

Cuba era para su sed como una Andalucía desgarrada y gritadora, como su niñez encontrada al fin. Cuba excitaba su potencia y se gozaba en agotarla. El ritmo gitano de su sangre se trenzaba en el galope de la sangre negra. El cante jondo –gran pasión suya– se adormía en los vaivenes del son afrocriollo.

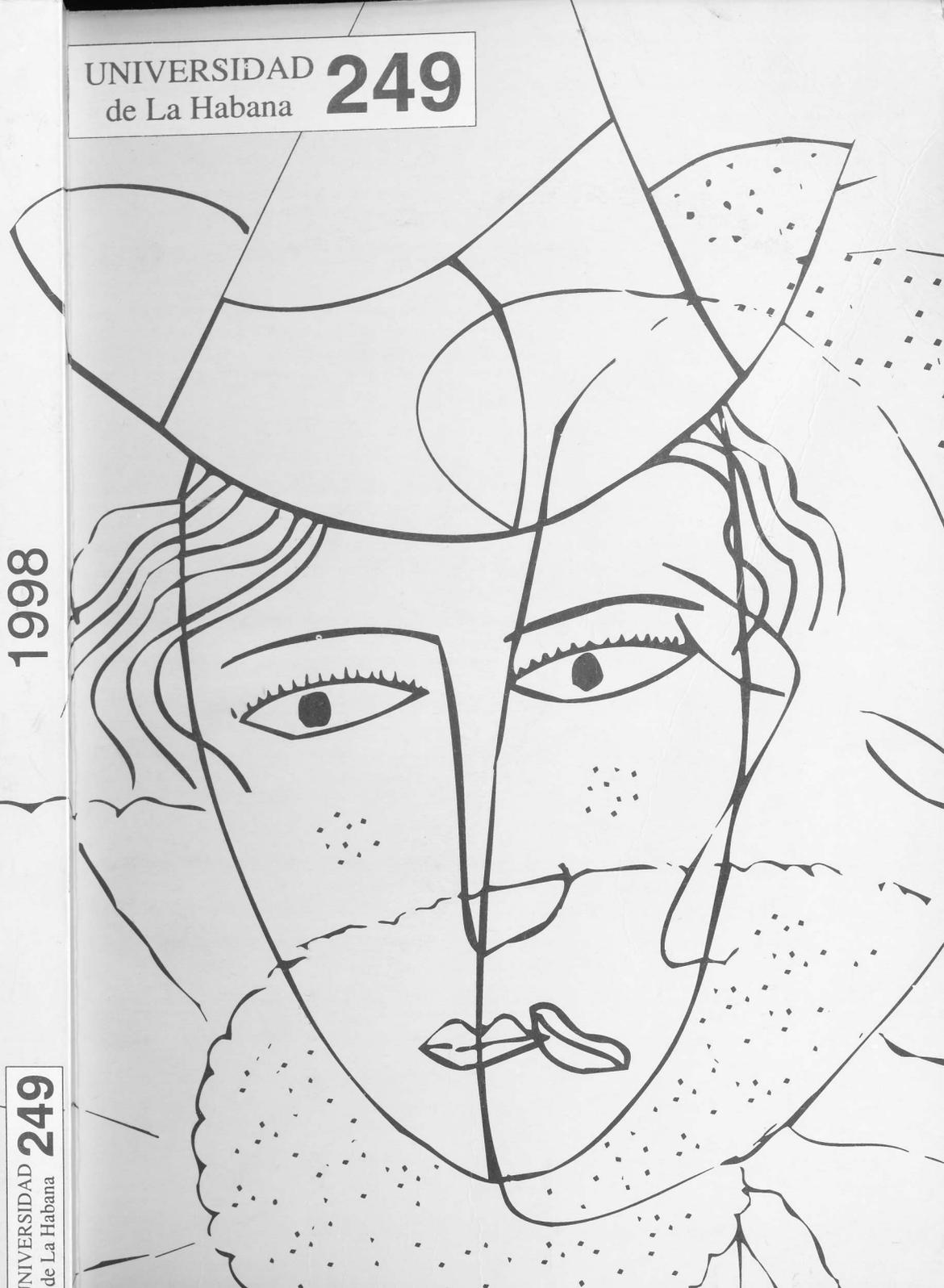
JUAN MARINELLO



1998

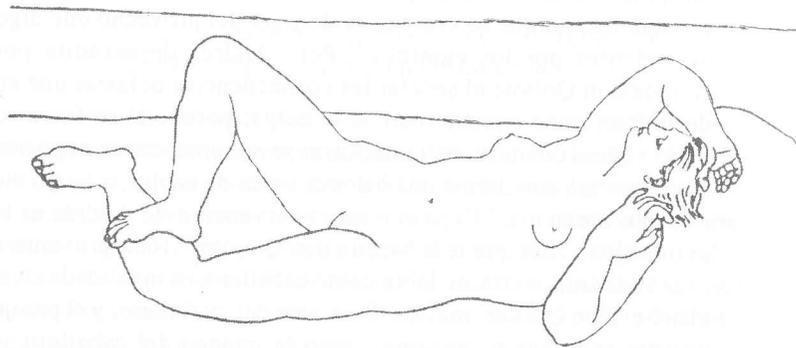
UNIVERSIDAD
de La Habana 249

UNIVERSIDAD
de La Habana 249



De marquesas y zoofilia

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ*



Reproducción de Picasso en la *Revista de Avance*

En el marco de un encuentro dedicado al tema del sexo en la literatura, no podía faltar una exposición con un título tan morboso como el que he elegido para la mía. Espero que este hecho no les lleve a confusión. En las siguientes páginas hablaré de marquesas con tendencias zoofílicas, pero estas inclinaciones me ayudarán a desentrañar las claves de la poética de José Donoso, uno de los narradores más reputados de la segunda mitad del siglo en Hispanoamérica. En esta ocasión analizaré *La misteriosa desaparición de la marquesita Loria* (1980), un texto del corpus donosiano poco atendido por la crítica debido a su carácter relativamente reciente, a que apareció con posterioridad a sus novelas más experimentales y célebres –*El obscuro pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978)– y a que utiliza como modelo formal la novela erótica, y ya se sabe la osadía que esto supone para los comentaristas más sesudos y respetables.¹

En los diferentes análisis que ha generado la novela se repiten las actitudes que obvian el tema erótico. Cuando afronta esta cuestión, el crítico de turno suele rechazar lo que considera una burda recreación de la novela galante. Este hecho queda patente en las palabras de Elzbieta Sklodowska, estudiosa por lo demás de reconocida lucidez, que solo ve en MDM “el ejercicio intelectual de escritura en cuanto relectura que puede desembocar fácilmente en un juego gratuito y rendir otras formas obsoletas e impracticables” (Sklodowska, 101). Sklodowska, que contempla el texto donosiano desde la óptica del *pastiche* (considera que en él se da un homenaje chato de un modelo ya periclitado), rechaza con palabras cargadas de dureza este tipo de experiencia paraliteraria, muy frecuente en la narrativa hispanoamericana de los últimos años setenta y primeros años ochenta.²

* Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca.

