



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA POÉTICA DE LA AMBIGÜEDAD DE JOSÉ DONOSO EN *EL OBSCENO*

PÁJARO DE LA NOCHE: ORALIDAD Y ESCRITURA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

LAURA JUDITH BECERRIL NAVA

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. CLAUDIA LILIANA GUTIÉRREZ PIÑA

CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

TUTORA INTERNA

JUNIO DE 2021



Agradecimientos

Dra. Carmen Álvarez Lobato

Usted ha dejado una huella invaluable en mi vida académica y personal.
Gracias por sus enseñanzas, las palabras de aliento y los consejos constantes.
Mi respeto, admiración y lealtad le corresponden.

Dra. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Gracias por formar parte de mi crecimiento académico,
que, sin duda, se ha fortalecido con sus enseñanzas.
Es un honor compartir este éxito con usted.

Dra. Claudia Liliana Gutiérrez Piña

Le agradezco las importantes aportaciones que hizo para la realización
de esta tesis y por compartir el interés en la obra de José Donoso.

La grandeza de este logro se completa al compartirlo con Daniel, Alizon y Meredith, mi familia. Gracias por la paciencia, la espera y el apoyo inquebrantables.

**“La poética de la ambigüedad de José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche*:
oralidad y escritura”**

Índice	3
Introducción	5
Capítulo 1. El narrador múltiple: la entidad fluctuante	32
1.1. El Mudito como creador.....	38
1.1.1. Relato marco: <i>El obsceno pájaro de la noche</i>	39
1.1.2. El Libro Verde: el poder de la escritura	52
1.1.3. La Crónica de la Rinconada: la imposibilidad de la escritura.....	70
1.2. El Mudito como lector: revisión de la Historia.....	82
Capítulo 2. Las viejas: la sabiduría oral y lo mítico	94
2.1. El poder de la oralidad.....	95
2.2. La importancia de la palabra: consejas y leyendas	111
2.3. La religión: “metáfora quebrada”	124
2.4. El <i>performance</i> oral.....	143
2.4.1. El hijo de Iris	147
2.4.2. La casa de juego	159
Capítulo 3. Espacios creativos	167
3.1. Los espacios de la enunciación	167
3.1.1. La Casa de la Chimba: la ensoñación poética	173
3.1.2. El hospital: la alucinación creativa	190

3.2. Los espacios de la oralidad	200
3.2.1. La Ciudad del Niño-La casa blanca: el espacio de la (des)esperanza	201
3.2.2. La casa de Peta Ponce: la indeterminación	211
3.3. Los espacios de la imaginación	221
3.3.1. El chalet suizo: el Carnaval de Venecia	223
3.3.2. La ciudad: “la herida social”	228
Capítulo 4. La poética de la ambigüedad de José Donoso: oralidad y escritura	248
Conclusiones	262
Bibliografía	279
Mesografía.....	285

Introducción

Uno de los escritores más importantes de la literatura hispanoamericana es José Donoso Yáñez (1924-1996, Santiago de Chile), escritor, profesor y periodista reconocido a nivel mundial por su amplia producción editorial y narrativa.

De acuerdo con las diferentes referencias biográficas de este autor, Donoso creció en el seno de una familia de intelectuales –“burguesía intelectual”¹, como él los llamaba–, quienes influyeron en él, de alguna manera, en el gusto por el arte, la escritura y el pensamiento crítico, mismos que fueron desarrollados sobre todo llegada su juventud, cuando ingresó a la Universidad de Princeton a estudiar Filología.

El cambio de contexto fue un parteaguas en la vida del chileno, ya que es en este momento en que adquiere mayor fuerza la convicción de ser un gran escritor, y, entonces, empieza a publicar literatura en la revista *MSS*. Sus primeros textos fueron dos cuentos titulados “The blue woman” y “The poisoned pastries” (1950 y 1951), que inauguran la narrativa de este gran autor.

José Donoso adoptó a la escritura como su más grande ímpetu. Su obra inicia con pequeños cuentos de un joven universitario, y se consolida con *El obscuro pájaro de la noche*, su máxima obra experimental, innovadora, ambigua, aleatoria, indeterminada, confusa, excepcional; “la novela que finalmente permite a Donoso sumarse a los mayores

¹ En una entrevista a José Donoso, que realizó un programa de televisión española en 1977, a cargo del periodista Joaquín Soler Serrano, Donoso denomina “burguesía intelectual” a su herencia familiar constituida por médicos, abogados y escritores; entre ellos Ricardo Donoso, historiador; Armando Donoso, crítico literario; Heliodoro Yáñez, crítico y escritor, y Fernando Donoso, escritor. Ver Joaquín Soler Serrano, *José Donoso. A fondo*, Entrevista del Ministerio de Cultura, Madrid, 1977.

exponentes de la novela latinoamericana; y, que es, a su vez, “uno de los textos más oscuros de la narrativa latinoamericana moderna”².

Publicada en 1970, *El obsceno pájaro de la noche* forma parte de una amplia producción literaria, entre las que destaca *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1966), *Tres novelitas burguesas* (1973): *Chatanooga Choochoo*, *Átomo verde número cinco* y *Gaspard de la nuit*. Además, destacan *Casa de campo* (1978), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980), *El jardín de al lado* (1981), *Cuatro para Delfina* (1982), *La desesperanza* (1986), *Taratuta/Naturaleza muerta con cachimba* (1990), *Donde van a morir los elefantes* (1995). En ediciones póstumas se encuentran *El Mocho* (1997) y *Lagartija sin cola* (2007); además de cuentos, memorias, un poemario titulado *Poemas de un novelista* (1980), algunos guiones y diarios.

El proceso para llegar a la cima de la literatura fue largo, acompañado de enfermedad, crítica y vaivenes; empero, la capacidad creativa del escritor chileno dio pie a una amplia producción literaria a partir de los años cincuenta, misma que se ha traducido a múltiples idiomas –italiano, portugués, francés, checo, japonés e inglés–, lo que indica el alcance de su obra.

Ante esta amplia producción escritural, Donoso fue merecedor de múltiples premios, entre los que destacan: el Premio de la Crítica de Narrativa Castellana (1978), el Premio Nacional de Literatura en Chile (1990), la Orden al Mérito Docente y Cultural “Gabriela Mistral” con el grado de Gran Oficial (1994, Chile), y fue condecorado como Caballero Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil (1994) en España.

² Juan Navarro Santiago, “Locura, monstruosidad y escritura. Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Acta poética*, núm. 37, vol. 2, 2016, p. 74.

El obsceno pájaro de la noche fue el texto por el que recibió el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, mismo que no le fue entregado por una crisis financiera de la editorial; sin embargo, la obra se publicó y difundió ampliamente, con la imagen de una jaula abierta en la portada y en los carteles publicitarios. La obra ganadora de este reconocimiento ocupa un lugar muy importante entre la narrativa donosiana, ya que estéticamente se le ha denominado experimental en comparación con las producciones anteriores a este texto, mismo que cuenta con un estilo propio, basado en la innovación, la ambigüedad, la crítica, la revisión histórica, el tratamiento paralógico de las voces narrativas, el cruce de múltiples dicotomías que parecerían complicadas de relacionar, entre muchos otros elementos que destacan su grandeza estética y literaria.

La novela contó con una amplia recepción entre el público lector donosiano, ya que, por un lado, las obras anteriores –sobre todo *Coronación*, *Este domingo* y *El lugar sin límites*– habían posicionado a Donoso como uno de las grandes promesas literarias en América Latina; además, por otra parte, la novela distaba –no en todos los sentidos– de las primeras creaciones, en cuanto a la complejidad narrativa y estructural, la postura ambigua y desoladora del yo, la interrelación de temas como la mitología y la Historia, la oralidad y la escritura, la modernidad y la tradición, la búsqueda de identidad y el determinismo social, la crítica y la reflexión, entre muchos otros más que ya se retomaban en las publicaciones iniciales, pero que en *El obsceno pájaro de la noche* se presentan con mayor énfasis.

De esta novela publicada en 1970 –así como de *Casa de campo* y *El lugar sin límites*– derivaron otras creaciones artísticas como guiones teatrales y una película de Luis Buñuel. Destaca, en este sentido, en 1987 el grupo Theatre de L' Escabel de Canadá con el estreno de una adaptación de *El obsceno pájaro de la noche*, y en ese mismo año también el elenco llamado Aleph presentó otra versión de la novela.

Estas diferentes versiones podrían estar relacionadas con la variedad de títulos que Donoso pensó para *El obsceno pájaro de la noche*, todos ellos metafóricos que dan cuenta de la multiplicidad en la novela y del simbolismo que la sostiene, entre ellos: “La agonía de los objetos”, “El arcángel incompleto”, “Gárgolas”, “Palabras de gárgolas”, “Bajo tantos párpados”, “The Bird”, “El último Azcoitía”³ y “El sueño de nadie”, del epitafio de Rilke.

