

Nicole Inostroza

Pontificia Universidad Católica de Chile

José Donoso: Perversión y espacio social en la narrativa chilena

Resumen

El tratamiento de la mirada en la escritura de Donoso se sitúa como el principal medio de comunicación en un espacio donde el uso de la lengua pública impide la expresión de afectos incómodos para el orden social. A falta de lenguaje, el paria excluido de las prácticas sociales de la familia burguesa hetero-normativa tendrá que dar cabida al juego de entendidos mediante la mirada. Se analizan episodios de tres obras de Donoso, donde los personajes desarrollan a través de la mirada una relación perversa: *El lugar sin límites* (1965), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1981), y *El jardín de al lado* (1981). Mediante estas obras se pretende dar una panorámica amplia del tratamiento de la mirada más allá del interés literario. Finalmente, la mirada del paria propaga la obra de Donoso hacia lo social. La perversión permite al sujeto desplazarse en un espacio a medio camino entre lo público y lo privado, y manifestar sus afectos en el dialecto de los ojos.

Palabras claves

Donoso, mirada, perversión, lenguaje, público, privado

Abstract

The treatment of gaze in Donoso's writing establishes it as the principal method of communication in a space where the use of a public language prohibits the expression of affects uncomfortable for the social order. When language is lacking, the outcast excluded from social practices of the bourgeois hetero-normative family must engage in a game of meanings communicated via the gaze. Episodes from three different works by Donoso are analyzed, in which the characters develop a perverse relation by means of the gaze: *El lugar sin límites* (1965), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1981), and *El jardín de al lado* (1981). Through these three novels the essay gives a panoramic view of the treatment of the gaze, going beyond a strictly literary approach. Finally, the outcast's gaze expands Donoso's work towards the social arena. Perversion allows the subject to move into a space halfway between the public and private spheres, and to manifest his affects in the dialect of the eyes.

Keywords

Donoso, gaze, perversion, language, public sphere, private sphere



Donoso construye la letra más definida de la burguesía chilena. En su obra se hallan las obsesiones de su clase, las estructuras de parentesco en familias de añejas genealogías, la dependencia excesiva en las sirvientas, la exclusión de sectores completos de la ciudad para gozar de ellos fuera de la ley. Sin embargo, se aleja bastante de una escritura neurótica y ansiosa. Donoso desarrolla el entramado de sus historias a través de alusiones a signos más allá del lenguaje público. Los cuerpos de sus protagonistas, confinados a una serie de obstáculos y sumisiones de la “alta sociedad” chilena, pierden la capacidad para expresar sus afectos lingüísticamente. La ansiedad que provoca la pérdida de prestigio simbólico hace de los personajes artífices de espacios desplazados en los que la comunicación de dichos afectos se hace posible. Es así como en la escritura de Donoso se figuran distintos mecanismos en los que el deseo deja su marca en un espacio intermedio entre lo público y lo privado. Conjeturo que el desplazamiento de los espacios se construye a través de la mirada del perverso. Analizaré tres episodios en los que la figura del perverso pone en escena afectos excluidos del orden simbólico y la lengua pública.

Dice Mauricio Wacquez que la última etapa escritural de Donoso, la cual comienza con *El jardín de al lado*, “debe servir de viga maestra para entender la totalidad de la obra de José Donoso” (135). La novela relata el fracaso social y matrimonial de Julio y Gloria, una pareja de chilenos en el exilio. Julio pretende convertirse en el escritor que narre la épica colectiva de las víctimas de la dictadura a través de una experiencia directa con la represión. Sin embargo, parece no poder comprometerse con ninguna narración coherente. Su alienación no solo acaba con su escritura, también cae su matrimonio. Invitado por Pancho Salvatierra, pintor burgués y diletante, el matrimonio pasa una temporada entre lujos que acentúan el sentimiento de falta entre ellos.

