mismo modo, son Jerónimo y el cacique quienes extienden el amplio poncho, no las viejas ni los peones. Este acto no solo implica un esfuerzo por ocultar lo “intolerable y doloroso”, sino que revela el poder de una clase para moldear y dirigir el curso de una historia. Para el cacique y los Ventura, desgajar una parte de la realidad no es un acto meramente emocional, sino una estrategia consciente para preservar un orden social que les favorece.

Pero ¿qué fue lo que el cacique ocultó con su poncho? La imposibilidad de responder esa pregunta es lo que impide fijar una única versión del relato. En el capítulo 21, el Mudito retoma la conseja para formular sus propias hipótesis. Se pregunta: ¿qué sucedió realmente? ¿Qué escondió el cacique al extender su poncho? ¿Era la hija del cacique verdaderamente una bruja? El Mudito lleva sus especulaciones al extremo al preguntarse por “el burdo hecho real que dio origen a este monstruo de tantas caras” (*El obsceno pájaro* 358). Esas “caras monstruosas” son las múltiples versiones e interpretaciones de la conseja, que proliferan de la misma manera que las variaciones de las situaciones en *El obsceno pájaro*.

El Mudito plantea una hipótesis: el amplio poncho del cacique en verdad ocultó el parto de un hijo bastardo, fruto de un romance clandestino de la niña, facilitado por la complicidad de la nana. En ese caso, el cacique parece afirmar con el gesto del poncho:

Aquí no ha pasado nada. Mi hija tan querida, que es casta y pura, va a profesar en una orden religiosa, y es para agradecer al Altísimo el don de su ejemplar virtud, que yo instauro esta capellanía. No hay mancha. No hay hijo, jamás lo hubo y jamás lo habrá. (359-400)

El Mudito se refiere aquí a lo que ocurrió después de que el cacique dejara truncar la historia. Los hijos del cacique y los demás hombres de la comarca se deshicieron del cuerpo de la nana-bruja al arrojarlo al río Maule y conducirlo desde la orilla hasta que el mar lo engullera. Cumplida la tarea, “cada uno volvió a su pueblo o a su rancho, tranquilo ahora y con el miedo apaciguado porque por fin se iban a terminar los tiempos malos en la comarca” (42-43). En cuanto a la perra amarilla, se cuenta que los peones, al no encontrarla, mataron a “una perra cualquiera” (43) para presentarle su pellejo al cacique a modo de prueba y así aplacar su furia. Al respecto, Santini destaca el paralelismo entre “sacrificar a una vieja anónima” y “una perra cualquiera”: ambos, tanto el sacrificio de la nana como el de la perra, son sacrificios por sustitución (59).

El orden había sido restablecido: una sola víctima sacrificable había absorbido toda la culpa que amenazaba con desestabilizarlo todo. Sin embargo, para la familia del cacique quedaba aún un último asunto por limpiar. La presencia equívoca de la nana ya había envuelto a la niña, y la culpa los había

“manchado” a todos. Para purgar esa mancha, el cacique partió con su hija a la capital y la encerró en un convento de clausura, donde las monjas se ocuparían de ella. Nunca más, ni siquiera sus hermanos, volvieron a saber de la niña. Llegado este punto, el Mudito concluye el relato:

Dije que esa noche en la cocina, las viejas, no me acuerdo cuál de ellas, da lo mismo, estaban contando más o menos esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden. Algunas variantes afirman que los hermanos no eran nueve sino siete o tres. La Mercedes Barroso contaba una versión en la que los peones, aterrorizados ante la furia del cacique, habrían carneado a una perra cualquiera para mostrarle el pellejo, y que así la verdadera perra amarilla habría quedado viva. (43)

La conseja maulina es uno de esos relatos en los que no existe algo semejante a los hechos tal y como ocurrieron. Como dice el Mudito, el burdo hecho real se convierte en “un monstruo de tantas caras” (358), que son las versiones múltiples de la conseja. El intento de cercenar el relato, en lugar de limitarlo, provoca inevitablemente la multiplicación de sus interpretaciones. Sin embargo, a pesar de la diversidad de versiones que existen sobre la conseja maulina, todas ellas conservan un núcleo esencial:

Sólo lo esencial siempre permanece fijo: el amplio poncho paternal cubre una puerta y bajo su discreción escamotea al personaje noble, retirándolo del centro del relato para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja. Ésta, un personaje sin importancia, igual a todas las viejas, un poco bruja, un poco alcahueta, un poco comadrona, un poco llorona, un poco meica, sirviente que carece de sicología individual y de rasgos propios, sustituye a la señorita en el papel protagónico de la conseja, expiando ella sola la culpa tremenda de estar en contacto con poderes prohibidos. (43)