De acuerdo con el paratexto final de *El obsceno pájaro de la noche*, esta novela fue escrita en diferentes espacios y tiempos. Sabido es que Donoso tardó ocho años en concluir su obra culmen, de 1962 a 1970, y que la construyó en diferentes espacios, como se indica en el texto: Santa Ana y los Dominicos, Chile (1962-1963), Pollenca, Mallorca (1968), Juenga, Santander (1969), y Vallvidrera, Barcelona (1969). Sin duda la estancia en todos estos espacios permite la construcción de un texto que muestra un poco de ellos en su interior: una crítica, una revisión, una lectura, o todas juntas.

El contexto en el que se crea *El obsceno pájaro de la noche*, entonces, es dinámico por el cambio de espacio y de tiempos. Si bien se percibe que el entorno es Santiago de Chile, puede, también, ser cualquier lugar. La obra comprende un lapso de ocho años que Donoso carga de significación; él mismo escribió:

Remontarme al Santiago de 1957, a la época en que, al menos en mi recuerdo consciente, *El obsceno pájaro de la noche* comienza a separarse, en la forma de un primer núcleo, del resto de mi experiencia, constituye todo un viaje de regreso. Un viaje desde este mundo de la computación, de Pinochet, de las encuestas y las cifras, de la televisión, a ese otro mundo muy distinto que ahora nos parece terriblemente antiguo”⁴.

³ Los distintos nombres tentativos de la novela durante su creación son rescatados por María Laura Bocaz Leiva en *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*, Tesis, Universidad de Iowa, Iowa, 2010, p. 65.

⁴ José Donoso, *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1970, p. 264.

Donoso parte de la década de los años cincuenta para hablar de la época que a él le tocó vivir, y que quizá para muchos jóvenes lectores parezca antigua o *retro*: “Mi novela está determinada en el tiempo por lo que ha venido atrás”⁵. Esta época sobre todo la vivió en Chile, pero es también cuando empieza su recorrido literario –con algunos libros publicados– por Grecia, Yugoslavia, Alemania, Austria, Italia y México.

Entre los cambios más notables que Donoso reconoce en el Chile de los años cincuenta está la modernización, el crecimiento de las grandes ciudades, y el paso de lo rural a lo urbano, que los chilenos recibían con gran fervor; sin embargo, asegura que no había una adaptación total a este nuevo contexto, ya que trataban de rescatar un poco del Santiago tradicionalista que hasta entonces quedaba.

Aunado a lo anterior, José Donoso compara constantemente, sobre todo en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, el ambiente chileno con el mundo cosmopolita al que él aspiraba, motivo por el que su estadía en Europa y otros países se prolongó por dieciocho años antes de volver a su país natal. Algunas características, que disgustaban a Donoso, de ese Chile en el que vivió, son las marcadas clases sociales, la apariencia que otorga el dinero, el ambiente provinciano que implica que todos se conozcan, entre otras más.

En estos años de creación literaria, Donoso alterna la escritura con el periodismo en la revista *Ercilla*, en donde escribía artículos de corte social, para dar a conocer la realidad tal cual era y confrontar la Historia de su país; por ejemplo, la lucha por el poder entre Eduardo Frei y Salvador Allende en 1964. Es este realismo o naturalismo con el que Donoso no quiere trabajar en la literatura, ya que, si bien se parte de ellos, se podía hacer de diferente manera; el resultado es *El obsceno pájaro de la noche*, un texto que habla de la realidad

⁵ Emir Rodríguez Monegal, “José Donoso: La novela como ‘happening’”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 76-77, Vol. XXXVII, 1971, p. 532.

social, pero no de forma inmediata, sino con innumerables giros, símbolos, desviaciones, oscilaciones, que complejizan el proceso de recepción.

Hablar del contexto de José Donoso implica también posicionarlo en la literatura de la época, ya que para él fue un tema de gran recurrencia en sus obras y ensayos. Una de las grandes influencias, según se visualiza en *El obscuro pájaro de la noche*, fue Henry James Sr., y, en otras novelas, Virginia Woolf y James Joyce, por quienes Donoso sentía una gran atracción literaria.

Respecto a la influencia de autores latinoamericanos, Donoso constantemente se refiere en sus ensayos a Alejo Carpentier, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, a quienes consideraba grandes escritores e intelectuales de la época. Con todos ellos mantuvo contacto de alguna u otra manera, sobre todo con Carlos Fuentes, con quien construyó una gran amistad, y con quien dio el primer paso para salir de Chile y ver desde afuera a su propio país.

Por la influencia de estos autores en la narrativa donosiana, el chileno afirma: “No creo que yo tenga un estilo José Donoso. Tengo un estilo José Donoso que es resultado en este momento de la confluencia de un estilo Henry James, de un estilo Jane Austen, de un estilo Carlos Fuentes, de un estilo García Márquez, de un estilo Vargas Llosa, de un estilo mil cosas. Entonces yo soy un imitador”⁶.

El encuentro de todos estos escritores en la obra de Donoso indica la complejidad de la misma, ya que se conforma como un rompecabezas infinito, que se puede armar de diferentes maneras según la perspectiva, el tema e, incluso, el lector.

⁶ *Idem.*

Además de los numerosos premios otorgados a la producción literaria de José Donoso, se añaden los interminables estudios, análisis, tesis, artículos, ensayos, que se han realizado sobre cada uno de sus textos alrededor del mundo. Destaco las importantes investigaciones de María Laura Bocaz Leiva, en *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche* (2010)⁷, quien realiza un significativo seguimiento y análisis de la obra de José Donoso. La investigadora se centra en el proceso de escritura de *El obsceno pájaro de la noche*, y explica –con base en los diarios de Donoso resguardados en las Universidades de Iowa y Princeton– cómo se fue configurando la obra maestra donosiana. Añade, además, detalles personales del autor relacionados con el proceso creativo, ciertos símbolos que Donoso ficcionaliza, y cierra con la pertenencia de Donoso al Boom y la correspondencia y amistad con Carlos Fuentes, Emir Rodríguez Monegal y Paul Engle.

De esta misma autora, también conviene subrayar “El desdibujamiento de Peta Ponce: otra clave inédita del delirio” (2005)⁸, en el que centra su estudio en la indeterminación de este personaje femenino quien simboliza la obscenidad, la miseria, las sombras, en relación con el Mudito, un personaje de la misma naturaleza. Este artículo en particular destaca la correspondencia de la mitología mapuche con los símbolos en el texto de José Donoso, como el chonchón, la perra amarilla, el imbunche y el tué-tué.

María Laura Bocaz Leiva es una de las principales críticas donosiana que estudia *El obsceno pájaro de la noche* con base en la experiencia escritural del autor. En sus investigaciones marca esbozos del proceso dialógico entre mitología e Historia, oralidad y

⁷ Bocaz Leiva, *op. cit.*

⁸ Bocaz Leiva, “El desdibujamiento de la Peta Ponce: otra clave inédita del delirio”, en *Taller de letras*, núm. 37, 2005.

escritura, historia oficial y mundo ficcional, configuración textual, que brindan líneas de estudio para las posteriores interpretaciones.

Otro importante crítico donosiano es Sebastián Schoennebeck, quien ha publicado diferentes textos sobre la narrativa de José Donoso y el recorrido anglosajón de su poética. Sobresale *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* (2015)⁹, en el que se muestran diferentes artículos que versan tanto de Donoso en las letras nacionales como de la influencia de Henry James Sr. (respecto al epígrafe de *El obsceno pájaro de la noche*), y algunas reflexiones sobre *Casa de campo* que aplican, en gran medida, para la novela de 1970 objeto de estudio de esta investigación.

Sebastián Schoennebeck también escribió “La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” (2009)¹⁰, en el que analiza la figura de la bruja como aquella que altera el orden del discurso y de la novela misma. Entre los aportes críticos de este autor destacan la relación intertextual entre José Donoso y Henry James Sr. respecto a símbolos como la casa, las ventanas, lo obscuro, lo oculto, la finitud del hombre; así como el cosmopolitismo del escritor chileno, la relación civilización y barbarie en la que se encontraba inmerso el autor de *El obsceno pájaro de la noche* y que no puede ocultarse en esta novela.

Por su parte, Mónica Barrientos escribió “El discurso confesional en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” (2010)¹¹, artículo en el que establece que el discurso del narrador-personaje es confesional, ya que se trata de un testigo que, como rompecabezas, va

⁹ Sebastián Schoennebeck, *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2017. [Versión electrónica].

¹⁰ Sebastián Schoennebeck, “La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Anales de literatura chilena*, núm. 11, 2009.

¹¹ Mónica Barrientos, “El discurso confesional en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 36, 2007.

armando los acontecimientos que le presenta al lector. Me parece que la figura del narrador se limita a la de testigo, ya que no sólo ejerce esta función, sino que trasciende su propia voz, su vista, sus sentidos en general, y presenta los hechos como él quiere hacerlo: confusos, oscilantes, ambiguos. En este sentido, este artículo se centra en una sola voz y función del narrador –como testigo–, mismo que en realidad es complejo, cambiante, fluctuante.