¹ A partir de ahora citaré los libros de Donoso utilizando las siguientes siglas: *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (MDM); *Cuentos* (C); *Tres novelitas burguesas* (TNB); *Casa de campo* (CC); *La desesperanza* (D).

² “Si en la lectura de MDM no nos contentamos con la acumulación de detalles preciosistas y episodios decadentistas o con el gratuito juego de adivinanzas intertextuales, tendremos la impresión de encarar una obra que de hecho ha reducido la práctica paródica a una repetición estéril y vacía. Tal vez la degeneración de la práctica paródica en una forma petrificada –que Jameson llama *pastiche*– ocurre cuando la inversión del modelo no está subordinada a una función metaliteraria (autoindagación) ni a un objetivo extraliterario (satirizante)” (Sklodowska, 104). Otros análisis han venido a desmentir esta concepción de la novela como un puro juego de artificio. Así se observa en los artículos de Lucrecio Pérez Blanco (1982 y 1993), en los que se subraya la sátira social contra la clase dominante presente en la novela y constante en el resto de la producción donosiana.

En mi comentario intentaré demostrar que en MDM se detectan las claves del autor a través de la nada desdeñable escritura paraliteraria, que sigue y subvierte al mismo tiempo tópicos literarios del género erótico para dotar de nuevas significaciones al texto. La novela cuenta la historia de Blanca Arias, una joven nicaragüense, hija de un embajador y educada en un convento, que por su matrimonio con un marqués casi adolescente pasa a formar parte de la "buena sociedad" en el Madrid decadente de principios de siglo. En este ambiente afrancesado, teñido de un aura de perversión modernista, los prejuicios morales han dado paso a conductas libertinas, aunque, eso sí, regidas por las buenas maneras. Con la muerte del marido al poco tiempo de la boda, la protagonista comienza una carrera desenfrenada en busca del placer (entendido en clave sexual) que la llevará a experimentar continuamente. Las escenas que estructuran el libro presentan en "crescendo" prácticas sexuales de todo tipo, que van desde los tocamientos de la infancia, la masturbación propia y recíproca, el "voyeurismo" y la gerontofilia, a la coprofilia, el sexo oral y anal, la violación, el fetichismo, el travestismo, la zoofilia, el troilismo y el amor homosexual en su vertiente lésbica. Este itinerario erótico concluye cuando el sentimiento de hastío de Blanca por lo que la rodea y la fascinación que ejerce sobre ella Luna, un misterioso perro propiedad de uno de sus amantes, la llevan a esfumarse de la feria de las vanidades que supone la corte madrileña, sin que nadie sepa nunca más de su paradero. Es la desaparición inexplicable que da título a la novela, por la que el texto, tras una primera formulación claramente erótica, ingresa finalmente en el género fantástico.

MDM encierra muchos de los tópicos que conformaron el modelo de la novela galante, tan célebre a principios de nuestro siglo.³ En nuestro comentario veremos en que medida continúa Donoso los estereotipos del género erótico, cómo los subvierte y qué significación posee la utilización de este subgénero para la comprensión global de la novela.

En principio, el texto parece seguir de cerca la estructura de la novela pornográfica, pues presenta una serie de episodios concatenados que actúan como afrodisiaco y que aumentan la excitación del lector a medida que crece la osadía de los personajes. Sin embargo, la convención se rompe cuando sabemos que Blanca, a diferencia de las protagonistas de otras novelas galantes, no ha vivido ningún episodio completamente gratificante entre sus múltiples experiencias. En el relato pornográfico cada encuentro sexual supone una culminación. Sin embargo, la marquesita ve continuamente frustradas sus expectativas: su marido no consigue realizar el coito, el viejo don Mamerto se le muere en los brazos, Archibaldo es menos experimentado que Almanza, este último le resulta falso y demasiado histriónico,

³ Obsérvese que la trama se localiza precisamente en este momento histórico, en un marco refinado y artificioso donde los personajes se hacen continuo eco de los ideales modernistas. Sirva de ejemplo esta frase de la suegra de la marquesita en derensa de la ciudad, que podría ser extraída de un texto de Musset, de Casal o Darío: "Detesto la Naturaleza. ¿No sabes que sólo respiro bien sobre el asfalto y que no sé distinguir una violeta de un sauce?" (MDM, 54).

Tere Castillo no le gusta por ser una mujer, y el chófer Mario la abandona en el momento en que ha obtenido su propio placer. En esta cadena de frustraciones solo el perro Luna, con el que no llega a realizar el acto sexual, le ofrecerá una salida hacia una realidad diferente.

La obsesión de Blanca por obtener placer a toda costa, es de nuevo una convención de la literatura erótica. Desde el comienzo, su mundo se reduce a facetas puramente sensuales. Como señal Susan Sontag:

The universe proposed by the pornographic imagination is a total universe. It has the power to ingest and metamorphose and translate all concerns that are fed into it, reducing everything into the negotiable currency of the erotic imperative. All action is conceived of as a set of sexual exchanges [Sontag, 66].

Blanca decide en las primeras páginas que su futuro se resolverá de acuerdo con "aquello que más placer podía procurarle" (MDM, 12). Cuando su marido muere, queda en disposición para experimentar libremente, asumiendo que "su propio destino sería conocerlo todo" (MDM, 46). Sin embargo, no está dispuesta a violar las reglas impuestas por la sociedad a la que ahora pertenece. Este hecho es muy importante para comprender la significación del elemento erótico en el texto, que pierde su interés desde el momento en que se convierte en un juego con reglas bien establecidas. Así, en la escena inicial Blanca piensa en su nueva condición de marquesa como en una vestidura "bajo la cual nada costaba ejercer otras libertades que, a condición de acatar ciertas reglas, toda dama civilizada, como ella lo era ahora, tiene derecho a ejercer" (MDM, 12). Esta idea se repite con frecuencia en la novela: "Ni ahora ni nunca estaría dispuesta a violar las convenciones, ya que veía en el hecho de acatarlas el lujo definitivo" (MDM, 95). En la escena en que Archibaldo revela su vena coprófila, la marquesa se muestra de nuevo elitista y convencional:

[Ella] sintió extenderse bajo su trasero desnudo un charco que parecía incontrolable (...). Se puso colorada pese a la risa. Y se abrazó a él para no sentir la humedad vergonzosa (...). Él (...) palpó la humedad con su mano.

— No —dijo Blanca—. Cochino...