Así pues, en la conseja de la niña-bruja permanecen dos rasgos inalterados: 1) el gesto del cacique de extender el poncho encubre el conocimiento de la integridad de la historia y desplaza la atención de un responsable a un culpable y 2) un personaje abyecto sustituye a un personaje noble para expiar las culpas que la diáda debía compartir. “Si no la matan [a la nana], yo le juro que confieso todo”, dice la niña después de que el cacique la

escamotea de la escena en la habitación. A lo que él responde: “tú cállate. No tienes nada que confesar” (12). Borrar las culpas, purificarse de ellas, implicaría primero confesarlas, pero la culpa deja una mancha indeleble. Si no se reconoce la culpa, no hay nada que expiar. La sustitución solo puede funcionar mediante el gesto del poncho, que retira al personaje noble de la escena. La transferencia de la culpa no puede realizarse a plena luz; si se hiciera a la vista de todos, se rompería el encantamiento. Es imprescindible ocultar, retirar de la mirada pública todo lo abyecto.

El obsceno pájaro comparte y reelabora esos dos rasgos de la conseja: el ocultamiento de lo abyecto y la sustitución de un personaje noble por uno sin importancia. Pero en la variación de esos rasgos, la sustitución se generaliza: no solo se intercambian los personajes, sino los términos de los pares de oposición.

“Los servidores acumulan los privilegios de la miseria”

La repetición es uno de los rasgos formales más notables de *El obsceno pájaro de la noche*. Una de las maneras como se manifiesta es a través de la reelaboración de los mismos principios básicos de la conseja maulina. Ya hemos notado que, en la conseja, los arquetipos se presentan en diádicas. Esa dinámica se repite con otros personajes de la novela. Inés y Peta son el reflejo especular de la niña y la nana de la conseja. Inés, la esposa de Jerónimo, es equivalente a la niña beata, tanto por la coincidencia de su nombre y su posición social como por la relación que mantiene con su nana, la Peta Ponce. Esta última, al igual que la nana de la conseja, es un personaje abyecto y sustituible, pero de cierta forma diferenciado del resto de individuos de la capa social más baja (un personaje “supernumerario”, en palabras de Santini). Del mismo modo que en la conseja, la bruja Peta transforma a Inés de un personaje luminoso en uno sombrío, en una opositora dentro del campo de lo alto.

En el capítulo 11, Inés le cuenta a Jerónimo una anécdota de su niñez: “cuando mi mamá iba a tener a Fermín estuvo muy grave, y para que no molestara me mandaron donde las monjitas de la casa de la Encarnación de la Chimba” (184). La Peta la acompañó. Mientras estaban en la Casa, Inés enfermó de un dolor abdominal intenso que los médicos no lograron diagnosticar ni aliviar. Desesperada, creyó que iba a morir allí, hasta que una noche la Peta hizo algo insólito: la desnudó y puso sus labios en el foco del dolor, en medio de su vientre...

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 [...]. 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. (185)

En un acto de sacrificio, la Peta sustituye a Inés. Así, se repite uno de los principios de la conseja: la sustitución de un personaje noble por uno sin importancia. Ese episodio subraya una idea recurrente en la novela: los sirvientes, como Peta, funcionan como receptáculos de aquello que sus amos desean evadir o esconder. Al succionar el dolor de Inés, Peta asume una posición esencial en su vida, se convierte en una especie de recipiente donde se acumula todo lo que ella no puede soportar. Inés continuó traspasándole su dolor físico y emocional durante años, para así poder cumplir junto a Jerónimo el rol de la pareja perfecta.

La sustitución y el desplazamiento de la culpa se repiten en el capítulo 12, cuando se narra el episodio del fraude electoral. Jerónimo, candidato conservador, provocó la furia de una multitud de peones al enfrentarlos en la plaza. Cuando parecía que iban a descargar sobre él su ira, la puerta de la parroquia se abrió “y don Jerónimo desapareció como tragado por una trampa” (200). Como en un truco de magia, un prestidigitador (el párroco) escamoteó al responsable (Jerónimo) de la escena. Cuando entró a la iglesia en compañía de su secretario, el párroco ya les tenía lista la escalera para subir al tejado. La multitud, frustrada y sorprendida por el “repentino escamoteo de la figura culpable” (201) se quedó sin saber qué hacer. Pero de pronto, sonó un disparo. Miles de testigos vieron caer a Jerónimo, encogido de dolor por el impacto de una bala, del tejado al patio del párroco.

