

*LA MISTERIOSA DESAPARICIÓN DE LA MARQUESITA
DE LORIA* ¹, DE JOSÉ DONOSO: LECTURA
DE SUS ESTRATEGIAS FALLIDAS

Por *Clelia Moure*

El punto de partida de esta lectura no es otro que la convicción de que la crítica literaria es inevitablemente valorativa. Desde luego lo considero un presupuesto discutible, pero altamente verificado por la práctica crítica de todos los tiempos.

A continuación enunciaré, para desarrollar luego, algunas estrategias de esta novela que considero fallidas en la medida en que, según mi lectura, estarían orientadas a la consecución de un determinado efecto, pero por sus características y modo de construcción generan otro:

1.^a EL PAPEL DEL RECEPTOR

- 1.1. La apelación permanente a la enciclopedia propia de un sector muy acotado de la sociedad madrileña (alta burguesía + adinerada + femenina + europea, tomado este último término en su perspectiva cultural, dentro del esquema centro-periferia encabalgado sobre la dicotomía central de la novela: Europa-Latinoamérica) construye un lector implícito con características muy restrictivas.
- 1.2. La reiterativa descalificación de aspectos particulares de la cultura hispanoamericana, sutilmente filtrada en el discurso interior indirecto de algunos personajes que, como veremos, se confunde con la voz del narrador.
- 1.3. La presencia opresiva de la voz del narrador que todo lo invade establece una única «inteligencia» textual —aclararemos este término más adelante—. Esta verdadera ocupación por parte del narrador genera otras consecuencias tales como: *a*) La falta de relieve de los personajes, que se convierten así en una especie de muñecos sin autonomía ni voz propia. *b*) Dicha falta de relieve, y la consecuente ausencia de destinos, trae aparejada la dificultad en la resolución de la historia, que queda en evidencia al final de la novela, con el fabuloso *deus ex machina* de la desaparición, que el autor pretende legitimar elevándolo a la jerarquía de título de la novela. La desaparición, lejos de ser misteriosa, es inverosímil y no res-

¹ DONOSO, José, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Barcelona. Seix Barral, 1982 (3.^a ed.).

ponde a la dinámica de los hechos narrados. Es, por lo tanto, un desenlace fallido.

Veamos los fragmentos textuales que justifican las afirmaciones precedentes.

1.1

- ...su alcoba de raso color fraise ecrasée...*
- ...en favor de una túnica de Paul Poiret... (pág. 12).*
- ...en un momento quizás calculadamente torpe del cake-walk, Blanca tomó conciencia... (pág. 14).*
- ...su figura algo potelée... (pág. 20).*
- ...arrastrándose, después, sobre el satin duchesse del vestido... (pág. 22).*
- ...Había visto demasiada ópera en su vida: ya estaba un poco blasée... (pág. 24).*
- ...la suntuosa estola de petit-gris... (pág. 25).*
- ...Más allá de tresillos y lámparas y mesas Boulle... (pág. 35).*
- ...no pidieron el Isotta-Fraschini... (pág. 40).*
- ...la faldita de crepe marocain que la brisa... (pág. 48).*
- ...de vez en cuando se alzaba algún canotier de amigo... (pág. 55).*
- ...su ardiente aroma de criolla que ni L'Heure Blueu tenía capacidad para disimular... (pág. 57).*
- ...aroma de hembra indignada mezclado con el parisino Guerlain... (pág. 60).*
- ...encina del sofá Chesterfield...*
- ...su maravillosa muñeca adornada con un Patek Philippe... (pág. 62).*
- ...ceñida por una cloche de hule negro... (pág. 72).*
- ...me voy a cortar el pelo a la garçonne... (pág. 78).*
- ...muy a la moda de Drecoll... (pág. 85).*
- ...inmaculada tenida de tennis... (pág. 108).*
- ...la cinta blanco estilo Suzanne Lenglen...*
- ...el chevaliere en el meñique poderoso... (pág. 114).*
- ...fue presentada simplemente como la belle-fille de Casilda... (pág. 115).*
- ...que se cortara el pelo a lo Clara Bow: locamente ebouriffée... (pág. 115).*
- ...mientras menos decalage, mejor... (pág. 116).*
- ...barrio de falsas flappers... (pág. 118).*
- ...ella encendió un perfumado "Mis Blanche"... (pág. 134).*
- ...Miró su Patek Philippe. Huy!, exclamó tomando su Dunlop... (pág. 137).*
- ...Subieron en el coupé que ella misma conducía... (pág. 138).*
- ...mañana mismo iría "Chez Alphonse", y se cortaría el pelo a la garçonne...*
- ...todo el día vestida con ese traje que era para el sport! (pág. 139).*
- ...vistiendo el más chic harapo —chiffon, se decía— de muselina... (pág. 150).*
- ...Pensó, un instante, meter la Baby Browning dorada... (pág. 167).*
- ...Qué monada de vestido. Lavin? —No. Callot. ... (pág. 176).*
- ...sombrero adornado con el más airoso aigrette... (pág. 177).*
- ...Y se creía un Domergue...! Hacía falta tener culot!... (pág. 181).*
- ...Está lloviendo y no traje mi antucá... (pág. 185).*