Tanto del narrador como del personaje, Candace Kay Holt presenta “Voz narradora y estructura vertebrada en *El obsceno pájaro de la noche*” (1981)¹², estudio en el que resalta la función calidoscópica en la novela de José Donoso. Considero acertado el término, ya que plantea la ambigüedad de un personaje que puede construirse como múltiple, cambiante, vacilante. De este término haré uso constantemente a lo largo de mi investigación, sobre todo para hacer referencia a las diferentes facetas del Mudito.

Respecto al espacio, “El imaginario de la casa en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” (2010)¹³ de Ewa Nawrocka, establece a la Casa de la Chimba como metáfora de la novela misma y de las relaciones entre los personajes, es “un objeto de estudio antropológico o socio-cultural, como un espacio de la memoria individual o colectiva, como una manifestación de la jerarquía social o como una imagen alegórica de la patria”¹⁴. Añado, a estas significaciones, la casa-laberinto, casa-imbunche, casa-*matrioshka*, casa-cárcel.

En este sentido, también se presenta el artículo “José Donoso en el ejercicio de composición de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba: una

¹² Candace Kay Holt, “Voz narradora y estructura vertebrada en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Mester*, núm. 1, vol. 10, 1981.

¹³ Ewa Nawrocka, “El imaginario de la casa en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Studia litteraria*, núm. 1, vol. 5, 2010.

¹⁴ *Ibidem*, p. 85.

interpretación a partir de los *José Donoso papers*” (2014)¹⁵, de María Laura Bocaz Leiva, en el que, como el nombre lo indica, la autora recurre a los diarios del escritor chileno para comprender la configuración espacial en esta novela de 1970, y destaca que el espacio ficcional tiene un referente real en Santiago de Chile: el convento de El Carmen de San Rafael, dos espacios que terminaron siendo bodegas. Aunque es muy evidente el referente real a la capital chilena, bien puede pensarse el entorno como cualquier otro en Latinoamérica, ya que responde a una serie de constantes simbólicas que así permiten concebirlo.

El espacio, en relación con las clases sociales, es configurado por Myrna Solotorevsky, en “Configuraciones espaciales en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” (1980)¹⁶, como oscuro y luminoso; el primero el del Mudito, las viejas, Peta: obsceno, sucio, bajo; el luminoso corresponde a don Jerónimo, la burguesía, el mundo oficial: claro, decoroso, alto. Con esta autora se realiza una clasificación y polaridad de espacios que incide también en las clases sociales, las dicotomías civilización y barbarie, el mundo sagrado, tradicional y el universo de la razón, de los intelectuales; entre muchas otras que se presentan a lo largo de este análisis.

Respecto a lo grotesco y algunos recursos literarios en la novela destaca, de Mónica Barrientos, “El realismo subvertido en la narrativa de José Donoso” (2013)¹⁷, en el que subraya la presencia del realismo chileno en espacios tradicionales tergiversados, rotos,

¹⁵ María Laura Bocaz Leiva, “José Donoso en el ejercicio de composición de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba: una interpretación a partir de los *José Donoso papers*”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 246, vol. LXXX, 2014.

¹⁶ Myrna Solotorevsky, “Configuraciones espaciales en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Boletín Hispánico*, tomo 2, núm. 1-2, 1980.

¹⁷ Mónica Barrientos, “El realismo subvertido en la narrativa de José Donoso”, en *Crítica hispánica*, núm. 1, vol. 35.

derrumbados, de la misma manera que la identidad nacional chilena y latinoamericana. A estos elementos interpretativos añado la presencia del monstruo, la degradación, el carnaval y la inversión de roles característicos de esta estética empleada por José Donoso para parodiar la realidad latinoamericana.

A su vez, Roberto Pinheiro Machado presenta “*El obsceno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra de José Donoso” (2006)¹⁸, en el que esta estética cobra especial relevancia al hablar de un discurso irracional y fragmentado, que da cuenta de la crisis existencial del protagonista. Así, lo grotesco y lo absurdo se conjuntan, desde la perspectiva de estos críticos, para dar cuenta de la obscenidad en la que se encuentra inmerso cierto sector de la población chilena y latinoamericana, representada sobre todo por el Mudito y las viejas de la Chimba, sin excluir, del todo, a la sociedad burguesa.

De Juan Navarro Santiago, “Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*” (2016)¹⁹, se destaca que esta crisis identitaria del sujeto se debe a un estado de fantasía generalizado, en el que se pierden los referentes y se buscan mediante la máscara, el disfraz, un escondite. Además, añade la figura del monstruo como un nuevo referente para un ser marginal que termina en el caos.

Respecto a estos seres marginales, en “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*” (2012)²⁰, de María Francisca Ugarte Undurraga, se habla del poder de las viejas respecto a los patrones, quienes aparentemente son los amos; sin embargo, se produce un cambio cuando las viejas son las que conocen los secretos e

¹⁸ Roberto Pinheiro Machado, “*El obsceno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra de José Donoso”, en *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 63, vol. 1, 2006.

¹⁹ Navarro Santiago, *op. cit.*

²⁰ María Francisca Ugarte Undurraga, “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Revista chilena de literatura*, núm. 81, 2012.

intimidades de la burguesía; y, entonces, se invierten las jerarquías del poder y los seres luminosos son socavados por la oscuridad de los sirvientes. Este cuestionamiento se deja entrever en el discurso del Mudito, y en este artículo se acentúa como una condición social.

Se añade a esta lista el texto José Promis Ojeda, “La desintegración del orden en la novela de José Donoso” (1973)²¹, en el que manifiesta que el caos, la disgregación, el abismo, aparecen hechos lenguaje. Este crítico resalta las diferentes contradicciones en la novela – que yo denomino como oscilaciones– entre las que el Mudito busca consolidar su identidad, misma que también es contradictoria.

Respecto a la dicotomía base de esta investigación, oralidad y escritura, la crítica especializada no ha realizado estudios específicos de ella; sin embargo, sí es posible encontrar ciertos bosquejos que intentan dibujar líneas de investigación más específicas. De la escritura, resalto “*El obsceno pájaro de la noche*, la productividad del texto” (1980)²² de Nelly Martínez, en el que la investigadora manifiesta que las historias cubren y encubren las diferentes historias de su escritura. Además, afirma que en la novela se produce un juego interminable de sustituciones que poco a poco va construyendo otredades mediante el disfraz y la máscara.

En cuanto a la oralidad, “¿El vuelo sin órganos? (el yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*)” (2011)²³, de José Manuel Rodríguez y Omar Salazar, indica que existen dos narradores en la novela donosiana, uno que tiende a la oralidad y otro que

²¹ José Promis Ojeda, “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”, en *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*, Juan Loveluck (Ed.), Taurus, Madrid, 1986.

²² Nelly Martínez, “*El obsceno pájaro de la noche*, la productividad del texto”, en *Revista iberoamericana*, núm. 110-111, vol. XLVI, 1980.

²³ José Manuel Rodríguez y Omar Salazar, “¿El vuelo sin órganos? (el yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*)”, en *Acta literaria*, núm. 42, 2011.

trabaja desde la perspectiva de la escritura. Me parece que más que dos narradores podemos hablar de un personaje que crea situaciones narrativas desde diferentes perspectivas.

Estos dos textos, uno de la oralidad y otro de la escritura, permiten visualizar una concepción lineal de *El obsceno pájaro de la noche*, misma que pretende complejizarse con la presente investigación centrada específicamente en la oscilación entre la cultura oral y la escrita en la que media el Mudito, tanto como personaje como narrador, jugando, representando, creando, verbalizando, imaginando,

Por su parte, el intertexto en la novela adquiere gran relevancia con la presencia del epígrafe de Henry James Sr., teólogo estadounidense con quien Donoso establece un diálogo en *El obsceno pájaro de la noche*. En palabras del autor chileno: “Henry James decía una vez que al pasar frente a una ventana y ver a una familia cenando, uno podía olvidarse de esa familia, pero veinte años después, o diez años después, podía crear una novela entera alrededor de esa situación casi olvidada que entrevió al pasar frente a una puerta abierta”²⁴.

El epígrafe de la novela ha generado pocas investigaciones críticas, aunque sí es un tema retomado brevemente por los estudiosos de la obra donosiana. Hago notar el artículo de Sebastián Schoennenbeck “Sobre casas, ventanas y miradas: una cita con José Donoso y Henry James”, en el que el autor reitera la influencia de Henry James Sr. en la obra donosiana mediante la reminiscencia del espacio, los límites de lo público y lo privado, la obscenidad, la casa, la ventana y la mirada.

Además, recientemente publiqué el artículo “El obsceno pájaro de la noche: José Donoso y Henry James, la modernidad en diálogo” (2020)²⁵, para dar cuenta del diálogo

²⁴ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 520.