Ese es el hecho “tal como lo registra la historia” (202). Sin embargo, el Mudito asegura que no fue Jerónimo quien cayó herido, sino él. Cuando Humberto oyó los alaridos de la gente aglomerada a las puertas de la parroquia, no pudo contener la tentación de ser Jerónimo. Un momento antes lo había seducido otra tentación: “Gritarles: él es el culpable, yo, Humberto Peñaloza, su secretario, les juro que me consta que él lo tramó todo” (203). “Pero y yo, entonces?”, se pregunta,

¿Qué sería de las facciones aún tan precarias que iba adquiriendo mi rostro? ¿No daría fin con esta acción a todas mis posibilidades de participar en el ser de don Jerónimo de Azcoitía? Ahora por lo menos era parte de él, una parte tan insignificante que casi no me veía junto a su estatura, pero parte de todas maneras. (203-204)

Humberto ocupa respecto a Jerónimo la misma posición que Peta respecto a Inés o que la nana-bruja respecto a la niña de la conseja. Es un personaje sin importancia, sin rostro ni nombre propios, fácilmente sustituible. No obstante, como entre él y Jerónimo se había establecido una relación personal y jerárquica basada en el favor, Humberto siente que participa en parte de la esencia de su patrón. Esa sensación no carece de sentido. Si el personaje sin importancia pasa a ocupar el lugar del personaje noble, ¿no se queda, de alguna forma, con una porción de esa nobleza? ¿No se rebaja el personaje noble a una posición de insignificancia?

El subordinado asume la carga del personaje noble, pero también se roba una parte de su esencia, participa en ella, aunque de manera subordinada y efímera. Lo mismo ocurre con Inés y Peta. En el capítulo 25, Inés se recluye en la casa de la Chimba para poder por fin envejecer. Pero convertirse en una vieja más significaba cederle cada vez más espacio a Peta, ser cada día menos Inés. Así se lo señala el Mudito:

[L]a Peta, que no respeta ningún convenio, se está apoderando de todo lo tuyo que quedaba y eres cada día menos Inés y cada día más y más la Peta que te está anulando [...]. [N]o te diste cuenta de que la intriga de la Peta tuvo otra motivación que la de unirse contigo [...]. [L]a Peta encubrió y dejó que la humillaras y la usaras y ahora está cobrando al usarte ella a ti para introducirse bajo tu forma en esta casa. (430)

En la novela emerge la comprobación de que la identidad es máscara, una nunca fija y siempre intercambiable. “Uno es lo que es mientras dura el disfraz” (155), dice el Mudito. Pero si todo ser es intercambiable, si la identidad es tan mutable como intercambiables son las máscaras, el riesgo está en que se vuelva imposible determinar quién es quién. Inés le traspasó por años todo lo sucio, lo feo y lo doloroso a Peta, pero ahora ella reclama

su parte del convenio. “El antiguo convenio decía”, según el Mudito, “que las dos debían dejar de ser dos distintas para transformarse en una” (429).

En su mente, el Mudito le dice a Inés: “acuérdate [...] de la venganza de los que han expiado tus culpas” (430). Pero ¿qué culpas tenía que expiar Inés? Tal vez, la respuesta más inmediata sea: su supuesta incapacidad de darle un heredero a Jerónimo.³ En otro apartado, el Mudito dice que “al fin y al cabo ella [Inés], como yo, no era más que una sirviente de don Jerónimo, una sirviente cuyo trabajo era dar a luz un hijo que salvara al padre” (212). Su aparente esterilidad, la culpa que los demás le atribuían, frustraba la consumación de su deber como sirviente. En ese sentido, Peta expía la culpa de Inés. Hablando, haciendo mandas, rezando novenas, tejiendo y bordando ropa de bebé cada vez más pequeña, la Peta sobaba el dolor de Inés, “el dolor que crecía con los años de esterilidad” y que ella debía ocultar “porque era absolutamente necesario ser bella y elegante y tierna y apasionada y envidiada por todo el mundo” (209).

Sin embargo, hay otra forma más general de entender la culpa de Inés. En verdad, es la forma que asume la culpa en toda una clase social. El Mudito dice que “el poder de las viejas es inmenso” (64). Pero ¿de dónde sacan ese poder si nada tienen, ni siquiera un rostro ni un nombre propios? ¿No que con las viejas sirvientas, idénticas todas entre sí, no existía riesgo de represalia? El Mudito dice:

No es verdad que las manden a esta Casa para que pasen sus últimos días en paz, como dicen ellos [...]. Los patrones las mandan encerrar aquí cuando se dan cuenta de que les deben demasiado a estas viejas y sienten pavor porque estas miserables, un buen día, pueden revelar su poder y destruirlos. (64)

La casa de la Chimba es el depósito donde la alta burguesía santiaguina amontona las cosas inútiles. Entre ellas, las viejas que solían ser sus sirvientas, a quienes llevan a la Casa para que pasen sus últimos años y aguarden su

³ No obstante, la novela contiene muchas versiones de los mismos acontecimientos. En otros apartados, Inés da a luz a un niño monstruoso y muere durante el parto. La concepción de Boy habría sido el resultado de otro episodio de sustitución: Humberto sustituyó a Jerónimo en el supuesto encuentro que éste habría tenido con Inés en la cama de Peta. Sin embargo, según sospecha Humberto más tarde, fue Peta quien realmente acudió al encuentro. Esta doble sustitución, en la que los personajes abyectos reemplazan a los nobles, posibilitó la concepción del hijo que la pareja legítima no pudo tener.

muerte. El Mudito dice que los patrones se dan cuenta de que “les deben demasiado” a las viejas. Ellas han recibido durante años todo lo sucio, lo feo y lo doloroso, pero llevan la cuenta. Quizás no sea gratuito que, como hace notar Nietzsche en *La genealogía de la moral*, en alemán la palabra *Schuld* significa tanto “culpa” como “deuda”. Al apropiarse de Inés, Peta está cobrando la deuda que ha contraído con ella.