— ¿Por qué cochino...?

— No sé, son cochinadas, cosas que hacen los pobres...

Y él, abandonando los brazos de Blanca, puso su rostro barbudo contra la mancha caliente causada por su descontrol, y la besó tierna, ligeramente [MDM, 134].

El eje de cualquier libro erótico parte de la contraposición que se establece entre libertades y prejuicios. Para Bataille, "el conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, del interdicto y de la

transgresión" (Bataille, 53). El erotismo se entiende como una violación de las normas, sin las cuales pierde su sentido. El problema surge cuando la prohibición o la novedad se pierden, y esto es lo que le sucede a Blanca. De este modo, Ricardo Gutiérrez Mouat atribuye el hastío final de la marquesa al hecho de que pronto no tiene ninguna norma que trasgredir, por lo que su vida se convierte en un juego conocido y por lo tanto monótono:

Al acatar voluntariamente ciertas reglas sociales y al ejercer ciertas libertades dentro de ellas, la marquesita propone el mundo como juego, pero al no quedar ninguna posibilidad de límite entre lo que es juego y lo que no lo es, este pierde su identidad y su valor, es decir, su sentido. (...) Para decirlo de otro modo, cuando hay solo juego, el juego aburre ya que se transforma en la norma, en lo convencional... Ante este aburguesamiento del carnaval erótico, a la marquesita no le queda otro remedio que protagonizar el misterio de su propia desaparición [Gutiérrez, 252].

Los personajes de la novela responden a clichés bien definidos en el género erótico. La protagonista es una transfiguración de las aristócratas modernistas: la marquesa Eulalia de Darío (de la que parece provenir su título y su apellido), la duquesa Job de Manuel Gutiérrez Nájera, la *femme fatale* de Julián del Casal o la *petite ingénue* de estos mismos poetas. Blanca Arias está signada por unos semas que reflejan su diferencia respecto a las demás mujeres.⁴ Su asombroso poder de seducción viene dado por la belleza sobrenatural con que ha sido señalada desde la cuna, su condición de americana (la sangre tropical la hace más ardiente en el imaginario erótico de los españoles), y su crianza entre mestizas, que le han enseñado a explorar su sensualidad. Su atractivo aumenta por el carácter estricto de la educación que ha recibido, ya que fue criada en un convento de monjas. Es al principio de la novela la virgen pura de la que cada amante va a sacar la rubendariana "faunesa antigua que rugirá de amor". Presentadas como fruto de una "cuidadosa educación, impartida tanto por las negras del trópico como por las monjas de España" (MDM, 13), "había jugado con estos apetitos [canales] desde siempre, con primas y amiguitas, especialmente durante las siestas tórridas de las vacaciones en los amplios caserones de las tierras familiares del Caribe" (MDM, 13), por lo que en las primeras páginas asistimos ya a una escena de masturbación, descrita como "su entrega a vagas ensoñaciones y roces practicados desde la infancia como ejercicio de su propia libertad, como afirmación y disfrute de sí misma" (MDM, 12). La marquesa mantendrá la dicotomía entre pureza y perversidad a lo largo de todo el libro, visible tanto en las estampas de *La Estafeta* elegidas por Donoso para abrir y cerrar la obra (una viuda llorosa

⁴ Para un interesante análisis de este personaje desde el punto de vista lingüístico, vid. Luis Soto Escobillana (1985).

y enlutada con un libro de oraciones en la mano frente a una señora sofisticada ante un lujoso automóvil de la época), como en las descripciones de una Blanca sexual y coqueta, identificada en el momento de su desaparición por los objetos que pierde (la hebilla de plata de la cloche, un zapato francés y el reloj Patek Philippe de oro) (MDM, 194), opuesta a la Blanca de otras ocasiones, "especie de santa trágica, tenebrista, tremendista, una mártir horrorosa y sangrienta" (MDM, 164).⁵ Estas transformaciones se explican teniendo en cuenta el interés por los disfraces de Donoso, que cambia la identidad de sus personajes tan fácilmente como sus ropas.⁶

Como mujer fatal, la marquesita provoca la muerte de algunos amantes (el marido, el notario don Mamerto) y la desgracia de otros (la prisión para el chófer Mario, acusado injustamente de haberla asesinado tras su desaparición). Es ella quien lleva la batuta en cualquier relación: desde su experiencia con el anciano don Mamerto, con quien disfruta su primer acto sexual completo y al que utiliza como sustitutivo por la insatisfacción que le ha creado la timidez de Archibaldo,⁷ hasta su tormentoso choque con el experimentado conde de Almanza, que juega a enseñar los secretos del amor a la joven americana, pero termina siendo "violado" por ella:

Cuando el pavor que la tomó exánime —no podía ser otra cosa— la hizo relajar sus maravillosos muslos, el conde la penetró con una de sus famosas embestidas, sintiendo la espléndida golosura con que ella lo devoraba [MDM, 90].

Y fue Blanca quien violó al conde en ese mismo instante, sobre la alfombra de Bokhara junto al diván [MDM, 98].

El componente perverso de la naturaleza de la protagonista se refuerza por el hecho de que no lleva ropa interior, detalle repetido constantemente en sus descripciones: "la faldita de *crêpe marocain* que la brisa de la primavera ceñía a sus

⁵ La mujer blanca frente a la negra aparece como tópico en Baudelaire, Nervo, Darío y López Velarde, entre otros autores. En ocasiones, el texto recrea incluso frases tomadas de versos de Darío. Es el caso de ¡Carne, celeste carne de mujer!, repetida por Archibaldo: "Si el contacto con su divina carne lo mataba, muy bien" (MDM, 137).

⁶ Así lo explicó el escritor a Emir Rodríguez Monegal: ¿Por qué me interesan tanto los disfraces? ¿Por qué me interesan los travestis?... Es porque estas son maneras de deshacer la unidad del ser humano, ese mito horrible que nos hemos inventado y que hoy en día ya se está viendo que no vale siquiera la pena, nada de nada, hablar de él" (Rodríguez, 525). Blanca lleva camino a convertirse en una nueva Sylvia, la protagonista de "Chatanooga Choo Choo", "la mujer adjetivo, la mujer decoración, la mujer desmontable y plegable que presenta todas las comodidades de la vida moderna, privada de todo, hasta de individualidad y unidad y por eso poderosa" (TNB, 70), la que utiliza una *vanishing cream* o crema evanescente sobre la que dibuja su rostro en cada ocasión.