La novela es pródiga en ejemplos de miradas. La ventana del solar de Pancho Salvatierra mira hacia el patio de una aristócrata en el que se realizan orgías. Julio contempla a Bijoux, amigo de su hijo Pato, quien exhorta con su

cuerpo, más que con su discurso, el deseo erótico de Julio. Sin embargo, el momento de culminación, pienso, está en un juego de miradas cerca del final, cuando el matrimonio se da a la búsqueda de su hijo en Marrakesh. La ciudad exuberante invita a los placeres mundanos. Paseando con Gloria, Julio mira a un mendigo y se identifica con él. El cuerpo del mendigo es disectado por la mirada de Julio. De todas sus características escoge aquellas que expresan la falta en su existencia pequeñoburguesa, juventud y privación completa de patrimonio.

Como todos, viste su chilaba de lana parda –el *cache-misère* que nada esconde–, y el capuchón sobre su cabeza aporta un séquito de sombras: de ellas, sin embargo, mi mirada rescata un finísimo perfil, una joven barba rala, dos ojos donde reluce sin fuerza ese bello agotamiento sensual y dorado que a veces uno encuentra tanto entre la gente de Rif como en las invenciones de Klimt bajo los arrayanes de cierto jardín tan vedado como esta callejuela. (247)

Su elección divide el cuerpo en una serie de objetos parciales. El mendigo se transforma en el espacio de la fantasía de Julio. El joven mendigo enmarca un cuerpo desviado del régimen de afectos que oprime y enciende el deseo de Julio, un cuerpo que Bijoux y, quizá, otro joven puede amar. Hasta aquí, no supera los límites del fantasma. El perverso cruza la fantasía y la actúa. Julio decide dejar su matrimonio con Gloria. Sin remilgos, mientras su señora se da un baño, Julio se abandona en las calles de la ciudad.

Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada ni temer nada, eliminar sobre todo ese temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura, que es el de confesar esta noche misma –o dentro de un plazo de quince días– la complejidad de mi derrota [...] (247)

En la perversión un sujeto se pone en el lugar del objeto *a*, se identifica con un objeto parcial, el objeto-mirada. Según Lacan, el objeto parcial es un objeto “privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real” (90). Aquí el mendigo sirve de identificación a Julio. Al tratar de fundirse con su forma de vida y perderse en la sensual abyección de Marrakesh, Julio actúa la fantasía. Pero, desde la voz de Gloria, la mirada de Julio es devuelta a la lengua pública. El fracaso de Julio por convertirse en el objeto *a*, en el mendigo, lo castra, colocándolo en el lugar correspondiente del orden simbólico. *El jardín de al lado*, en este sentido, puede leerse como la empresa infinita del neurótico por volverse perverso, empresa fracasada, en último término.

¿Cuál es exactamente el procedimiento que inaugura la mirada?

En principio, parece una relación entre dos elementos, el mirón y el objeto mirado. Lo cierto es que es necesario que exista un tercer elemento. Eve Kosofsky distingue entre relaciones sociales homosexuales, que apuntan a la relación sexual, y las relaciones homosociales, que apuntan a la asociación afectiva entre los participantes, reprimiendo y desplazando el interés sexual. Las relaciones homosociales generan “a characteristic triangular structure. In this triangle, men have intense but non-sexual bonds with other men, and women serve as the conduits through which those bonds are expressed” (Storr 41). La representación de estos lazos en la literatura de Donoso son el soporte del espacio, y el deseo, de la mirada perversa. Julio necesita de Gloria para elaborar el deseo por el mendigo, rastro de los encuentros infecundos con Bijoux. El perverso desmiente el límite que el neurótico reprime. Julio cree poder traspasar la frontera real de su deseo. El corte simbólico en el que su cuerpo ya nada tiene que ofrecer a los placeres del mendigo abúlico. La muestra más transparente de este triángulo perverso está en *El lugar sin límites*.

La historia se desarrolla en El Olivo, caserío abandonado en las cercanías de la ciudad de Talca. Una de las escenas centrales sitúa a la Manuela, travesti de pueblo, teniendo sexo con la Japonesa, dueña del burdel local, mientras que don