Pero esa deuda no se salda poniendo una moneda en su mano. En vísperas de su casamiento, Inés insta a Jerónimo a visitar a Peta, quien “escarbó entre los envoltorios escondidos debajo de su cama” y “puso en manos de Jerónimo un paquetito albo” (183). El paquete contenía tres pañuelos de batista fina, exquisitamente bordados. Antes de irse, Jerónimo “dejó una moneda en las manos de la vieja” (184). Más adelante, Inés le reprocha ese acto. La base de una relación basada en el don o el favor es dar y recibir, pero no de manera inmediata ni calculada, sino como parte de un flujo continuo de bienes y servicios. La reciprocidad no es un intercambio equivalente, sino un acto que crea y fortalece vínculos sociales, en este caso, entre amo y sirviente. Además, los objetos intercambiados tienen un valor simbólico más allá de su valor de cambio. Al pagar por el regalo, Jerónimo pretendió anular cualquier vínculo simbólico de reciprocidad e impedir que entre él y Peta se estableciera una relación basada en el favor.

Las deudas que los patrones contraen con sus sirvientes son de otra naturaleza. Suponen, en esencia, una relación para toda la vida, pues el pacto señorial no tiene fecha de caducidad. Del mismo modo en que el amo conserva las obligaciones con sus servidores, estos deben servirles durante toda su vida, e incluso después de la muerte. Así, Raquel dice que Brígida, su sirvienta, le calienta su nicho con sus despojos, “como cuando antes me tenía la cama abierta y con un buen guatero de agua caliente” (15). Además, Brígida (sus restos) le está prestando el servicio de reservarle su puesto en el mausoleo de la familia para que otros parientes desdeñosos no se lo quiten. Pero cuando misiá Raquel muera, Brígida tendrá que salir: “No será culpa mía. Ya no será responsabilidad mía, Brígida, qué sabe una qué van a hacer con una después de muerta” (15).

No obstante, el paternalismo y las relaciones de dependencia, donde las personas subordinadas dependían de los favores y la protección de los más poderosos, entra en contradicción con la racionalidad económica burguesa que le da prioridad al lucro y la eficiencia. “La gente de ahora no tiene empleadas

como las que tenía una, de las que hay que preocuparse toda la vida”, dice Raquel (314). Pero incluso esas empleadas “de las que hay que preocuparse toda la vida” están en una posición de absoluta vulnerabilidad por la posición ambivalente que sus patrones mantienen respecto al pacto señorial.

La perpetuidad y resistencia del pacto señorial se manifiesta en el hecho de que, para las viejas, un marcador de estatus no es cuánto dinero se tiene sino cuánto están sus patrones dispuestos a dar por ellas. Así, por ejemplo, la gran ilusión de Brígida fue un funeral pomposo para “ponerles el pie encima a todas las demás sirvientas, no con su propia riqueza [...]. Lo que quería era impresionarlas con el hecho de que tenía una patrona que la quería tanto, que le regaló este funeral” (316). Y tuvo, de hecho, ese funeral de reina, pero no porque tuviera una patrona muy buena, que se desvivía de amor por ella, sino porque la vieja tenía el dinero suficiente para pagarla, porque era millonaria.

Un efecto de la generalización de la sustitución es la inversión de las categorías: los señores devienen sirvientes; la virgen, prostituta; lo normal se convierte en monstruoso, y viceversa. Una inversión de este tipo se narra en el capítulo 19, cuando se cuenta el origen de la fortuna de Brígida. Se dice que la vieja ahorró cada centavo que ganó como empleada durante cincuenta años. Guardaba su dinero en un agujero dentro de su colchón y, antes de fin de año, entregaba sus ahorros en un paquete al marido de Raquel, quien era corredor de bolsa, para que los invirtiera en acciones que le dieran buen interés. Las viejas, “un poco brujas”, “brujas de menor cuantía que ni saben que son brujas” (331), dominan, como la nana de la conseja, artes “tan inmemoriales y femeninas como las más inocentes de preparar golosinas y manejar la casa” (36). De este trasfondo surge el olfato financiero de Brígida, que desconcertaba a su patrón:

Qué cosa tan rara, esta mujercita que nunca sale de la casa y que no sabe más que de novenas y rosarios tiene mejores ideas para la bolsa que yo. No sabes lo que la Brígida me ha hecho ganar con sus sugerencias. (309)