⁷ En el texto pornográfico las relaciones sexuales se entienden como ejercicios de rol intercambiables. Para Sontag "the pornographic imagination tends to make one person interchangeable with another and all people interchangeable with things" (Sontag, 53). De ahí que Blanca sustituya a Archibaldo con don Mamerto y posteriormente a Luna con Archibaldo.

caderas, cuyas formas no velaban ni enaguas ni bragas” (MDM, 40); “Blanca no dejó de percibir la deleitada sorpresa de esa mano al comprobar que no llevaba bragas y encontrarse con la piel satinada de sus caderas” (MDM, 80).⁸

La galería de los amantes de la marquesa refleja a la perfección los tipos repetidos en la novela galante. El adolescente marqués de Loria se opone al maduro Almanza, ducho en las lides eróticas, al bohemio y fogoso Archibaldo, al viejo y obediente Mamerto, al rudo y vulgar Mario o al enigmático perro Luna. En primer lugar, Blanca cree enamorarse del fantasioso Paquito de Loria, sobre el que leemos la siguiente descripción: “flaco, pálido, de tez transparente donde destacaban fatigadas ojeras poseía, sin embargo, la pecaminosa fantasía de agotarse noche tras noche en la soledad de su lecho en un internado de curas” (MDM, 14). El tamaño descomunal del sexo del marqués forma parte de los tópicos de la novela erótica. Dotado de “atributos tan bien proporcionados como férreos” (MDM, 14), enamora a la joven americana gracias a sus poderosas “cualidades”:

Blanca, para su capote, se dijo cuando al segundo *fox-trot* se dio cuenta que los atributos del marqués habían crecido hasta convertirse en algo seguramente insuperable: –Es lo que he soñado toda mi vida... Boquiabierto como frente a un monumento, codiciosa como frente a una obra de arte, Blanca concluyó: –Lo quiero para mí [MDM, 14].⁹

Sin embargo, el muchacho sólo se excita ante la posibilidad de ser visto por un tercero mientras hace el amor, por lo que deja bastante insatisfecha a su mujer. Frente al débil Paquito, que muere de un resfriado en carnavales, el pintor Archibaldo cumple el prototipo del artista viril y fogoso, peludo y moreno, bohemio y fiero. De hecho, este personaje es identificado desde el primer momento con la animalidad de su perro Luna, figura que a partir de ahora cobra un progresivo protagonismo en la novela. La identificación de Archibaldo con Luna se hace evidente a través de algunos elementos significativos: la no agresión sexual inmediata de Archibaldo, que decepciona a la marquesita, coincide con la no violación posterior de Blanca por parte de Luna: “se había desvanecido en ella esa primera desilusión de que él [Archibaldo] no se echara de inmediato sobre ella para devorarla como un lobo” (MDM, 124). Los rasgos atribuidos a Archibaldo corresponderían en mayor medida a Luna: “su risa revelaba una lengua poderosa, y dientes grandes, mojados, carnívoros” (MDM, 56-57). El muchacho, que en un primer momento tiene los ojos negros, aparece en el segundo encuentro con la mirada gris de Luna, para recuperar el color natural en la tercera ocasión en que se cita

⁸ Como dice Bataille en una cita muy relacionada con el texto, “la desnudez se opone al estado cerrado (...). Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser más allá del repliegamiento sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan el sentimiento de la obscenidad” (Bataille, 31).

⁹ La fantasía correspondiente al tamaño del pene se repite en cualquier texto erótico, en el que el hombre se concibe como un sexo omnipotente.

con Blanca.¹⁰ Finalmente, mientras observa al artista, la marquesa experimenta una fantasía erótica de “cunnilingus”, en la que no se sabe si es el amo o el perro el que realiza el acto:

Blanca, al intentar ponerse a charlar como cualquier señora civilizada, fue incapaz de decir ni una palabra, sobrecogida por su fantasía del asalto de esa barba sumida entre sus muslos, del vigor de esa lengua hurgando en vértice hasta el delirio, de esos dientes mordándole cruelmente el vello empapado del pubis, del calor de esos resoplidos para dominar al cachorro jugueteón que tensaba la cadena [MDM, 57].

El viejo y sumiso don Mamerto, de nombre claramente simbólico –nos remite al verbo “mamar” y al sustantivo “muerto”–, pierde la vida por el esfuerzo que le supone hacer el amor con la marquesa. Su muerte da lugar a que conozcamos la parafilia gerontófila de Blanca, ya convertida en una devoradora de hombres: “Sí, la apaciguaba el aroma de vejestorio de don Mamerto, como de almidón viejo o papel amarillento” (MDM, 62). La ironía donosiana se despliega en la frase que refleja el final del viejo: “él se quedó perfecta y repentinamente quieto como si quisiera prolongar todo esto llevándoselo a la eternidad” (MDM, 64).¹¹ Al fin y al cabo, los franceses han descrito el orgasmo como *la petite morte*, convención con la que juega Donoso en esta frase.

El experimentado, maduro, atractivo y escasamente sincero conde de Almanza, amante de Tere Castillo y de la suegra de Blanca (asimismo amantes entre sí), profesional en el arte de vivir a expensas de las señoras, introduce a la joven marquesa en el mundo del sexo heterodoxo que, a pesar de su carácter transgresor, termina por aburrir soberanamente a la americana. En un primer momento descubrimos al conde como *voyeur* en la escena de la ópera, en la que Paquito y Blanca disfrutaban de la masturbación ante la inadvertencia de la madre. Se trata de un claro ejemplo de la función que cumple el mirón en texto erótico, verdadero catalizador del deseo del lector, al que proporciona una satisfacción adicional:

Desde el fondo del palco el conde contemplaba con indecible arrobo tan furtiva como eficaz calistenia (...). Embelesado, rejuvenecido por el ritmo sutil pero enloquecedor de los dos jóvenes, que se iba haciendo más y más frenético a medida que las sudorosas exigencias de amor

¹⁰ “Los ojos de ella, tan cerca de los suyos, vieron que los ojos del pintor no eran gris-limón porque se los había enviado de regalo a ella con su perro. Vio en cambio, sonriéndole, los ojos negros del primer día” (MDM, 120).

¹¹ Como acertadamente indica Myrna Solotorevsky en su magnífico estudio sobre el libro: “Ironía, humor, frivolidad, serán en esta novela actitudes distanciadoras y desautomatizantes, persistentemente empleadas por el narrador personal, en virtud de las cuales se atenúa la inmersión hipnótica del lector en lo erótico” (Solotorevsky, 83).

crecían en escena, el conde se unió a la exquisita Blanca, a Paquito, a la música que los transportaba en su sensualidad declamatoria, que él iba siguiendo y compartiendo [MDM, 26-27].¹²

Sabio en recursos eróticos, el conde excita a Blanca utilizando términos procaces mientras le hace el amor:

Putá, cursi, entrometida, creía que él no se daba cuenta, bastaba ya de pretensiones, si las ganas se le notaban en el olor que se sentía de lejos, que para qué había venido a su casa, entonces, ramera... ¡Qué se creía esta americana de mierda...! [MDM, 90].¹³

Las convenciones se repiten cuando la marquesita acepta experimentar todas las posibilidades de la mano de Almanza en una escena recurrente en cualquier texto erótico:

Besándola de nuevo, [el conde] declaró que iba a proporcionarle todas las emociones imaginables si ella era capaz de resistirlas, de no ruborizarse, de ser una mujer verdaderamente civilizada y no extrañarse ni escandalizarse de nada. Ella declaró estar dispuesta a todo [MDM, 154].