Alejo, terrateniente de El Olivo, observa el coito. Don Alejo se ha comprometido con la Japonesa a regalarle el lote en el que está la casa si es que logra llevar a la cama a la Manuela. Don Alejo se torna en la versión más retorcida de la mirada perversa. Declara a la Japonesa, “Si consigues calentarlo y que te haga de macho, bueno, entonces te regalo lo que quieras. Lo que me pidas. Pero tiene que ser con nosotros mirándote, y nos hacen cuadros plásticos” (46). La Japonesa sirve de medio legitimador para el deseo de don Alejo, quien desmiente que el límite de un deseo prohibido ha sido cruzado. “En el exhibicionismo, el blanco del sujeto es lo que se realiza en el otro. La verdadera mira del deseo es el otro, al otro al que se fuerza, más allá de su implicación en la escena. El exhibicionismo no sólo involucra a la víctima, sino a la víctima en tanto que está referida a algún otro que la mira” (Lacan 190). La Manuela es capaz de involucrarse sexualmente con la Japonesa, en tanto el mirón, Don Alejo, la observa. De otra forma, el juego que le propone la mujer en el que ellas fingen ante los mirones, no se consumaría. Por eso, la escena está invertida. En lugar de que el coito sea el espectáculo, es la mirada del terrateniente, o el terrateniente transformado en pura mirada, lo que permite el goce del travesti. Revela la Manuela,

Y sus manos blandas me registran, y me dice me gustas, me dice quiero esto, y comienza a susurrar de nuevo, como el chonchón, en mi oído y yo oigo esas risas en la ventana: don Alejo mirándome, mirándonos, nosotros retorciéndonos, anudados y sudorosos para complacerlo porque él nos mandó hacerlo para que lo divirtiéramos y sólo así nos daría esta casa de adobe, de vigas mordidas por los ratones, y ellos, los que miran, don Alejo y los otros que se ríen de nosotros, no oyen lo que la Japonesa Grande me dice muy despacito al oído [...] (59)

Perversión final de Donoso, crear un relato completo desde la mirada perversa. Blanca, la marquesita, hija de la burguesía y viuda de aristócrata, se lanza en un viaje erótico en el que transgrede las estiradas reglas sociales de su

ambiente social. Tiene sexo en público con el futuro muerto, Paquito. Se acuesta con un notario palpablemente más viejo que ella. Participa de una orgía entre conocidos miembros de la elite. El peso de la perversión, sin embargo, no reside en estas transgresiones menores, acaso juguetonas, de la marquesita. El pintor Archibaldo Arenas, quien también se vincula sexualmente con Blanca, introduce la mirada desplazada a través de su perro, Luna. La relación que la marquesita de Loria establece con Luna pone la mirada del perro como el objeto *a*, en tanto ella es capaz de extraer goce de la mirada del perro. La acción lleva al animal hasta el hogar de la marquesita que lo mantiene escondido de toda interacción pública. Sin embargo, el perro, como todo objeto *a*, es solo un objeto parcial, y como tal, excluido del campo visual.

The drive indicates that the subject is seen, that there is a gaze which aims at the subject, a gaze we cannot see because it is excluded from our field of vision. This gaze gives us the distinction between what belongs to the imaginary order and what belongs to the order of the real where the drive manifests itself. (Quinet 139)

Blanca constituye una relación homosocial, –es decir, una relación afectiva que traslada el enlace puramente sexual hacia un tercer elemento–, en un sentido paralelo, pero no equivalente al de los otros episodios analizados. En la marquesita, Blanca se homologa a un perro, afecto abyecto para el orden social. De hecho, encierra al animal en su pieza y oculta las marcas que la bestia le infiere en su cuerpo y en sus vestidos. Se podría decir que la casa, la pieza y el vestido funcionan como la frontera que mantiene a raya el ingreso de la lengua pública a inscribir sus reglas sobre el cuerpo de Blanca. La constitución de la lengua pública, es decir, del discurso público inserto en un espacio estrictamente público es incapaz de traspasar el refugio que Blanca ha construido para ella y Luna en lo privado. Pero hay un detalle. El perro no está ahí.