Tras la muerte de su esposo, Raquel se hizo cargo de administrar la fortuna de Brígida. Invertía en nuevas propiedades, siguiendo las instrucciones lacónicas que su sirvienta dictaba desde la comodidad de su hogar. Atrapada en un incesante juego de transacciones y preocupaciones, Raquel terminó encadenada a la acumulación de una fortuna creciente, pero estéril. Cuando le sugirió a Brígida que hiciera un testamento, ella rompió en llanto:

[C]laro, ahora, después de tantos años de servicio yo no quería seguir ayudándola con su platita... y las cosas se empeoraron cuando le dije que no, que lo que quería explicarle era que no tenía para qué seguir siendo empleada mía, que era una mujer rica, [...] ¡uf! Viera cómo lloraba, lo que usted quiere es deshacerse de mí ahora que estoy vieja, tirarme a la calle como si fuera basura. (312-313)

Brígida interpretó la propuesta como un intento de deshacerse de ella y, ofendida, habló con Inés para que la ayudara a mudarse a la casa de la Chimba. Al final, Brígida murió sin dejar testamento y toda su fortuna quedó a nombre de su patrona. “Pero no puedo seguir prisionera de la plata de la Brígida”, dice Raquel; “quiero sacarme a la Brígida de encima para vivir lo que queda de mi propia vida” (313).

El proceso de despojo no ha terminado para las viejas. Si las despojaran de su condición servil, perderían las mínimas garantías que les ofrecían las antiguas instituciones señoriales. De ahí que se encuentren en riesgo de completa indefensión con los planes de demolición de la casa de la Chimba. La institución de la Casa como capellanía significaba que los Azcoitía conservaban sus derechos de propiedad, pero se la cedían a la Iglesia para que hiciera con ella lo que conviniera. Se dice que la capellanía “vincula y emparienta desde hace mucho tiempo a los Azcoitía con Dios, y que ellos le *ceden* la casa, a cambio de que Él les conserve sus privilegios” (48-49). ¿Como si Dios fuera un inquilino de los Azcoitía? Irónicamente, esa descripción asemeja la capellanía con la institución del inquilinato, en la que el señor le cedía una porción de tierra a un inquilino a cambio de trabajo, servicios, fidelidad y sumisión.

Pero lo cierto es que ni la Iglesia ni los Azcoitía le dan mayor importancia a la Casa. El mayor de los descendientes Azcoitía conserva el derecho a venderla, traspasarla, dividirla, demolerla o donarla. Sin embargo, pese a su apatía por la propiedad, ningún miembro de la familia ha hecho uso de esos derechos, de modo que han reafirmado de generación en generación la fidelidad de la familia hacia la Iglesia. No obstante, a falta de un heredero, Jerónimo firmó su traspaso al arzobispo, quien, dicen, determinó demolerla para construir en su lugar el proyecto de la Ciudad del Niño. Claro que otros rumores, como el de Raquel, afirman otra cosa: la Casa la van a demoler, pero el padre Azócar se va a embolsillar el dinero; no va a haber Ciudad del Niño y las viejas van a quedar abandonadas.

Sin embargo, Raquel tiene otra propuesta. Le habla a la madre Benita de la creación de un establecimiento para asilar a las viejas que quedan vivas y le propone que ella esté a cargo. La religiosa descarta de entrada esa posibilidad, puesto que para ello sería necesaria una gran fortuna. Es entonces cuando Raquel le habla de la herencia de Brígida:

[Y]o pensaba que con el dinero de la Brígida... una institución racional, moderna, con médicos especializados y usted a cargo de todo. La 'Institución Brígida... Brígida...' ¿Va a creer que no me acuerdo ni siquiera de su apellido? [...] Que las viejas que quedan vivan regíamente en nombre de la Brígida, con veraneos, calefacción central, buenos médicos, micros para que hagan paseos a la playa y al campo, y así gastar toda esta plata inútil de la Brígida, que si no la gasto va a quedar pesándome sobre los hombros... (314)

Gracias a la inversión de las categorías, que hace a Brígida millonaria, las viejas no terminan en la calle. Pero lo cierto es que se encuentran en una situación de indefensión total por la ambivalencia de sus señores, que se benefician de los servicios que le prestan sus subordinados, pero se ven constantemente tentados a desconocer las responsabilidades que han contraído con ellos de por vida. O, más bien, se encontrarían en ese estado de completa indefensión si no fuera porque han acumulado los "instrumentos de la venganza" (64).