Nos enfrentamos ahora con la escena más transgresora de la novela desde el punto de vista sexual. Blanca participa en un trío con Tere Castillo y Almanza, en el que se suceden las prácticas de sexo anal, “cunnilingus” y fetichismo (el conde se excita al vestir uno de los corsés de las señoras). Sin embargo, la marquesa, que ya lo ha experimentado todo, solo siente deseos de escapar de este mundo vacío.

En cuanto al chófer Mario, con quien mantiene Blanca una última relación ante la mirada atenta de Luna, manifiesta un carácter brutal, relacionable con el hecho de que en la literatura pornográfica los grupos sociales bajos son concebidos como más cercanos a lo instintivo y animal: siempre hay un jardinero o un chófer joven

¹² El voyeurismo del conde se repite en el encuentro del sofá, un capítulo que cumple todas las convenciones del género:

Puesto que jamás llevaba bragas, justo en espera de una ocasión como esta, Blanca levantó su breve falda y se subió a horcajadas sobre su marido. Los lindos ojos de la marquesita (...) encontraron la mirada de Almanza que hacía rato espiaba a la pareja por el rabillo del ojo. (...) La expresiva mirada de la muchacha imploró la ayuda del gentilhomme: que él (...) le proporcionara esta ocasión para experimentar la plenitud desconocida. (...) Almanza, ducho en descodificar mudas súplicas femeninas, (...) se acercó al fonógrafo colocado en el centro de la estancia.

Cuidado, mi rey, que se acerca Almanza –susurró Blanca inclinándose al oído de su marido tremolante de pasión–, porque con la proximidad del peligro el pobre pudo por fin sentir toda su propia tensión cumplida en la tensión con que el anillo de carne de Blanca aceptaba ceñirlo [MDM, 36-37].

¹³ La presencia recurrente de términos tabúes en el texto pornográfico se debe a que estos mantienen su fuerza transgresora frente a las convenciones sociales, por lo que pueden servir en ocasiones de estimulante erótico.

y sudoroso dispuesto a hacer gozar a la señora. La descripción del italiano cumple todos los clichés del género: “El mecánico era alto, fornido, un joven *romanaccio* de nariz quebrada y mandíbula cuadrangular, con los brazos potentes y las piernas apretadas dentro de sus polainas” (MDM, 188). Su violencia forma parte de las convenciones del modelo erótico:

El mecánico se lanzó sobre ella, acezante como un animal, certero (...). Este extraño cuya violencia detestaba, la estaba haciendo sentir lo que solo podía permitir que los pálidos ojos de Luna vieran que sentía (...). El la abandonó en seguida en cuanto cumplió su función, como si no quisiera que Blanca siguiera disfrutándolo después que él ya no tenía necesidad de ella: deshizo el abrazo y congeló su cuerpo [MDM, 191-192].

Este último párrafo nos permite acercarnos al perro Luna, el último de los “amantes” del libro, que no llega a tener una relación sexual con Blanca, pero que cumple en el texto una función mucho más importante a la del resto de los “partenaires” de la marquesa, al fin y al cabo insatisfactorios.¹⁴ Con Luna adquiere sentido el título escogido para el presente análisis. En principio, la fascinación que ejerce el perro de Archibaldo sobre la marquesita, parece motivada por la tendencia zoofílica de la protagonista. El enorme cachorro gris, educado y de fina raza, que encontramos en las primeras páginas del libro y que cierra enigmáticamente la novela –en las últimas líneas se describe a Archibaldo paseando con su familia seguido por Luna, “su gran y fiel perro gris” (MDM, 198)–, cambia totalmente de carácter cuando abandona a su amo para encerrarse en el dormitorio de Blanca, el espacio privado y ornamental de la marquesa, que acaba destruido (como ella misma) por la furia del animal. Los contactos de Blanca con Luna están signados por la sensualidad:

Se abalanzó sobre ella, saltando y besándola sin gemir (...) [MDM, 103]. (...) lamiéndole cariñoso la cara y resoplando sobre ella con el tierno morro peludo, la gran lengua de papilas enormes lamiéndole los brazos, los hombros desnudos, las manos (...) y al encontrarse se abrazaban, prodigándose mutuas caricias, revolcándose juguetones en la cama, besando su tibio bello peludo [MDM, 107].

De acuerdo con el tono de la novela, esperamos que de un momento a otro se produzca la relación sexual entre Luna y Blanca, lo que daría lugar a una de las

¹⁴ Aunque al mantener la primera relación con el conde leemos que “a ambos les pareció una versión perfectamente satisfactoria del infinito” (MDM, 91), Blanca descubre pronto la falacia de la experiencia: “Porque a pesar del placer, todo había sido un engaño. Igual a Paquito. Igual a don Mamerto...” (MDM, 97). Del mismo modo, parece llegar con el pintor a la cumbre del placer: “Archibaldo se mantuvo fuerte dentro de ella hasta que ella saboreara el último eco de ese largo placer que jamás se volvería a repetir igual a este” (MDM, 128-129); sin embargo, esta idea se desmiente enseguida: “Almanza parecía poseer algo que le faltaba a Archibaldo” (MDM, 151).

más recurrentes transgresiones proyectadas en el arte pornográfico.¹⁵ La novela alcanza uno de sus momentos climáticos con la que suponemos inminente violación de Blanca por parte de Luna:

La mantenía clavada de espaldas sobre la cama con el peso de sus poderosas patas, en un vértigo de terror que le impedía recuperar el aliento para defenderse: solo dejarse desnudar por aquellos colmillos sanguinarios, y quemar por ese belfo ardiente, y ahogar por ese hocico hediondo que resoplaba. No podía gritar. Yacía casi inconsciente bajo la bestia que le fue arrancando no solo el vestido blanco y el jersey, sino la blusa, la falda, las bragas, el corpiño, hasta dejarla desnuda y gimiendo. Durante un segundo creyó –no temió porque veía esas dos gotas de luna transparente mirándola– que el perro iba a violarla [MDM, 142-143].