Como vemos, las marcas que delimitan al lector son abundantísimas y están distribuidas regularmente a lo largo de la novela. Entre la profusión de galicismos y anglicismos se destaca la mención casi maníaca del sustantivo por la marca: *el Isota-Fraschini; ni L'Heure Blueu; el parisino Guerlain; su Patek-Philippe* (reiterado hasta el hartazgo); *su Dunlop; la Baby Browning*.

Mi conjetura es que el propósito de esta estrategia ha sido generar un «ambiente», digamos, de burguesía acaudalada y frívola; vale decir que está orientada a la construcción de un lugar —ficcional, desde luego— de la enunciación. Pero entiendo que el efecto logrado es dejar afuera al receptor que no pertenece a ese sector social. No porque las referencias citadas sean imposibles de decodificar, sino porque el lector común no se reconoce como el destinatario de ese texto.

Retomaremos este aspecto en el punto 1.3, a propósito de la voz del narrador.

1.2

La joven marquesa viuda de Loria, nacida Blanca Arias en Managua, Nicaragua, era la clásica hija de diplomáticos latinoamericanos, de aquellos que tras una gestión tan breve como vacía en Madrid no dejan otro rastro de su paso por la Villa y Corte que una bonita hija casada con un título. Al caer el exótico régimen que exportó a Arias, éste se vio obligado a regresar a la patria que fugazmente lo había encumbrado, para cumplir allá un capítulo de su oscuro destino.

Éste es el primer párrafo de la novela, que presenta la clave despectiva que dominará la referencia a Latinoamérica y latinoamericanos; releamos los adjetivos aisladamente: breve; vacía; bonita; exótico; oscuro. Justamente lo «bonito» y lo «exótico» latinoamericanos serán las únicas características positivas en la valoración de este continente.

Dos citas más son suficientes para completar la visión que desde la voz del relato se tiene de la realidad política y cultural latinoamericana:

Anoche, él le propuso huir juntos, incluso, si ella lo exigía, a Nicaragua, donde fácilmente se podrían hacer proclamar lo equivalente a reyes (pág. 100).

—Sí: en fin, mi fortuna todavía. Que con Archibaldo nos la lleváramos toda a Nicaragua, donde nadie sabría que mi marido pintor imita a Anglada Camarasa... y será considerado el gran genio de la pintura contemporánea (pág. 182).

Aquí la descalificación va más allá de los regímenes dictatoriales latinoamericanos: involucra al ciudadano común quien proclamará rey *fácilmente* y *gran genio* a un vulgar imitador.