²⁵ Laura Judith Becerril Nava, “*El obsceno pájaro de la noche*: José Donoso y Henry James, la modernidad en diálogo”, en *Revista Valenciana*, núm. 25, 2020.

transtextual entre José Donoso y Henry James Sr. a partir del epígrafe –que corresponde a este último–, de tal manera que la novela donosiana se constituye como simbólica al dar cuenta de la tragedia del hombre moderno, encarnado en la figura del Muditto. Como escritores modernos, del romanticismo –James– y de la modernidad hispanoamericana –Donoso–, comparten puntos de encuentro que le permiten al chileno dialogar textualmente con el teólogo, y, más importante aún, transformar sus palabras con una nueva significación. El diálogo, desde la modernidad, muestra al hombre imperfecto y la consciencia de su fisura ontológica, conflictos que intentan socavarse con James mediante la espiritualidad y la esperanza en la salvación; mientras que Donoso, desde un punto de vista literario, proyecta una realidad descarnada al no poder huir de la tragedia.

Otros ejes de lectura los proporciona el mismo José Donoso en *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche* (un texto inédito)²⁶, en donde le explica al lector cómo configuró esta novela tan complicada. Resalta la presencia de Boy –el niño-monstruo–, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, Peta Ponce, las leyendas mapuches, sus viajes literarios y la alucinación final, cuando, por fin, concluye *El obsceno pájaro de la noche* en medio de una alucinación por alergia a la morfina.

Por su parte, Emir Rodríguez Monegal, en 1970, entrevistó a Donoso y consiguió importantes líneas de lectura no sólo de *El obsceno pájaro de la noche*, sino de la narrativa donosiana en general; de tal manera que esta entrevista se convierte en un referente sumamente importante e interesante para considerar algunos ejes de la novela donosiana. Aquí, Donoso manifiesta un vínculo, incluso un eco de sí mismo, en su novela cumbre, ya

²⁶ José Donoso, *op. cit.*

que “es el reflejo de su propia monstrificación”²⁷. Además, se muestra la parte subjetiva de este escritor, y confía su miedo a la destitución, la no existencia, la reducción a la nada – subrayo la referencia al Mudito mientras Donoso habla de sí mismo.

Aparte de los textos narrativos que Donoso deja en el legado literario latinoamericano, existe una gran variedad de ensayos en los que destaca su visión de mundo en cuanto a la escritura, la literatura, la política, el Boom, la cultura, el mundo del poder, el arte; tal es el caso de *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura* (2009)²⁸, *El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas* (2004)²⁹ e *Historia personal del Boom* (1972)³⁰.

Finalmente, acentúo la obra de Pilar Donoso, *Correr el tupido velo* (2009)³¹, texto en el que la hija del escritor chileno retrata la vida de su padre, en cuanto a la relación con ella misma, con su esposa, y, a la par, su crecimiento como escritor. Podría considerarse una biografía descarnada de José Donoso, porque, irónicamente con su título, no se corre un tupido velo, sino que se muestra aquello que estaba medio velado en cada una de sus obras, como la homosexualidad, la frustración que le provocaba la imposibilidad de la escritura, el temor ante la inexistencia en el mundo de la literatura, la frialdad de un escritor respecto a su familia.

Los textos aquí citados retoman algunos de los temas más significativos respecto a la obra de José Donoso, específicamente de *El obsceno pájaro de la noche*. Constituiría un amplio repertorio citar todos los textos críticos, pues abundan en diferentes temas, estéticas,

²⁷ *Ibidem*, p. 519.

²⁸ José Donoso, *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*, RIL Editores, Santiago de Chile, 2009.

²⁹ José Donoso, *El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2004.

³⁰ José Donoso, *Historia personal del Boom*, Anagrama, Santiago de Chile, 1972.

³¹ Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, Alfaguara, México, 2019. [Versión electrónica].

símbolos, y todos presentan ejes interpretativos interesantes. En el cuerpo de la tesis dialogaré con temas más puntuales de acuerdo con los fines de mi investigación.

Así, mi aportación a toda esta gama de voces, que se han unido para hablar críticamente sobre una de las grandes obras hispanoamericanas, es establecer una poética de la ambigüedad en *El obsceno pájaro de la noche* partiendo de una dicotomía base, que es la oralidad y la escritura, lo cual tiene como objeto la construcción de la memoria, la revisión histórica, la ambigüedad latinoamericana, entre otros más. Esta pareja se presenta en constante oscilación, ya que se manifiesta un transitar de una a otra tanto de los personajes como del mismo lector; y, de este par principal, surgen múltiples bifurcaciones que producen la ambigüedad en la novela.

Este tema, el de la ambigüedad, no ha sido analizado a profundidad en *El obsceno pájaro de la noche*. José Promis Ojeda afirma que “*El obsceno pájaro de la noche* se ofrece, pues, como una *obra abierta* en que la ambigüedad de los términos y la consiguiente ambigüedad de los modos de presentación permiten y buscan que el lector participe en la terrible y desorientada complejidad de las imágenes”³².

Este autor resalta la disgregación o contradicción de los elementos que conforman la novela, mismos que poseen dos o más naturalezas, lo que da cuenta de la desintegración del orden. Para Promis Ojeda, en *El obsceno pájaro de la noche* todo sufre mutaciones: los personajes, el narrador, los espacios, los tiempos; motivo por el que la novela donosiana es la expresión del realismo fantástico, que muestra una imagen oscura de la realidad.

A mi parecer, la ambigüedad, las mutaciones, las disgregaciones, no sólo muestran una realidad hostil, caótica, vacía; sino que dan como resultado una visión crítica de esta

³² Promis Ojeda, *op. cit.*, p. 189.

realidad, una revisión histórica, la creación de una memoria personal y social; además, muestran la función lúdica en la que está inmerso el hombre latinoamericano, quien, ante la tragedia y el caos recurre al juego, el carnaval, la ensoñación, para crear la idea de un mejor porvenir, aunque sólo sea momentáneo, imaginario o *performativo*.

Dos son los términos que dominan en *El obsceno pájaro de la noche*: oscilación y ambigüedad, interrelacionados por la idea de movimiento en la novela. Todo en este texto está dotado de fluidez y dinamismo para producir el cambio, la transformación, la ruptura, la fragmentación. No es posible analizar las diferentes dicotomías novelescas sin tener en cuenta que serán ambiguas, paralógicas, y, a la vez, contradictorias, de tal manera que tanto el lector como los personajes transitan de un elemento a otro sin previo aviso, sin intención y, quizá, sin comprender qué es lo que el Mudito está haciendo con cada una de estas figuras literarias.

De acuerdo con José Donoso, en *El obsceno pájaro de la noche* “todo es descartable todo es suplantable, todo es disfrazable en otra cosa... porque además todo parece estar disfrazado en otra cosa [...] Hay toda una ambigüedad per se, porque se está viviendo una experiencia vital no planteada, sino experimentada al escribirla”³³. La ambigüedad, entonces, forma parte del hombre moderno, sobre todo, latinoamericano, ya que se encuentra inmerso en cada una de las dicotomías que se plantean en esta tesis –mitología e Historia, tradición y modernidad, cultura oral y cultura escrita, lo sagrado y lo profano, mundo oficial y mundo no oficial, etc.– sin tener la posibilidad de inclinarse por una sola; sino que oscila entre ellas mediante el disfraz y la máscara del día a día.

³³ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 528.

Por otra parte, a pesar de los múltiples estudios que se han realizado de *El obsceno pájaro de la noche*, el tema de la oralidad y la escritura no ha sido objeto de estudio de forma central. La escritura, por sí sola, aparece en diversas investigaciones en relación con la locura, el monstruo, lo grotesco, el encierro; sin embargo, la oralidad ha sido poco estudiada por la crítica donosiana, que se ha centrado, sobre todo, en el simbolismo de la mitología mapuche, el paquetito o la función de las viejas en la novela.

En estos dos ejes se consolida mi aportación a la crítica de José Donoso: la ambigüedad y la relación oscilante entre la oralidad y la escritura. Alrededor de ellas gira un entramado literario que se cruza, bifurca, teje, mezcla, con cada personaje, historia, mito, símbolo, imagen. El lector, activo todo el tiempo, sólo puede seguir algunos de los hilos para encontrar la voz del Mudito.

Justamente encontrar una voz, un hilo textual, en *El obsceno pájaro de la noche* es uno de los grandes motivos por los que elegí este texto como objeto de estudio de mi investigación, que parte de la necesidad de saber quién habla, cuál es el mensaje o mensajes que desea transmitir, quién es el Mudito y qué rol juega a nivel personal y social; múltiples preguntas que poco a poco se van respondiendo, pero que te insertan cada vez más en el laberíntico mundo de la novela, pues no es suficiente con responderlas, ya que cada una de ellas va proyectando muchas más que dominan la incertidumbre de un lector alerta, quien se vuelve más astuto en compañía del protagonista.

Además, no paso por alto que *El obsceno pájaro de la noche* es una obra esencial en la narrativa hispanoamericana en la época actual. Su lectura y análisis amplía mi horizonte literario y el análisis que propongo completa el panorama de la narrativa donosiana y contribuye a la crítica especializada de José Donoso. Si bien retomo algunos temas que los

estudiosos ya han abordado, estos los analizo desde diferentes perspectivas con la finalidad de constituir una investigación centrada en la poética de la ambigüedad.