Sin embargo, el sexo no se realiza, lo que imposibilita el vínculo entre Luna y Blanca y supone la ruptura por parte de la marquesa de todas las relaciones establecidas hasta el momento, que ya no la satisfacen. La trama lúdica y erótica de los primeros capítulos cambia con la aparición del animal. Blanca se convierte en una simple epíteto de Luna (el nombre de ambos está cargado de significación), pues los ojos del perro le prometen una vida diferente a la que ya le aburre en la corte madrileña. El extraño animal parece surgido de un deseo interior de la muchacha por escapar a su mundo (de hecho, solo ella ve a Luna en su cuarto):

Al abrir, en cambio, la puerta de su dormitorio oscuro sintió que su corazón daba tal brinco de sobresalto en su pecho que casi le cortó la respiración: allá estaban los dos ojos como dos lunas nadando en ese infinito espacio oscuro y caliente y aromado. Percibió un nuevo horizonte de potentes olores primitivos, esenciales. No encendió la luz. Los ojos se fueron acercando muy despacio hacia ella en la oscuridad hasta que vio el fondo mismo de esas pupilas huecas, el otro lado de esas redomas cuyas iridiscencias hacían destellar gotas de baba en su hocico, que gruñía. Alzando de repente el gruñido, Luna se lanzó sobre ella tirándola al suelo encima de las astillas de las botellas de cristal, abofetéandola con sus patas ásperas, desnudándola otra vez con el hocico hirviente, mordiéndola como si fuera a devorar su carne satinada, sus pechos perfectos, sus muslos temblorosos, los colmillos hincados en sus brazos con los rugidos que hervían en su hocico [MDM, 162-163].

¹⁵ Según Griffin, "Pornographic images of women in coitus with animals make up a secret museum of classic art. Mel Ramos, the famous painter of pinups, has a series of pinups with animals: a woman smiling serenely while an anteater performs cunnilingus on her, a woman penetrated by a kangaroo, a nude woman on the back of a walrus. In a series of offset prints by Mario Tazuin, a woman, the inevitable finger in her mouth, raises her leg to a fox terrier" (Griffin, 25). Escenas muy semejantes se encuentran en textos libertinos como *Los ciento veinte días de Sodoma* de Sade.

En esta ocasión, el perro la libera cuando "se dio cuenta de que Blanca se disolvía en el primer espasmo de la noche" (MDM, 164). El placer de Blanca en ser atacada por la violencia de Luna es claro, pero aún más significativas son las connotaciones que va adquiriendo el animal en el texto: es el caos, el desorden, la pasión sin medida, el agente que permite saltar a ese otro lado al que desean ingresar y donde finalmente se pierden muchos personajes de Donoso.¹⁶ En este sentido, son muy significativas las siguientes descripciones de Luna:

Allí estaban esos ojos lípidos como dos continentes en blanco, como páginas sin escribir, como senderos jamás transitados, dos honduras gris-oro que no expresaban nada porque solo eran, en las que la mente de Blanca podía hundirse, y disolverse y encontrar algo que desde este lado de las lunas gemelas ella no alcanzaba a ver [MDM, 163].¹⁷

Estaba al otro lado de la puerta, habitante de la destrucción y el caos y lo desconocido donde campeaba como rey [MDM, 164].

Debía esperar. ¿Cuánto? ¿Con ese monstruo destruyendo el universo en la habitación vecina, esa fuerza esencial desatada en la forma de la pregunta única reiterada y desconocida de ese par de ojos vacíos? (MDM, 165).¹⁸

¹⁶ Mauricio, el protagonista de "Gaspard de la Nuit", se libera de las normas que le aprisionan y busca una nueva identidad externa a "todos las ropajes, caretas y máscaras" a través del intercambio de sus ropas con un vagabundo. Se convierte así en un ser sin nombre: "Nada, ni identificación, ni nombre, ni nada que delatará un hábito o una preferencia: era la hoja en blanco, el pentagrama vacío en que podía inscribirse... no era nadie" (TNB, 270). Igualmente, el matrimonio de "Átomo Verde Número Cinco" se autodefine en el mundo por sus posesiones materiales. Cuando sus pertenencias comienzan a desaparecer en un proceso paralelo al de la destrucción del cuarto de Blanca por parte de Luna, la pareja protagonista descubre la cara oculta de su personalidad. El espacio del piso, protector, se opone al exterior, amenazante, inhóspito y peligroso, caracterizado, como en la novela que comentamos, por el frío y la lluvia. En la escena final, arrojados del paraíso protector, los esposos se despojan recíprocamente de sus máscaras en un callejón oscuro, "arrancándose trozos de vestido, la corbata de Roberto, un bolsillo de Marta" (TNB, 186), quedando desnudos en un "presente de violencia en medio del espacio vacío (...), como dos animales que se separan justo en el momento antes de lanzarse uno encima del otro para destrozarse o poseerse, o antes de dar vueltas las espaldas y huir aullando de terror hasta perderse por el inmenso escenario vacío" (TNB, 188). Las relaciones de esta página con el final de MDM son evidentes.

¹⁷ Alicia Borinsky, consciente de la significación simbólica de los perros en la obra de Donoso, interpreta su presencia en MDM y *Casa de campo*:

Después de haber visto y haber sido vista por la vaciedad en el fondo de las pupilas de Luna, el contexto frívolo de Blanca es desmantelado. Ella se entrega objeto por objeto, en el detalle de su ropa y de su cuerpo, al apetito del perro, a la necesidad encarnada en su mirada. En [MDM] la virtualidad de la mirada del perro articula con mayor intensidad la problemática de *Casa de campo*. Mientras que el perro restaurado por Juan Pérez [*Casa de campo*] sólo vigila, Luna es el desmantelador privilegiado de ornamentos inútiles, el destructor supremo, capaz también de revelar a Blanca el dolor que acecha en el centro del placer precipitándola, así, al reconocimiento y consumación de su unión (Borinsky, 999).

¹⁸ Como ya hemos apuntado, la destrucción del mundo de Blanca llevada a cabo por Luna se hace patente en el dormitorio de la marquesa, el espacio cerrado, protegido y burgués, violado por un agente externo. En este espacio privado donde Blanca ni siquiera deja entrar a los sirvientes, Luna mira al exterior: "estaba asomado a la ventana, sostenido en dos patas. Mirando hacia afuera

La ruptura de la marquesa con Archibaldo, el único amante que parecía importarle, su aburrimiento ante el sexo en la escena del trío con Almanza y Tere Castillo—"Era como si algo en ella se hubiera agotado para siempre, o estuviera en otra parte, tal vez en un frío astro remoto" (MDM, 155)—, y su decepción tras hacer el amor con Mario—"Tomando su bolso se puso de pie en la intemperie para desobedecer a Mario y seguir al perro que parecía ofrecerle algo más" (MDM, 192)—, centran la novela en la relación entre ella y Luna, cada vez más cargada de tintes fantásticos.¹⁹ Al final, como una nueva Caperucita Roja, desaparece junto al perro en el parque del Retiro, un espacio abierto cargado de connotaciones de peligro.²⁰

Antes de verla perderse en la espesura, sin embargo, le pareció a Mario que salía de la oscuridad una sombra feroz, animal, monstruo, algo aterradorante que saltaba sobre ella agrediéndola con lo que—declaró después ante la risa incrédula de todos— era una evidente intención de devorarla. (...) Entonces escuchó un disparo (...). Siguió buscando, con terror y desesperado, uniendo a su búsqueda la poca gente que encontró a esa hora en el parque, todos dando voces, pero nadie encontró ni a la marquesa ni al supuesto animal [MDM, 193].