Insisto en sostener mi conjetura acerca de la intencionalidad de esta estrategia: me parece obvio que el autor ha querido crear un lugar de enunciación marcado por algunas características de la ideología aristocrática madrileña y sus lugares comunes respecto de la sociedad latinoamericana, su vulgaridad y su ignorancia. Pero estos prejuicios que, efectivamente, construyen una voz, generan forzosamente el rechazo y/o la irritación del lector que se siente aludido y descalificado sin la menor compensación. En otros términos, ese lugar de enunciación que la voz construye aquí, no opera dentro del diagrama de ficcionalidad, y por lo tanto no está con-

tenido en la economía del relato. Esta sobredeterminación de los rasgos de la enunciación, a la que acabo de aludir, presenta una consecuencia más:

1.3

La voz del narrador invade todos los niveles del relato, asfixiando cualquier posibilidad de autonomía de los personajes. En este sentido he hablado antes de una única «inteligencia» textual.

En este punto me parece indispensable la referencia a Mijaíl Bajtín. En su ensayo *Estética de la creación verbal*², Bajtín analiza extensamente las relaciones entre el autor y su héroe. Uno de los conceptos que articula su punto de vista sobre dichas relaciones es el de «autoconciencia»: el héroe en Dostoievsky (no olvidemos que Bajtín lo eleva a la categoría de modelo) no constituye una suma de rasgos, ni un conjunto de atributos que contestarían a la pregunta «¿quién es?», sino *un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, y una posición plena de sentido*³. A manera de síntesis después de una larga reflexión sobre esta idea, Bajtín declara: *No se da un conjunto de rasgos objetivos que formarían la imagen social y caracterológica del héroe; en Dostoievsky estos rasgos se vuelven el objeto de su tormentosa autoconciencia*⁴. Los atributos de la imagen del héroe, pues, están despojados de toda fuerza determinante y conclusiva, lo cual permite la construcción de un personaje vivo. Todos los héroes en Dostoievsky sienten vivamente su carácter inconcluso y vuelven falsa toda definición que los exteriorice y los quiera concluir: *Un hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho todavía su última palabra [...] El héroe en Dostoievsky siempre aspira a romper el marco conclusivo y mortífero en que lo encierran las palabras ajenas*⁵. Para concluir esta referencia a Bajtín, destaco dos afirmaciones que tienen la virtud, a mi criterio, de sintetizar sus hipótesis acerca de las relaciones entre autor y personaje: *El héroe en Dostoievsky no es una imagen objetiva sino la palabra plena, la voz pura*. Y un poco más adelante: *La verosimilitud de un personaje es para Dostoievsky la verdad de su palabra interior*⁶.

En *La misteriosa desaparición...* Los personajes son exactamente lo contrario de lo postulado por Bajtín. Su único sostén es la voz del narrador que los «dibuja» desde una exterioridad inocultable. Esta voz enajena el discurso de los personajes; lejos de ser *palabra plena* o *voz pura*, los héroes de esta historia «son hablados», y sus caracteres están entrampados en el lazo mortífero de la voz ajena, presente siempre en el discurso directo o indirecto de los personajes. Así el lector percibe una única voz, una modulación siempre idéntica, que uniforma todas las voces y cancela cualquier posibilidad de autoconciencia.

Esta enajenación de todas las voces en la voz del narrador se percibe claramente a lo largo de toda la novela, pero de manera especial en los siguientes fragmentos:

² BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

³ *Op. cit.*, p. 71.

⁴ *Op. cit.*, pp. 72-73.

⁵ *Op. cit.*, pp. 87-88.

⁶ *Op. cit.*, pp. 80 y 81.

Se quedaron un momento en silencio uno junto al otro, con el perro quieto a su lado como si comprendiera, mirando el agua gris-limón del lago tan apacible en este atardecer.

Y dos páginas más adelante:

—Así, tal como estaba hace un minuto, con el lago gris-limón como fondo y la cabellera suelta, ... (ésta es una intervención de Archibaldo).

El narrador emplea un adjetivo de color que no es precisamente convencional ni de uso habitual: *gris-limón* y, dos páginas después, uno de los personajes emplea la misma imagen para referirse al mismo lago. Este desliz sólo pone en evidencia lo que el receptor ya había percibido desde el comienzo de la novela: la omnipresencia de un narrador-invasor, o, en términos bajtinianos, una escritura monológica.