Marca del perverso es la ya señalada desmentida, la idea de que Blanca actúa poniendo al perro como centro gravitante de su universo público y privado, a pesar de que el perro nunca estuvo ahí realmente. Blanca afirma su existencia dentro de su habitación constantemente, piensa en él cuando se halla en lo público, interactúa con él cuando se halla en lo privado. La clásica figura es el niño que desmiente que la madre está castrada, que no tiene falo. Sabe que no está ahí, y sin embargo lo niega. Mientras que Julio, en *El jardín de al lado*, desmiente la posibilidad de comunión con un cuerpo joven y mendicante, y don Alejo, en *El lugar sin límites*, desmiente que su goce masculino está vinculado al cuerpo de un travesti, Blanca desmiente que el perro no la acompaña. El perro, como el falo, lo tiene el Otro, el pintor, que termina casado con su hermana, llevando una vida pública regida por los límites de las reglas sociales burguesas. Ella no lo tiene, pero vive como si lo tuviese. Luna es el falo, invisible para el resto. Desde su presencia, incluso, constituye su autoridad. Al sacar al perro imaginario de la pieza piensa que la omisión de sus sirvientes está causada por la autoridad a ella conferida, cuando en realidad, el silencio es honesto. Nada ven, pero ella imagina que lo ven para otorgarse un falo, o bien, para desmentir su ausencia. “Bajando la escalera de mármol con su perro gris al lado, sintió que su autoridad sobre los sirvientes era tal que de hecho borraba al perro que la acompañaba, y ellos, obedientes, no lo veían descender escalón tras escalón con su pareja” (155).

La mirada de Luna muestra cómo la mirada proviene de un punto ciego. “It's not simply that ‘there is somebody in the house,’ we are, rather, dealing with a kind of empty, a priori gaze that cannot be pinpointed as a determinate reality—she “cannot see it all,” she is looking at a blind spot, and the object returns the gaze from this blind spot” (Zizek 90).

Mario, el mecánico con quien tiene sexo sobre el final de la novela, cree asistir a la persecución de la marquesita por parte del perro. Aunque nunca lo ve, se deja arrastrar por la fantasía perversa que ella ha construido alrededor del falo imaginario.



Los tres episodios analizados muestran la repetición de un patrón, una forma subjetiva, en las novelas de Donoso. La construcción de la moral burguesa y pequeño burguesa depende de una constitución estricta de las esferas privadas y públicas. Los agentes deben acatar las normas de reproducción social y cultural para lograr establecer el lazo social con el colectivo. El neurótico es quien se somete. El psicótico, delicia de la crítica radical, lo subvierte desde una exterioridad que niega cualquier distinción. El perverso, en cambio, ni se somete totalmente (no está castrado), ni es completamente ajeno al orden simbólico. El lazo social perverso se para en el límite de las esferas pública y privada ofreciendo una pantalla en la que el deseo contempla su soporte. La perversión, en el relato de Donoso, llega siempre en momentos de epifanía. Los personajes se enfrentan a la fundación radical del orden simbólico desde donde es producido su deseo y, al mismo tiempo, excluido sus afectos insumisos. El perro, mirada de la animalidad inscrita en el deseo de un ser humano. El mendigo, cuerpo en el que se evidencia los límites de la propiedad burguesa. La Manuela, cuerpo femenino, deseo límite de la masculinidad radical. Estos episodios de la literatura de Donoso muestran cómo la animalidad, la miseria y el travestismo, son equivalentes para el orden cultural chileno a formas de vida abyectas de las que el perverso puede hacer el soporte de su deseo.

Bibliografía

- Donoso, José. *El jardín de al lado*. Chile: Alfaguara, 2009.
- . *El lugar sin límites*. Venezuela: Ayacucho, 1970.
- . *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Chile: Alfaguara, 2006.

- Lacan, Jacques. "La Anamorfosis." Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- . "La pulsión parcial y su circuito." Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Quinet, Antonio. "The gaze as an object" en Reading Seminar XI Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Albany: State University of New York Press, 1995.
- Storr, Merl. *Latex and Lingerie: Shopping for Pleasure at Ann Summers Parties*. UK: Berg, 2003.
- Wacquez, Mauricio. "Etapas en la obra de José Donoso." *Hallazgos y desarraigos*. Santiago: Eds. Universidad Diego Portales, 2004. 133-45.
- Zizek, Slavoj. "'I hear you with my eyes'; or, The Invisible Master." Gaze and voice as love objects. USA: Duke University Press, 1996.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).



This site is published by the [University Library System](https://www.library.pitt.edu/), [University of Pittsburgh](https://www.library.pitt.edu/) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](https://www.library.pitt.edu/) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](https://www.library.pitt.edu/).