La reelaboración de motivos⁴ es otra de las maneras como se presenta la repetición en la novela. Uno de los motivos que más se repite es el de los paquetes que las viejas guardan debajo de sus camas. Así como Peta sacó un paquete debajo de su cama, en el que guardó el regalo que le tenía a Jerónimo, o así como Brígida guardaba sus ahorros en paquetitos debajo del colchón, en la casa de la Chimba, las viejas también guardan, empaquetan, amarran, envuelven por envolver los objetos más insólitos. Al acumular ropa harapienta, trapos, uñas, mocos, todos los desperdicios de sus patronos fueron quedándose con una parte integral de ellos. "¿Cómo no van a tener a sus patronos en su poder si les lavaron la ropa, y pasaron por sus manos todos los desórdenes y las suciedades que ellos quisieron eliminar de sus

⁴ Cuddon define motivo como "una de las ideas dominantes en una obra literaria; una parte del tema principal. Puede consistir en un personaje, una imagen recurrente o un patrón verbal" (558).

vidas?”, piensa el Mudito (64). “Desempeñando estos menesteres, las viejas fueron robándose algo integral de las personas de sus patrones al colocarse en su lugar para hacer algo que ellos se negaban a hacer” (65).

La clave del poder de las viejas radica en lo que han acumulado a lo largo de los años. Ellas han guardado lo que los amos deseaban evadir: lo desagradable, lo sucio, lo doloroso. Los paquetes que guardan debajo de sus camas son las evidencias de esas deudas (culpas). Las viejas conducen un proceso de acumulación inverso: no acumulan capital, sino la miseria, la suciedad y los despojos de sus amos, que transforman en pruebas tangibles de las deudas que estos contrajeron con ellas. Así lo asegura, de nuevo, el Mudito:

Los servidores acumulan los privilegios de la miseria. Las commiseraciones, las burlas, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los hacen poderosos. Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patrones, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo que ellos, confiados y sentimentales, les han ido entregando con el insulto de cada enagua gastada que les regalan, cada camisa chamuscada por la plancha que les permiten que se lleven. (64)

La culpa se configura entonces como un conjunto de deudas y responsabilidades nunca del todo liquidadas, que se desplazan desde los personajes nobles hacia quienes sirven. Al absorber todo lo sucio y doloroso, los subalternos se convierten en depositarios de esa culpa, pero también adquieren un poder que puede revertirse contra los señores. De ahí que el estatus de la culpa sea ambiguo y que surja la tensión entre el deseo de mantener la pureza y la inevitable cercanía de lo sucio (la contaminación), que tarde o temprano reclama su parte de la deuda.

Culpa e imbunche

El obsceno pájaro de la noche provoca una sensación de extrañamiento y confusión. La acumulación de versiones disímiles de los mismos sucesos genera aparentes paradojas. En numerosos apartados que parecen conducidos por un narrador único, otras voces se cuelan e interrumpen la narración. Los puntos de vista, los tiempos narrativos y los espacios se alternan sucesivamente y los personajes se sustituyen entre sí en incansables juegos

de disfraces y trasmutaciones. Ante ese panorama, el lector simplemente no puede ignorar la forma en que está escrita la obra. Se trata de un lenguaje narrativo desautomatizante.

Adriana Valdés sostiene que la coherencia de esta novela “no está en un orden manifiesto, pues lo manifiesto, temporal, espacial y narrativamente, es un aparente caos” (129). Sin embargo, hay una unidad en medio de la diversidad: la cohesión se encuentra en otro nivel, no en la trama argumental, sino en un “complejo juego de correspondencias” (129). En una línea similar, Antonio Cornejo Polar sugiere que “en realidad, la organización de *El obsceno pájaro de la noche* es mucho más paradigmática que sintagmática” (107).⁵ El eje paradigmático es fundamental en la obra, pues en ella el orden está determinado más por las capas de significado que crean las asociaciones paradigmáticas que por el hilo argumental. Las asociaciones paradigmáticas se refieren a elementos repetitivos que estructuran la novela.

La repetición se expresa en la obra de varias maneras. A veces se presenta de manera literal, en forma de repetición de fragmentos. Sin embargo, no es necesario que se repitan las mismas palabras para que un tema, una imagen o un conjunto de imágenes se conviertan en *leitmotiv*. De hecho, ocurre con más frecuencia que un mismo motivo se despliega con variaciones a lo largo de la narración. Así, el análisis debe enfocarse en lo paradigmático, en las relaciones de asociación semántica o temática y no secuencial entre elementos, es decir, en la repetición de motivos. Cada variación de un motivo forma parte de un mismo campo de imágenes o de significados, aunque no se manifieste exactamente de la misma manera en cada aparición.