Leamos otro fragmento muy significativo en este sentido:

La recogió, montó en el Isotta-Fraschini para ir a toda velocidad al puesto de policía más cercano, donde contó lo que el autor de esta historia acaba de relatar en este capítulo y que está a punto de terminar...

Esta irrupción, este blanco simulado en el tejido narrativo, tiene la función de reconocer en el nivel del enunciado una presencia que penetró de manera casi opresiva la construcción del discurso, las conciencias y el desarrollo de los hechos: «el autor», que ha obturado de este modo la constitución de los personajes como posiciones plenas de sentido (Bajtín), lo que ha ido en desmedro de la construcción y la verosimilitud de sus destinos, lo que ha generado una novela monológica y discursivamente uniforme y un inevitable desenlace fallido.

Lo dicho es observable en el despliegue de las características altamente contradictorias de Blanca, la marquesita, que tan pronto es ingenua, cínica, frívola o perversa:

Mientras escuchaba los ladridos del perro que le impedían dormir se dio cuenta que aquello que la había hecho rechazar a Almanza era, en esencia, que no podía matarlo: no era vulnerable.

Esta idea aparece como superpuesta, no surge del discurso interior del personaje, sorprende al receptor con algo que Blanca no pudo pensar si atendemos a los rasgos psicológicos manifestados hasta el momento, que lejos de incluir la perversidad o el cinismo, presentan a Blanca como un *tipo*: la clásica jovencita ingenua, desaprensiva y tonta, con una cuota importante de frivolidad y de inconsistencia de carácter. El pensamiento de Blanca resulta aquí, pues, tan forzado y dirigido como su voz.

2.^a LA INTENCIÓN PARÓDICA

Blanca se había acercado a la gran ventana abierta sobre las copas de los árboles de la Plaza de Chamberí, y se quedó mirándolos. Él, que permaneció unos

pasos más atrás escuchando las mundanas manifestaciones de entusiasmo de Blanca por la vista desde el estudio, avanzó para compartir con ella lo que veía, casi tocando con su cuerpo la espalda de Blanca, apoyando su mano en el borde de la ventana [...] dijo ella dándose vuelta bruscamente hacia él de modo que quedó casi prisionera. Él no se movió. Sólo sonreía: los ojos de ella, tan cerca de los suyos, ...

La escena, como surge de la primera lectura, es altamente convencional, con todos los tics y lugares comunes de la novela rosa hispanoamericana del siglo XIX, lo que nos lleva a conjeturar que habría, por parte del autor, una intención paródica. Esto me parece altamente probable dadas las características de la figura de autor que podemos construir en atención a otros relatos de José Donoso; pero, nuevamente, me parece una estrategia fallida. Y creo que él lo nota; así lo sugiere la aclaración entre guiones que intercala tres páginas después:

...este beso pulsaba el primer resorte del placer que los haría —como lo aseguraban todos los novelistas— vibrar al unísono.

Si se hubiera producido el efecto paródico que —conjeturo— buscaba el autor con el relato de esta escena, hubiese sido innecesaria la aclaración entre guiones que acabamos de leer.

Algo similar sucede con el desenlace; como he señalado, la desaparición de la marquesita resuelve mágicamente todos los problemas y preocupaciones de los personajes, aun de los más secundarios como el ex-diplomático padre de Blanca, quien «casa» a una de sus hijas con Archibaldo Arenas. En este caso también el autor parece advertir el desajuste y, tal vez para que no lo parezca, afirma:

Y para terminar con otra nota alegre hay que decir...

En síntesis, la sobredeterminación de los rasgos de la enunciación que la colocan fuera del diagrama de ficcionalidad; la configuración de una escritura monológica en virtud de la presencia opresiva de la voz del narrador que penetra y uniforma las voces y las conciencias; el fracaso de la intención paródica que justificaría la inclusión de escenas de altísimo grado de convencionalidad —al estilo de la novela rosa hispanoamericana del siglo pasado— constituyen tres estrategias fallidas en la construcción de esta novela. Podrá realizarse, desde luego, otra lectura que descubre y justifique las estrategias fallidas del presente trabajo crítico.