Nadie cree al chófer cuando cuenta esta historia. Sin embargo, los lectores de la novela sabemos que esta interpretación es la más plausible, pues la historia de Blanca y Luna se articula en una relación de violencia y placer. El perro, finalmente adquiere proporciones míticas:

Todavía corre por Madrid la leyenda... de que las parejas que al anochecer acuden al Retiro en sus coches para hacer el amor suelen sufrir una visión de pánico: en el momento mismo en que están a punto de llegar a la plenitud, de pronto se asoma por la ventanilla del coche la cabezota de un

¹⁹ Para Solotorevsky la inmersión de la historia en el terreno alegórico acaba con la convención pornográfica, destruyendo el modelo primitivo para dar paso al género fantástico (Solotorevsky, 84).

²⁰ "Nadie circulaba a esa hora por la noche maligna en el parque lluvioso" (MDM, 187). "—Si la señora marquesa me lo permite, quisiera aconsejarle que no se aleje demasiado de las luces del coche (...). —¿Por qué no? —Puede haber gente mala. —¿Qué idea más ridícula, en el centro de Madrid! —¿Al venir, no vio la señora marquesa algunas figuras que se escondían detrás de los árboles y los monumentos? (...) Abriendo su cartera le mostró al mecánico su Baby Browning: —Tengo esto para defenderme. —No basta, señora marquesa. Hay gitanos. Se lo juro, vi fuego bajo los árboles y un grupo de siluetas harapientas rodeándolos. —Yo no vi nada." (MDM, 189-190.)

parecía totalmente concentrado en algo" (MDM, 165). El animal se encarga de destruir este mundo, mezclando sus excrementos animales con los ornamentos del cuarto, símbolos de refinamiento y civilización:

Todo estaba destrozado, la ropa de cama hecha jirones, las butacas destripadas, las mesas con espejos y cristales derribadas, su bata de brocado hecha tirillas, sus chinelas mordisqueadas, chupadas, desfiguradas, era una inmundicia, un mundo cochambroso que nada tenía que ver con ella... este olor de orina y excrementos [MDM, 140].

gran perro gris con relucientes ojos gris-oro, la lengua babosa que le cuelga acezante del hocico que ladra y ladra, las patas delanteras en la ventanilla, hasta que los amantes aterrados logran desenredarse y ponen en marcha el vehículo huyendo a toda velocidad de ese espanto que no entraba en sus dulces cálculos [MDM, 173].

Luna cobra completa significación si tenemos en cuenta que los perros en Donoso representan simbólicamente el deseo irracional, el paso a otra realidad diferente al espacio reglamentado en el que nos desenvolvemos cada día. El perro gris de Archibaldo es un equivalente a la perra amarilla que asusta a los amantes para que no puedan culminar el coito en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), a la perra blanca que conduce a la tía Matilde desde una realidad burguesa al caos en "Paseo" (1961),²¹ al perro que observa amenazadoramente desde un cuadro el mundo convencional en *Casa de campo* (1978),²² a los cuatro perros de don Alejo que se llevan "en la boca" a la Manuela en *El lugar sin límites* (1967)²³ y, finalmente, a la perra blanca de *La desesperanza* (1986), violada sistemáticamente por todos los chuchos callejeros, viciosa y pasional, a la que la protagonista descerraja un tiro en la cabeza para salvarla de sí misma.²⁴ Alicia Borinsky reflexiona lúcidamente sobre la significación de estos animales.

²¹ En este temprano cuento, publicado en 1960 en el volumen de relatos *El charlestón*, se observan ya los elementos que confieren significado a MDM. La tía Matilde es un personaje connotado desde el principio como diferente, pues "su rostro está construido como con los defectos de los rostros de sus hermanos" (C, 214). En un mundo claustrofóbico, rígidamente ordenado, donde solo se juega al billar, el orden en que viven con sus hermanos ha vencido al caos: "Naturalmente, yo no podía darme cuenta que ese orden rígido era en sí mismo una forma de rebelión inventada por ellos contra lo caótico" (C, 215). La perra que la conduce al otro lado, a la que Renato Martínez define acertadamente con los semas de la alteridad—"femenina, animal, promiscua, callejera" (Martínez, 55)—, es descrita con "un feo hocico puntiagudo que pregonaba toda una genealogía de mesalinas callejeras" (C, 216). Pronto las dos hembras se hermanan—"Esas dos eran compañeras. La noche las protegía" (C, 229)—, y la tía comienza a cambiar—"su rostro me pareció sorprendentemente joven y perfecto, aunque estuviera algo sucio, y vi que había un jirón en su falda. Esa mujer era capaz de todo; tenía la vida entera por delante" (C, 230)—. Finalmente, Matilde no regresa, concluyendo el cuento con la meditación del narrador, que jamás supo si "tía Matilde, arrastrada por la perra blanca, se perdió en la ciudad, o en la muerte, o en una región más misteriosa que ambas" (C, 230).

²² En *Casa de campo*, Juan Pérez restaura un fresco en el que un perro aparece vigilarlo todo. Su furia complementa la del restaurador, humillado por su posición de sirviente frente a los poderosos:

Pero quería dejar bien claro que él no era ese cortesano, galgo famélico cuyas costillas negras se disponía a acentuar con sombras. (...) Este perro vería con una minuciosidad equivalente a su hambre todo aquello que él no podía ver porque se hallaba con la nariz en un palmo del muro, cercado por potes de color, su espalda vuelta hacia la sala [CC, 323-324].

Alicia Borinsky redonda en la significación de la pintura, muy semejante a la de Luna en MDM: La fría y cruel mirada del perro dismantela las reglas del poder y las reformula sin explicitar su alternativa (...). El perro no ataca a nadie. Su función es más importante y consiste en redefinir el tono de los intercambios y, al hacerlo, mostrar su naturaleza [Borinsky, 997].

²³ Para Luisa Valenzuela, MDM sería "la contracara radiante" de *El lugar sin límites*, "intencionalmente frívola y ricamente erótica, si no fuera porque las dos novelas se tocan allí donde la máscara de la tragedia y de la comedia se encuentran y se confunden" (Valenzuela, 1 005).