El logro efectivo de esta aportación tiene como base la hipótesis que indica que *El obscuro pájaro de la noche* se configura mediante la conexión central entre oralidad y escritura, misma que repercute en los personajes, el espacio y el tiempo novelados. De esta manera, se produce una relación de oscilación entre ambas culturas, que permite establecer una poética de la ambigüedad en la obra donosiana.

En este tenor, los objetivos de mi investigación se centran en la ambigüedad, desde lo general a lo particular; de tal manera que inicio con el análisis estructural-interpretativo del texto y concluyo con la poética de la ambigüedad. En primer lugar, es significativo establecer el espacio, el tiempo y la voz, ya que la complejidad de la novela radica especialmente en estos elementos formales, que solicitan la presencia activa y alerta del lector.

Así, el primer objetivo es analizar al narrador múltiple y fluctuante que nos presenta los acontecimientos, con base en la división diegética de la novela, los narradores y la enunciación –sobre todo enfocados en el Mudito– para establecer claramente a quién, o quiénes, pertenecen las diferentes voces narrativas que se presentan.

Generalmente, la crítica donosiana habla de un narrador testigo, un narrador protagonista o un narrador omnisciente; ante ellos, yo propongo a un narrador múltiple, fluctuante, experimental, ambiguo, que yuxtapone y subordina las historias que va creando tanto como escritor como séptima vieja; es decir, con la oralidad y con la escritura. Este narrador, que es también personaje, está en movimiento constante, fluyendo, oscilando, transformándose.

Ante esta labor, Isabel Filinich, con *La voz y la mirada* (1999), y Óscar Tacca, con *Las voces de la novela* (1989), serán de gran utilidad, ya que me permiten ahondar en tres metalepsis narrativas que se conectan como una *matrioshka*: en primer lugar, existe un nivel diégetico, que corresponde a la historia de *El obsceno pájaro de la noche*; después se presenta la metadiégesis, en la que se configura el Libro Verde, y, finalmente, la meta-metadiégesis con la Crónica de la Rinconada. Cada uno de estos mundos se concatenan por las voces del Mudito, quien es escritor, lector y, por tanto, creador. No se presenta a un narrador polifónico, sino a uno monológico; es decir, una sola conciencia en diferentes niveles textuales a los que se accede por el fluir de la conciencia, argumento que sustento con Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1963).

Es por medio de la enunciación narrativa –el apoyo teórico nuevamente es Filinich– que el lector puede concebir el acto escritural del Mudito, ya que no se le ve escribir realmente, sino solo describirse a sí mismo ejerciendo esta actividad intelectual. Además, la búsqueda de identidad y la nostalgia son dos de los principales temas de la novela, pues son los que originan la necesidad de ser otro del Mudito, aunque sea en los mundos posibles que crea.

La capacidad creativa del Mudito se ejerce desde la escritura y la lectura –él es un gran lector de la época–; al mismo tiempo, también creará, como “séptima vieja”, un rol identitario que adquiere cuando se encuentra en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba con las viejas asiladas y las niñas huérfanas, sobre todo enfocado en el mundo sagrado y tradicional.

Así, hay una oscilación entre el mundo escritural y el oral; el intelectual y el tradicional. De esta manera, el Mudito forma parte de la alta cultura –como Humberto Peñaloza, su verdadero nombre– y del universo sagrado –como la séptima bruja–. En este

último rol, el Mudo nos presenta dos leyendas que conjugan a la mitología mapuche con la cristiana: la niña-bruja y la niña-beata; dicotomía ambivalente al estilo donosiano, que constantemente se manifiesta para tejer un entramado textual que une al relato marco con las diferentes diégesis y, a su vez, con estas consejas.

En cuanto al Libro Verde –metadiegesis– éste es un texto escrito por el Mudo, cuyos personajes son don Jerónimo, Inés de Azcoitía, el hijo Boy, Peta Ponce y el secretario Humberto Peñaloza. Destaco que la presencia de este último no constituye un desdoblamiento, sino una entidad previa del Mudo. Desde esta postura, el Mudo escribe un texto ficcional y verosímil en el que manifiesta cómo fue su vida antes de convertirse –descender– a ente obsceno.

Para hablar de la obscenidad, me apoyo en los textos “Entre casas, ventanas y miradas: una cita con José Donoso y Henry James” (2015) de Sebastián Schoennenbeck, y en *El obsceno pájaro de la noche y la reconstrucción obscena de la configuración del sujeto y de la sociedad* de Gustavo Parada Aguirre. Lo obsceno, con este soporte crítico, es aquello que está fuera de escena, pero que está presente en la historia representada, pues se puede percibir justamente por su ausencia.

Finalmente, el nivel meta-metadieético es la Crónica de la Rinconada, con los personajes Jerónimo de Azcoitía, Boy y Humberto Peñaloza. Aquí cobra gran importancia la estética de lo grotesco –también se encuentra en los otros niveles, pero en este es fundamental–, cuya base teórica está constituida por Mijaíl Bajtín, con *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1987), y por Wolfgang Kayser, con *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*.

Para fines de esta tesis, considero a lo grotesco como la estética que evidencia la deformidad, heterogeneidad, pluralidad, mezcla en un plano plástico –físico–, y, al mismo

tiempo, el vacío y la fragmentación del hombre en un espacio inestable, caótico, que lo rechaza, oculta o ignora. Así, con los aportes teóricos de Bajtín y Kayser configuro un espacio deforme tanto como los personajes, quienes son erigidos como monstruos, gárgolas, gigantes, entes heterogéneos constituidos por partes de animales y humanos, seres ambiguos y contrahechos no sólo físicamente, sino también en el plano moral.

Posteriormente, y para completar el primer objetivo de mi investigación, presento la revisión histórica que realiza Donoso en *El obsceno pájaro de la noche*, mediante la lectura de los diarios, ya que se manifiesta una postura reflexiva ante la Historia. La mención de hechos tan importantes como la Batalla de Verdún, la Independencia de Chile, la Revolución Cubana o las guerras mundiales, implica la revisión del pasado, mas no una crítica, pues no se establece una postura al respecto.

Estos acontecimientos –que se mencionan rápidamente– han marcado la historia de la humanidad. La lectura, de esta manera, desempeña un papel importante en *El obsceno pájaro de la noche*, ya que el escritor de la realidad textual, el Mudito, en tanto Mudo y Humberto, lo realiza todo el tiempo, según así lo manifiesta el protagonista. De esta manera, el entorno que describe el Mudito es distópico, catastrófico, excluyente.

Otro de los objetivos de mi investigación es analizar la oralidad de las viejas de la Casa en relación con la mitología, la sabiduría y el poder que estos conllevan en la novela; así como establecer los espacios de la oralidad y su relación con la escritura. Para cumplir con este objetivo me apoyo en los postulados teóricos de Paul Zumthor –*Introducción a la poesía oral* (1991)– y de Walter J. Ong –*Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982)– para hablar de las culturas orales y caligráficas, mismas que se presentan de forma alterna en *El obsceno pájaro de la noche*.

Para iniciar, establezco el poder que la oralidad le brinda tanto a las viejas de la Casa como al Mudito, ya que la palabra, la creencia, la tradición y otros elementos, construyen el eje rector de las acciones a realizar en dicho espacio; de esta manera, se funda un matriarcado en el convento que se rige por sus propias normas constantemente relacionadas con un contenido mitológico.

El tema del poder de la oralidad proyecta la importancia de la palabra, ya que cada vieja, mediante el rumor, la repetición y la creación de historias, transmite y hace eco de voces que contienen en sí mismas suposiciones, creencias e invenciones de mundos hipotéticos o historias, cuya función es entretener, infundir temor y, a su vez, establecer una identidad –un origen– y una memoria, mediante experiencias, sentimientos o pensamientos que se reproducen de forma oral. Es en este momento que se hace énfasis en la mitología mapuche por la presencia de las consejas y leyendas. Son dos los estudiosos de esta cultura en los que me sustento para fundamentar mi interpretación: Rolf Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche* (1995) y José Bengoa, “Los mapuches: historia, cultura y conflicto” (1985).

La noción de lo sagrado en la novela parte de lo que Hugo Achugar, en el “Prólogo” (1970) a la primera edición de *El obscuro pájaro de la noche*, ha denominado “metáfora quebrada”, para hacer referencia a la ruptura de la mitología cristiana, ya que la fe y la esperanza se cuestionan con el simbolismo de los santos rotos, los altares vacíos y la creación de sus propios dioses. Es importante, entonces, la unión de las mitologías evocadas en la novela –mapuche y cristiana–, ya que la degradación, la heterogeneidad y la sustitución de una por la otra manifiesta la conciencia crítica del hombre moderno. La metáfora quebrada también remite a la unión de lo sagrado y lo profano, misma que, de acuerdo con Roger

Caillois, en *El hombre y lo sagrado* (1942), es una dicotomía de elementos que se yuxtaponen recíprocamente, de tal manera que ambos son necesarios para el desarrollo de la vida.