Entre los numerosos motivos de la novela, el imbutche no solo es uno de los más destacados, sino además un principio formal. El imbutche, una criatura del universo mitológico chilota y mapuche, es en la versión de Donoso un niño al que las brujas se roban, lo encierran en sus salamancas bajo tierra y le cosen todos los orificios del cuerpo hasta idiotizarlo y dejarlo

⁵ Jakobson reconoce dos modelos básicos en la conducta verbal: la selección y la combinación. La combinación (lo sintagmático) se refiere a las relaciones secuenciales y lineales entre las unidades lingüísticas en un mensaje. En otras palabras, aborda las conexiones entre elementos que aparecen uno después del otro en una estructura gramatical o textual. Entretanto, el eje de la selección (lo paradigmático) se basa en equivalencias, similitudes, desigualdades, sinonimias o antonimias, y se refiere a las relaciones de asociación o semejanza entre las unidades lingüísticas que ocupan la misma posición en una estructura dada (40).

incomunicado con el exterior. Como motivo, remite al aislamiento, al encierro y la incomunicación, a todo lo que se cierra sobre sí y rompe todo contacto con el mundo de afuera. A veces reaparece de manera literal, como cuando el Mudito dice “quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar” (433). También, dice, refiriéndose a las viejas y a la Casa de la Chimba: “las haré bailar, detrás de mis ventanas tapiadas, toda la casa anulada, sin orificios para entrar ni salir, la casa imbunche, todas nosotras imbunches” (472).⁶

El imbunche está despojado de facultades como oír, ver, desear, moverse, obedece a una voluntad ajena y está tapiado, anulado, sin orificios, como la Casa de la Chimba. No es necesario mencionar explícitamente la palabra *imbunche* para que el motivo reaparezca; basta con algunas de estas características para evocar la imagen. Por ejemplo, la Rinconada se describe como “una cáscara hueca y sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abierto sólo hacia el interior de los patios” (230), es decir, un espacio tapiado, anulado, sin orificios, un imbunche. En otras palabras, el aislamiento es la característica definitoria del motivo del imbunche.

El imbunche está asociado con los paquetes que las viejas guardan debajo de sus camas. Esa asociación se manifiesta de forma particularmente clara en el capítulo 4, cuando el Mudito alude al plan de las viejas de transformar en imbunche al bebé que está gestando Iris, una de las huérfanas asiladas en la casa de la Chimba. Después de obstruir todos los orificios del cuerpo del niño,

ellas se injertarían en el lugar de los miembros y los órganos y las facultades del niño que iba a nacer: extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación, vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo. Y lo harán. Estoy seguro. El poder de las viejas es inmenso. (64)

De ahí, continúa de inmediato con la cita antes mencionada: “No es verdad que las manden a esta Casa para que pasen sus últimos días en paz” (64), que lo conduce a explayarse en los “instrumentos de la venganza” que las

6 El Mudito dice que él es la séptima vieja (67). Por eso, en la cita usa el femenino y la tercera persona del plural.

viejas guardan debajo de sus camas para así reclamar sus deudas y robarse una parte integral de sus amos,

y la avidez de ellas crece al ir apoderándose de más cosas, y codician más humillaciones y más calcetines viejos regalados como dádivas, quieren apoderarse de todo. Por eso la Brígida ha armado esta conspiración, para robarle los ojos y las manos y las piernas al niño que la Iris lleva en su vientre, quieren atesorarlo todo en un gran fondo común de poder que algún día, quién sabe cuándo, quién sabe para qué, utilizarán. (65)

Los paquetes que guardan las viejas encarnan las deudas, humillaciones y partes esenciales de sus amos. De modo similar, el plan de convertir al bebé de Iris en imbunche implica una acumulación de poder a través de la extracción y apropiación de sus órganos y facultades. Ambos motivos revelan el deseo de las viejas por recolectar, atesorar y canalizar en un “gran fondo común de poder” aquello que consideran esencial. Pero ¿esencial para qué? ¿Para asegurar su supervivencia? Cuando Brígida muere, la madre Benita y el Mudito sacan y abren todos los paquetes que guardaba debajo de su cama. La madre Benita espera que tantos paquetes signifiquen algo, pero dentro de ellos no encontraron más que basura. “Envoltorio tras envoltorio. ¡No ve, madre Benita, que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia?” (30-31), piensa el Mudito.

Lo importante no es el objeto envuelto, sino los actos de envolver y guardar. Fajar, envolver, arropar: el proceso de imbunchamiento es idéntico al hábito de las viejas de hacer paquetes y guardarlos debajo de sus camas. El Mudito dice que “la Brígida hizo este paquete y los demás porque tenía miedo” (31). Y es por miedo, también, que desea que las viejas lo conviertan en un imbunche. Devenir imbunche era, creía él, la única forma de escapar de todos sus temores y delirios, de librarse de quienes lo perseguían. El Mudito se aterra y, al mismo tiempo, siente una extraña fascinación ante la idea de que las viejas logren transformarlo en imbunche. Hacia el final de la novela, por fin se ha convertido en el imbunche, encerrado por las viejas en un saco de arpillera. “Todo cosido en vez de todo abierto en tajos” (288), tapiado del mismo modo en que él quería tapiar la casa de la Chimba. Finalmente, imagina haber alcanzado la paz total:

Soy este paquete. Estoy guarecido bajo los estratos de sacos en que las viejas me retobaron y por eso mismo no necesito hacer paquetes, no necesito hacer nada, no siento, no oigo, no veo nada porque no existe nada más que este hueco que ocupo. (537-538)

El miedo impulsa el acto de empaquetar y el anhelo de convertirse en imbunche. Detrás de los paquetes de las viejas se oculta el intento de conjurar el despojo y la desposesión. Según el Mudito, van a la Casa a guardar sus talismanes y a construir con ellos “el reverso del poder”, porque allí “nadie va a venir aquí a arrebatárselo” (66). Así lo dice Inés, cuando se ha ido a guardar en la Casa y está en proceso de convertirse en una vieja más:

[H]ay que guardar las cosas, con mucho cuidado aunque superficialmente parezcan cachivaches, esconderlas, envolverlas, porque en cuanto una saca a la luz algo que vale la pena ellos se apropián de eso, es mío, dámelo, tú no entiendes nada, anda a coser, anda a jugar bridge, llama por teléfono a tu prima mientras ellos se quedan con lo que una encontró, ellos entienden lo que significa y saben explicarlo, y explican tanto que las cosas dejan de tener significado... (377)

La costumbre de guardar, envolver y empaquetar es un intento de preservación ante la constante amenaza del despojo y la deshumanización. Al amontonar paquetes, las viejas se rebelan contra el rebajamiento impuesto que niega su humanidad. Esos objetos, aparentemente insignificantes, encierran la acumulación de deudas y culpas traspasadas por sus patrones. El imbunche es una forma extrema de acumular y preservar aquello que se ha perdido o que amenaza con desvanecerse. Mientras los paquetes almacenan deudas y culpas, el proceso de imbunchamiento inscribe en la carne esa acumulación: el cuerpo mismo se convierte en un contenedor vivo de culpa.

Ahora, en *El obsceno pájaro*, el motivo del imbunche no es simplemente un tema, sino un elemento estructural que permea toda la novela; define tanto su contenido como su forma. Los componentes de la narración se organizan de forma más paradigmática que sintagmática, de manera que su significado solo es completamente discernible dentro de la estructura de la novela, y fuera de ella parecen ser simplemente un caos confuso. En otras palabras, la novela está clausurada como un imbunche: sus partes solo adquieren plena significación al interior de su estructura autocontenido.

Si el imbuto configura la novela y la culpa es el motor que lo impulsa, ¿podemos afirmar que la culpa estructura la obra? ¿Podrían sus formas paradigmáticas interpretarse como formas de desplazamiento la culpa? De ser así, la disposición paradigmática de los elementos se vincularía a la culpa como algo que no sigue secuencias lógicas convencionales, sino que se difunde, multiplica y transfiere de un sujeto a otro o de un término diádico a otro. Desde esta óptica, leer *El obsceno pájaro* se convertiría en un ejercicio para desentrañar cómo la culpa circula entre personajes, motivos y la propia estructura narrativa. El lector se vería impulsado a buscar conexiones paradigmáticas que, pese a parecer caóticas, contienen expresiones codificadas de una lógica interna orientada por la culpa. Así, la experiencia de la novela se transformaría en una exploración de la desposesión, el despojo y la rebelión contra ellos, elementos que se organizan en cada nivel narrativo.

Obras citadas

- Araya, Alejandra. "Sirvientes contra amos: las heridas en lo íntimo propio". *Historia de la vida privada en Chile. Tomo 1. El Chile tradicional. De la Conquista a 1840*. Editado por Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri. Santiago de Chile, Taurus, 2005.
- Cornejo Polar, Antonio. "El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora". *José Donoso: La destrucción de un mundo*. Editado por José Promis Ojeda, et al. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.
- Cuddon, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin Books, 1992.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
———. *Casa de campo*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago de Chile, Alfaguara, 2009.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2005.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1984.
- Góngora, Mario. *Origen de los "inquilinos" de Chile central*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1960.

- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Traducido por Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid, Cátedra, 1985.
- Santini, Adrián. *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2001.
- Valdés, Adriana. “El ‘imbunche’. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”. José Donoso. *La destrucción de un mundo*. Editado por José Promis Ojeda, et al. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.

Sobre la autora

Valentina Rodríguez Gómez es magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), donde escribió el trabajo de grado “*El obsceno pájaro de la noche*: el sueño del imbunche produce monstruos”. En este estudio analiza la novela de José Donoso centrándose en la dialéctica entre aislamiento y apertura, así como en la construcción de un nuevo orden narrativo basado en la acumulación de múltiples versiones y puntos de vista. Además, cursó el pregrado en Antropología en la Universidad de Antioquia (Medellín). Sus principales intereses de investigación abarcan la literatura latinoamericana del siglo xx y la teoría literaria.