²⁴ Una escena con una perra en *La desesperanza* nos descubre el significado de la desaparición de la marquesa de Loria, pues el animal (blanca y hembra como Blanca Arias) se encuentra signado de nuevo por los semas

¿Quiénes son esos perros que proliferan en la obra de Donoso? ¿Hay una lección o acaso una invitación en las miradas que paralizan, la furia que viola y que convierte en asesina a quien desea salvar una perrita? Eminentemente no domesticables, los perros traen a los relatos de Donoso una poética de lo indecible, una traducción del deseo en tanto bestialidad esencial, (...) significación más allá de lo sexual [Borinsky, 1 004].

Al comentar las relaciones existentes entre MDM y *El lugar sin límites*, Luisa Valenzuela vuelve a incidir en esta interpretación:

[Los perros de Donoso] pertenecen tan solo a la fatalidad. ¿Por qué los soltará el autor para volver ominoso un deseo que podría desembocarse en el puro deleite? Más que soltarlos, les confiere una vida que trasciende la página. Casi como agentes moralizadores, o todo lo contrario, que viene a ser lo mismo. Los perros victimizan a quienes subvierten las normas, a quienes saben entregarse a las pasiones. Los perros que parecen satánicos pueden ser otra cosa: el instinto no quiere que otro instinto sin freno le haga la competencia [Valenzuela, 1 007].²⁵

En definitiva, estos perros nos ayudan a entender la significación del sexo en MDM y, en general, en las obras de Donoso. Cuando las prácticas eróticas se convierten en un rito aceptado dentro de las convenciones sociales, cuando la transgresión desaparece para dar lugar al juego conocido y reglamentado, se esfuma la esencia de la relación sexual, que radica en su carácter tabú. Entonces los personajes como Blanca de Loria, descritos desde el principio como individuos diferentes a los demás, emprenden de la mano de los perros el camino hacia el otro lado, ese itinerario expresado magníficamente en el deseo baudeleriano de llegar "au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau".

²⁵ Lon Pearson incide en este mismo aspecto en su artículo "Dogs White, Yellow, and Gray: Jose Donoso's Creative Process as Seen through His Use of Dogs" (Pearson, 150-161).

de la promiscuidad sexual, la elegancia y el hastío. En esta historia, dos personajes, Mañungo y Judit, se encuentran en las calles chilenas después del toque de queda. Mientras buscan un lugar donde guarecerse, ven unos cuantos perros que acosan a una perrita. Judit se identifica con el animal, al que intenta salvar de sí mismo disparándole un tiro (que podríamos poner en relación con la detonación de revólver que suena al final de MDM):

En una esquina vieron el tumulto de perros en la acera de enfrente. El perro enorme enloquecido, y abajo, entre sus patas, con el pelaje pegado a su desnudez, la perrita blanca esperaba, relamiéndose, a que la bestia cumpliera su trivial impulso. (...) Al ver a la perrita, Judit, con un grito, se desprendió de Mañungo, y cruzando la calle, sin importarle quién la pudiera ver ni oír, gritaba, váyanse, déjenla, perdónenla. Pero los perros no estaban dispuestos a dejar a la perrita cuyas orejas parecían más profundas y viciosas, y su rostro más concentrado y más pálido, aceptante de todos los perros que quisieran poseerla (...). La perrita blanca, única, delicada, irónica, como si esto transcurriera en un salón digno de alcurmia, centraba la furia desatada por sus circunstancias en la fatiga de sus ojeras y en la melancólica sonrisa de quien no puede escapar a su destino, pero por lo menos puede jugar. Judit no podía llegar hasta la perrita porque los animales mordían sus piernas chorreadas. Estaba a un metro de ella (...). Desde las patas del perro overo en el centro del círculo infernal, tierna, limpia, fatigada, le sonrió a Judit, su cómplice, su salvadora, su hermana, que apuntó con la pistola y le disparó a su cabeza: el cuerpo dio un respingo y la perrita cayó inerte [D, 192-194].

Bibliografía

- BATAILLE, GEORGES. 1979. *El erotismo*. Tusquets, Barcelona.
- BORINSKY, ALICIA. 1994. "José Donoso: el otro coloquio de los perros." *Revista Iberoamericana* 168-169: 993-1004.
- DONOSO, JOSÉ. 1971. *Cuentos*. Seix Barral, Barcelona.
- , 1973. *Tres novelitas burguesas*. Seix Barral, Barcelona.
- , 1978. *Casa de campo*. Seix Barral, Barcelona.
- , 1985. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Seix Barral, Barcelona.
- , 1986. *La desesperanza*. Seix Barral, Barcelona.
- GRIFFIN, SUSAN. 1981. *Pornography and silence*. Harper and Colophon Books, New York.
- GUTIÉRREZ MOUAT, RICARDO. 1983. *José Donoso: impostura e impostación*. Hispamérica, Gaithersburg.
- MARCUS, STEVEN. 1977. *The Other Victorians*. New American Library, New York.
- MARTÍNEZ, RENATO. 1990. *Populismo y otredad: para una relectura del boom*. Pliegos, Madrid.
- PEARSON, LON. 1982. "Dogs White, Yellow, and Gray: Jose Donoso's Creative Process as Seen through His Use of Dogs", en Guillermo I. Castillo-Feliú (ed.): *The Creative Process in the Works of Jose Donoso*. Winthrop Coll, Rock Hill; pp. 150-161.
- PÉREZ BLANCO, LUCRECIO. 1982. "Acercamiento a una novela de denuncia social: La Misteriosa Desaparición de la Marquesita de Loria de Jose Donoso." *Revista de Estudios Hispánicos* 16(3): 399-410.
- , 1993. "El Madrid de José Donoso." *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 22: 267-279.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. 1971. "José Donoso: la novela como Happening." *Revista Iberoamericana* 37: 517-536.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA. 1991. "La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria y Galaor: límites de una reescritura paródica", en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana. (1960-1985)*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia; pp. 101-104.
- SOLOTOREVSKY, MYRNA. 1988. "La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria o la frustración de lo erótico", en *Literatura. Paraliteratura*. Hispamérica, Gaithersburg; pp. 81-104.
- SONTAG, SUSAN. 1970. "The Pornographic Imagination", en *Styles of Radical Will*. Dell Publishing Company, New York; pp. 35-73.
- SOTO ESCOBILLANA, LUIS. 1985. "El personaje Blanca en la novela *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* de José Donoso: Análisis del nivel fraseológico." *Nueva Revista del Pacífico* 27-28: 112-121.
- VALENZUELA, LUISA. 1994. "De la Manuela a la marquesita avanza el escritor custodiado (o no) por los perros del deseo." *Revista Iberoamericana* 168-169: 1 005-1 008.