Finalmente, en cuanto a la oralidad, estudio una de sus principales manifestaciones: el *performance*, cuyo intérprete es el Mudito –la mayoría de las veces– en una serie de representaciones simbólicas que dan cuenta de la capacidad creativa de este personaje. Dos son los teóricos con los que sustentó la interpretación: Patrice Pavis con *El diccionario de teatro* (1984), con quien resalto la función lúdica de este tipo de teatralización; y Paul Zumthor, quien destaca la intención social –oral– en estas representaciones.

Un tercer objetivo se presenta al establecer los espacios creativos de la novela, con la finalidad de reconocer y ubicar en dónde está el Mudito, desde dónde habla y con qué intención lo hace. Así, son tres las grandes categorías que surgen: los espacios de la enunciación, los espacios de la oralidad y los espacios de la imaginación; debido a que el Mudito construye mundos posibles desde estas tres funciones creativas.

Los primeros espacios corresponden a aquellos en los que el Mudito expresa la escritura mediante la ensoñación y la alucinación: un rincón, el sótano, atrás de las piedras; o también, en el hospital cuando alucina por reacción a un medicamento. Tanto la ensoñación como la alucinación son alicientes ante la realidad cruel que experimenta el Mudo, ya que solo mediante ellas puede configurarse como otro.

Por su parte, a los espacios de la oralidad corresponde la Ciudad del Niño, la casa blanca y la casa de Peta Ponce, entornos que resguardan a las viejas, protegen a la tradición y la envuelven en la modernidad, ya que, aunque son establecimientos modernizados, en ellos habita el mundo sagrado, ritual, oral.

Al final, en el plano de la imaginación, ubico al chalet suizo de Iris y a la Ciudad como el entorno global. El primero es un paquetito que resguardará a la muñeca Iris; es, en

suma, un envoltorio ambiguo, porque representa el juego de un niño y, a su vez, la disposición de encerrar, contener y dominar a la mujer. Esta intención solo queda en la mente del protagonista de *El obsceno pájaro de la noche*, porque, al final, él es el dominado en la relación con la niña huérfana.

Estas aportaciones interpretativas que propongo se apoyan en la teoría de Gaston Bachelard con los textos *La poética de la ensoñación* (1960) y *La poética del espacio* (1957); además, añado algunas claves de lectura que proporciona Sebastián Schoennenbeck en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*, y José Donoso en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de donde rescato la noción de “herida social” para hacer referencia a los intentos fallidos del Mudito por pertenecer a una clase social y no estar en el margen como toda su vida ha sido. La ciudad, en este sentido, engloba a los demás espacios mencionados y permite plantear la idea de una “civilización bárbara”, pues existen intentos de modernización, progreso, cambio, pero no es posible eliminar a la cultura de la oralidad, la tradición, los ritos; entonces, ambas concepciones culturales coexisten en el entorno chileno. Recorro, en este punto, a *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama, “Los hijos del limo” (1974) de Octavio Paz y “Brindis por la modernidad” (1985) de Marshall Berman; tres teóricos con los que construyo la relación de la civilización y la barbarie en un entorno tradicional rodeado de modernidad.

Finalizo el análisis de *El obsceno pájaro de la noche* estableciendo la poética de la ambigüedad con base en dicotomías que surgen de una principal –oralidad y escritura–, y que detonan diferentes resultados en el texto donosiano, a saber: crítica social, revisión de la Historia, construcción de una memoria, olvido, negación. Al final, una vaga esperanza rodea a la novela, pues el Mudito se fusiona con los elementos naturales y, como el quinto de ellos, representa al demiurgo, aquel ser creador que es consumido por el fuego junto a sus manuscritos, pero que trasciende cuando se convierte en ceniza.

Los objetivos planteados se presentan en cuatro capítulos de forma organizada, siguiendo una metodología deductiva. El primer apartado, llamado “El narrador múltiple: la entidad fluctuante” presenta el análisis estructural-interpretativo de la novela, con tres niveles diegéticos para su estudio, y una voz múltiple que recae en el Mudito. Este capítulo es de suma importancia para comprender la organización de un texto con estructura caótica y compleja, que permitirá iniciar con la configuración de una lectura interpretativa.

En el capítulo dos, “Las viejas: la sabiduría oral y lo mítico”, me enfoco en el estudio de la cultura oral, el poder e importancia de la palabra, así como en la dicotomía entre lo sagrado y lo profano como dos elementos interrelacionados, que permiten la construcción de imágenes simbólicas en la novela. En este apartado resalto el papel de las viejas como representantes de la estructura tradicional de pensamiento, quienes transmiten conocimiento, sabiduría y literatura oral mediante la palabra.

Referente al espacio, en el capítulo tres, presento los diferentes lugares no sólo en los que se ubican el protagonista y los demás personajes, sino que adquieren relevancia porque en cada uno de ellos se lleva a cabo el proceso creativo del Mudito y de Humberto Peñaloza, mediante diversos recursos: espacios de la enunciación con ayuda de la ensoñación y la alucinación; espacios de la oralidad, para resaltar la (des) esperanza y al indeterminación de esta cultura; y espacios de la imaginación relacionados con el recuerdo, ya que el Mudito los re-crea según su experiencia en ellos.

El capítulo cuatro corresponde a “La poética de la ambigüedad de José Donoso: oralidad y escritura”, en el que establezco el cierre de mi estudio interpretativo. En este apartado presento los diferentes fines de la ambigüedad en la novela, mediante la dicotomía base de oralidad y escritura; destaco sobre todo la revisión de la Historia, la construcción de una memoria tanto individual como social, el carácter lúdico latinoamericano, la negación y

el olvido también de esta cultura, la crítica a la jerarquía social; así como la reconstrucción de la religión y de los referentes culturales.

El obsceno pájaro de la noche es una novela impredecible a la que el lector se adentra sin saber qué es lo que va a encontrar, como sucede con un laberinto, una cárcel o un envoltorio. Cada nivel o pasadizo que se va descubriendo encierra un secreto, una historia o un personaje que no estaban ocultos, sino que esperaban latentes al receptor para proyectar su importancia en la novela.

El Mudito es un personaje único que representa a una colectividad, la de abajo, la servidumbre, la parte obscena que se oculta bajo un puente y no se ve, pero siempre está, forma parte de la sociedad, la cultura y la Historia. Él es el guía en este entramado textual; con su voz, o afonía, va estableciendo los múltiples caminos de su historia, y el lector es quien decide por dónde transitar.

Capítulo 1. El narrador múltiple: la entidad fluctuante

Desde un punto de vista formal y estético, *El obsceno pájaro de la noche* puede leerse en diversos niveles textuales que se yuxtaponen y fusionan desde la voz del protagonista; organización textual que evidencia la intención del autor de configurar un macrocosmos constituido por microcosmos –o mundos posibles– desde la visión de un mismo personaje.

El Mudito es el narrador de *El obsceno pájaro de la noche*, figura literaria más compleja de la narrativa donosiana debido a que su voz se escucha desde diferentes niveles, y transita de uno a otro mediante un signo ortográfico, un párrafo o su función en el relato³⁴.

Así, la figura central a la que debe prestarse especial atención en la novela es el Mudito, quien se presenta como narrador, como escritor y como personaje: él es el narrador-personaje de *El obsceno pájaro de la noche*; es, también, el escritor del Libro Verde y otros manuscritos que permanecen en la biblioteca de la familia aristócrata Azcoitía; y, finalmente, el Mudito –como la séptima vieja– es un personaje que vive en la Casa con las viejas, las huérfanas e Inés, sin pasar por alto, además, otros roles que adquiere en las diferentes historias que el texto presenta.

En una primera lectura, las funciones del Mudito se determinan fácilmente si consideramos su voz, sus acciones y su presencia en los niveles textuales; sin embargo, su transitar de uno a otro complica la recepción de la obra, puesto que el lector debe estar alerta ante los sutiles cambios que realiza en cualquier momento del relato.

³⁴ De acuerdo con Isabel Filinich “el texto narrativo o relato da cuenta, por una parte, de la serie de hechos narrados, de la historia, y, por otra, de la comunicación entablada entre narrador y narratario, es decir, de la narración”. María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, Plaza y Valdés Editores, BUAP, México, 1999, p. 31.

Antes de explicar las funciones del Mudito mencionadas líneas arriba, creo importante ubicar las “metalepsis narrativas”³⁵ presentes en la novela, mismas que suscitan los cambios de voz, tiempo, espacio y personajes de acuerdo con las particularidades de cada nivel.

En este sentido, y estableciendo un orden estructural de la novela donosiana, *El obsceno pájaro de la noche* está configurado como una *matrioshka*, ya que se conforma por un relato marco que contiene en su interior otros relatos concatenados por las voces³⁶ del Mudito, a saber: el Libro Verde y la Crónica de la Rinconada, cada uno de ellos constituido como un camino con múltiples desviaciones, idas y vueltas, vaivenes, senderos que se entrecruzan, se mezclan o parecen separarse.

Así, la diégesis o historia de encuadre es *El obsceno pájaro de la noche*, en la que se narra la vida del Mudito, las viejas y las huérfanas en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, una antigua construcción en el corazón de Chile, cuyos dueños

³⁵ Para Gerard Genette toda transgresión que implique el paso de uno a otro nivel es *metalepsis –metalepsis narrativa*, desde la teoría de Filinich–, para hacer referencia al paso de una historia a otra enmarcadas en situaciones narrativas diversas. Este paso determina la existencia de una estructura ambigua por los diferentes universos que pueden o no estar delimitados. A la primera enunciación del relato Filinich la denomina diégesis, a la segunda metadiégesis, a la tercera meta-metadiégesis y así sucesivamente según los diferentes universos textuales construidos en la novela. La *metalepsis* indica que, en el nivel de la situación narrativa, las historias se articulan por subordinación; es decir, se realiza una transformación en la que el actor de una historia primera se convierte en narrador de una historia segunda, lo cual puede reiterarse y dar lugar a varios niveles narrativos. Cfr. *Ibidem*, pp. 91-97.

³⁶ Hablar de diferentes voces en la novela podría indicar que *El obsceno pájaro de la noche* es ejemplo de la llamada “novela polifónica”; sin embargo, no es así debido a que para Bajtín la polifonía es evidente por la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles en el universo textual; es decir, a cada voz le pertenece una conciencia autónoma con su mundo correspondiente. De acuerdo con Bajtín, la unidad de la novela polifónica se constituye por la combinación de varios mundos heterogéneos, por los diferentes horizontes completos y equitativos, y por la pluralidad ideológica que derivan de las individualidades del texto. Estas características que configuran a la novela polifónica no están presentes en *El obsceno pájaro de la noche*, puesto que el texto está constituido desde el “discurso monológico”, como Bajtín denomina a las novelas en las que se escucha una sola voz; así, la obra de Donoso presenta la interacción de ideas y situaciones centradas en una sola conciencia: el Mudito. El escritor chileno, desde el fluir de la conciencia de su personaje, otorga unidad a un discurso que puede parecer caótico y heterogéneo. Ver Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, 3ª ed., FCE, México, 2012.

son los Azcoitía. En este primer plano conocemos los acontecimientos mediante la voz de un narrador intradiegetico³⁷, el Mudito, quien –irónicamente por su seudónimo– nos da a conocer los hechos desde su voz y perspectiva.

El Mudito –cuyo nombre es Humberto Peñaloza– centra la narración en su melancolía por *no ser alguien* en el mundo que le ha tocado vivir, pues su función más sobresaliente es ser el portero de la Casa. Como guardián de la puerta, él mismo se considera –ante su necesidad de sobresalir– el “carcelero”, la figura de poder, quien vigila e instaura el orden en el conjunto de “celdas” que conforman la Casa-cárcel de la Chimba: “Esto es una prisión, llena de celdas, con barrotes en las ventanas, con un carcelero implacable a cargo de las llaves”³⁸.

En esta primera historia destaca uno de los temas que domina la novela: la búsqueda-construcción de identidad del personaje principal, debido a que, desde los diferentes “rincones” en los que transita, y desde su mismo discurso, pretende configurarse como individuo en un espacio y un tiempo que le han negado esta característica; por lo tanto, ante su realidad hostil, el Mudito recurrirá a su “capacidad creativa” para la instauración de mundos posibles en los que crea para sí mismo un mejor porvenir con un nombre, un oficio, una ideología y una posición en el mundo.

Además, en el relato marco el Mudito se convierte en “séptima vieja” al pertenecer al grupo de asiladas de la Casa; así, tras una transfiguración *performativa*³⁹ tanto genérica como ideológica, espacial y temporal, representa a un personaje femenino, pero físicamente

³⁷ Según la tipología de Óscar Tacca, el narrador intradiegetico es el que cuenta la historia desde dentro, ya que está asimilado con un personaje. Se trata de un relato en primera persona, de un “yo” en el discurso. Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973, p. 85.

³⁸ José Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas, 1970, p. 110. Las cursivas son mías. En adelante anotaré el número de páginas en el cuerpo del texto.

³⁹ Respecto al *performance* en la novela hablaré más adelante.

masculino; es decir, compartirá la ideología de las viejas desde la oralidad y la tradición de pensamiento en un “nosotras”, pero su cuerpo y su deseo carnal serán propios del sexo masculino.

Como vieja reproducirá la leyenda de la niña-beata y la conseja de la niña-bruja, dos lecciones populares de la mitología mapuche que estas mujeres, en la cocina, le contaron como parte de la tradición que han preservado de generación en generación; por lo tanto, la mitología y la sabiduría se concentran en la diégesis desde la presencia de las viejas con las figuras centrales del chonchón, el imbunche, la perra amarilla y la bruja, mismas que serán retomadas en el capítulo dos de esta tesis.

El Mudito, más allá de las funciones que desempeña en la Casa, la mayor parte del tiempo se presenta en reposo, con demasiados momentos de ocio en los que evoca recuerdos, imágenes o acontecimientos hipotéticos desde el fluir de su conciencia, producto de lo que Bachelard denomina “ensoñación poética”, para hacer referencia a la creación desde la imaginación.

Durante la ensoñación, el Mudito puede estar escondido entre las grutas de la Casa, o cubriéndose la cara para escuchar los comentarios de las viejas, semidormido, en vela o simplemente pensando bajo la lluvia. En este reposo es que construye y transmite el nivel metadieético y meta-metadieético de la novela: el Libro Verde y la Crónica de la Rinconada, respectivamente.

En cuanto al Libro Verde, éste es un texto escrito por el Mudito y cuyos ejemplares se encuentran en la biblioteca de la familia noble. La historia versa sobre el matrimonio de Jerónimo, Inés y su primogénito, Boy; y, a su vez, de Humberto Peñaloza, la entidad previa a la construcción del Mudito, quien es escritor y, también, el secretario particular del hombre

aristócrata. Respecto a la presencia de Humberto podría pensarse como un desdoblamiento⁴⁰ a nivel de la metalepsis; sin embargo, y de acuerdo con el texto, Humberto y el Mudito son la misma persona, pero en diferente momento de vida: el primero adquiere un nombre y una posición en la sociedad chilena; mientras que es el segundo se convierte en uno de los seres obscenos de la ciudad.

El segundo plano se reconoce en la novela porque se presenta a cargo de un narrador equiescente quien, en tercera persona, presenta la historia de la diputación de don Jerónimo, la invaluable ayuda de su secretario, la relación enigmática entre Inés y su nana la Peta Ponce y el nacimiento de Boy, el hijo-monstruo de este matrimonio, último heredero de la familia Azcoitía. En este nivel, la escritura se muestra como portadora de poder, ya que erige al Mudito como hombre social al alcance del arte y la cultura de la época.

⁴⁰ Para una definición del doble puede consultarse a Juan Bargalló, teórico que afirma que el *desdoblamiento* se produce cuando dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en *un solo y mismo mundo de ficción*; es decir, un solo individuo y una misma identidad divididas por igual en otro. Además, establece que un mismo tipo de doble puede presentar varias modificaciones, ya sea que ambas encarnaciones coexistan en un mismo espacio y en un mismo tiempo, por lo que puede darse la interacción física y verbal entre ambas; o bien, que dichas encarnaciones se excluyan mutuamente, resultando imposible la interacción. Ver Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló (ed.), Alfar, Madrid, 1994, p. 11. El tema del doble en *El obsceno pájaro de la noche* aplica cuando el Mudito se hace pasar por Jerónimo: “Sonó un balazo. Ante miles de ojos que dieron testimonio de lo sucedido, la figura prócer de don Jerónimo de Azcoitía se encogió de dolor, perdió el equilibrio y cayó hacia el patio del cura [...] Este es el hecho tal como lo registra la historia, Madre Benita, como apareció en los diarios y como lo he consignado en esas páginas que usted está leyendo. Pero no fue don Jerónimo que cayó herido, Madre Benita: fui yo [...] La crónica no registra mi grito porque mi voz no se oye. Mis palabras no entraron en la historia. Pero alguien me señaló. Mil ojos vieron a don Jerónimo de Azcoitía sobre el tejado. Sonó el disparo. Mil testigos me vieron encogerme con el dolor de la bala que me rozó en el brazo justo aquí, Madre Benita, en el lugar donde años antes me había rozado el guante perfecto de don Jerónimo. La cicatriz se me pone dura como un nudo, sangrienta como un estigma. ¿Cómo no va a quedarme la marca que me recuerda que mil ojos, anónimos como los míos, fueron testigos que yo soy Jerónimo de Azcoitía?” (pp. 188-190. Las cursivas son mías). En esta cita, el Mudito es tanto Humberto Peñaloza como don Jerónimo, ya que ha asimilado ambas identidades desde su discurso: el balazo estaba dirigido al personaje aristócrata, pero lo recibe el secretario y hiere al Mudito. Este entretejido metaficcional permite visualizar el recurso del doble en *El obsceno pájaro de la noche*.

Finalmente, la última pieza de esta *matrioshka* es la Crónica de la Rinconada, que surge en el Libro Verde, ya que en la historia don Jerónimo solicita a Humberto Peñaloza un proyecto sobre la vida de Boy en la finca de la familia Azcoitía, respecto al “paraíso” en el que habitan los monstruos más extravagantes de la ciudad. En este nivel, de la misma manera que en el anterior, Humberto Peñaloza es un escritor y el encargado de este mundo monstruoso.

Es importante resaltar en este plano diegético la imposibilidad de escritura en relación con la imposibilidad de *ser* del personaje, puesto que Humberto Peñaloza se enfrenta a la hoja en blanco y no puede escribir. Esta complicación deriva en una escritura deformada *ad hoc* con el espacio en el que se desarrolla; es, entonces, una escritura monstruosa –en tanto es ejecutada por un monstruo y, además, se configura como heterogénea, deforme, inestable– que atormenta a Humberto por su dificultad de concreción.

En *El obscuro pájaro de la noche* la metalepsis narrativa muestra que las historias van surgiendo una de la otra, concatenándose por la voz del Mudito, por algún símbolo o personaje. De acuerdo con Filinich, “al haber cierta permeabilidad de un mundo hacia otro los límites se tornan tan lábiles que la narración puede deslizarse casi imperceptiblemente de uno a otro universo”⁴¹.

El Mudito ejerce diferentes funciones en el texto narrativo, debido a que su configuración “múltiple” le permite fluir u oscilar de un estado a otro desde su discurso. En palabras de Donoso: “Me interesaba mucho la experiencia de hacer un personaje que no pudiera ser personaje. Que fuera treinta personajes a la vez, cuya existencia se pusiera en

⁴¹ Filinich, *op. cit.*, p. 96.

duda, *cuya existencia fuera múltiple y que no fuera múltiple*; y que sin embargo tú lo tuvieras que recordar como uno, como una identidad”⁴².

Interpretando las palabras de Donoso, el Mudito es la entidad en la que se concentran todos los “yoes” a la vez: el yo narrador, el yo escritor y el yo séptima vieja en un “nosotras”. Desde este yo, que son todos, se produce la enunciación de la novela al encarnar las voces que asumen la narración en la historia, misma que podemos considerar “un complejo y sutil juego [...] que más que espejo, es registro”⁴³.

Con estas palabras, Óscar Tacca manifiesta que la novela, más que un mundo que refleja la realidad, es un juego en el que el hombre la recompone, la depura, de acuerdo con lo que (no) sabe por sí y por los otros. En este sentido, retomando las palabras de Donoso y Tacca, podemos considerar que el Mudito, en *El obsceno pájaro de la noche*, está dotado de una “perspectiva múltiple” o una “visión prismática”, que consiste en saberlo todo, ya no desde un punto de vista superior e inhumano, sino acumulando la información que sobre un personaje o episodio tienen los restantes⁴⁴.

Esta identidad múltiple, plural y heterogénea del Mudito es la que analizaré a lo largo de este capítulo, con la finalidad de mostrar las diferentes versiones, caras o vidas que este ser encarna en la novela donosiana.

1.1. El Mudito como creador

El Mudito es un gran lector y escritor, de eso no hay duda en *El obsceno pájaro de la noche*, pero el lector no lo ve escribir en la novela –como sí lo percibe leyendo–; sin embargo, el

⁴² Citado en Rodríguez Monegal, *op. cit.*, pp. 517-536.

⁴³ Tacca, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 95-99.

personaje mismo se configura como escritor mediante su discurso, es decir, por la enunciación narrativa.

De acuerdo con Filinich, la enunciación se caracteriza tanto por la destinación –la afectación del destinatario– como por la verbalización –la elaboración del enunciado–; ambos son “productos o resultados del acto enunciativo: el objeto-discurso y la transformación del sujeto destinatario”⁴⁵.

Me centraré sobre todo en la verbalización para el análisis del texto donosiano, ya que el Mudito elabora el enunciado de acuerdo con sus propias estrategias, “mediante una competencia cognoscitiva, un saber acerca de la historia y los modos de elaborarla”⁴⁶. Así, el personaje principal se convierte en el centro del relato y escribe desde su propia perspectiva, misma que es plural –*pluriperspectiva*, de acuerdo con Tacca–, ya que parece que “tanto el autor como el narrador [están] ausentes y que los personajes presentan las pruebas de una deposición”⁴⁷.

De esta manera, la verbalización corre a cargo del narrador en *El obsceno pájaro de la noche*, aunque a veces es asumida por el personaje que, en ambos casos, es el Mudito. Así que, la creación escritural del protagonista se mantiene en el plano de la enunciación, mas no de las acciones.

1.1.1. Relato marco: *El obsceno pájaro de la noche*

En este apartado analizo el relato marco y las coordenadas que se establezcan en este primer plano orientarán las metalepsis narrativas siguientes, a la vez que permitirán la comprensión

⁴⁵ Filinich, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Tacca, *op. cit.*, p. 95.

del discurso monológico del Mudito. Primero hablaré del Mudito como narrador para configurar la situación narrativa y, posteriormente, me enfocaré en el Mudito como personaje en relación con los otros caracteres.

La primera voz que se escucha en la novela es la de un “yo” perfectamente ubicado en el tiempo y el espacio: la Casa de la Chimba –un asilo– en el presente con muchos momentos que detallar; narración intradiegética a cargo del Mudito: “Todo resultó como misió Raquel lo dispuso. Las asiladas se entretuvieron durante toda la noche en *ayudarme* a decorar la capilla con colgaduras negras” (p. 82. Las cursivas son mías).

Es en este contexto en el que el narrador inicia la historia y presenta a los personajes que lo acompañarán –las viejas asiladas y las niñas huérfanas–, con quienes entablará diferentes relaciones de convivencia en la Casa. El Mudito afirma:

...esta Casa se conserva igual, con la persistencia de las cosas inútiles. Ahora hay sólo tres monjas donde antes una congregación entera velaba por la comodidad de los penitentes [...] sólo tres monjas y, claro, las viejas, que van muriendo y siendo reemplazadas por otras viejas idénticas que también mueren cuando llega la hora de dejar sitio para otras viejas que lo reclaman porque lo necesitan. Y las huérfanas que mandaron un día, hace casi un año, por un par de semanas (p. 105).

Este narrador intradiegético tiene como narratario principal a la Madre Benita, quien aparece muy pocas veces en la novela evocada por el Mudito en su discurso: “Me retiro un poco para que usted entre [...] mire Madre Benita, cómo colocó las palmas del Domingo de Ramos en un ángulo de la estampa de la Anunciación” (p. 90).

Cuando el Mudito se dirige a la monja superior nos ubica como lectores en la diégesis, puesto que la metadiégesis y la meta-metadiégesis tienen a un narratario diferente; entonces, la presencia de la Madre Benita –“madre bendita”– establece el presente del Mudito en la Casa de la Chimba.

Por otra parte, el “yo” de la narración intradiegetica constantemente cambia a un “nosotros” en un discurso colectivo que incluye al Mudito y a las viejas de la Casa⁴⁸: “*Arreglamos* alrededor del féretro las coronas enviadas por la familia Ruiz. *Encendimos* los cirios. ¡Así, con una patrona como misiá Raquel, sí vale la pena ser sirviente! ¡Qué señora tan buena! ¡Pero cuántas tenemos la suerte de la Brígida? Ninguna” (p. 82. Las cursivas son mías).

Este “nosotros” continuamente modifica a sus miembros constituyentes y también aparecerá formado por el Mudito y su padre –también llamado Humberto Peñaloza–, compartiendo la admiración por don Jerónimo y la nostalgia de lo inalcanzable: “Seguimos camino sólo porque no podríamos quedarnos parados ahí, contemplándolo para siempre, que es lo que él y yo queríamos. Mi padre suspiró. Tan cerca de nosotros que había pasado [...]” (p. 133).

En este caso, la primera persona del plural indica que el Mudito habla tanto por él como por su padre, comunicando especialmente el sentir colectivo del momento, que generalmente es nostálgico, triste o desolado; ambos personajes están unidos por el mismo sentimiento y condición, ya que forman parte de la cultura no oficial, aquella que en la novela se relaciona con el mundo de lo bajo, la oscuridad, el servilismo.

El pronombre “nosotros” también se presenta derivado de la ensoñación momentos festivos en los que el Mudito participa cuando se divierte con los niños del barrio en un ambiente carnavalesco, que le permite el acceso a la infancia, al tiempo de la inocencia y al juego.

⁴⁸ Este “nosotros”, que incluye al Mudito y a las viejas de la Casa, se transformará constantemente en un “nosotras” cuando él representa a la séptima vieja.

Antes que los chiquillos *alcancemos a secarnos* las lágrimas de risa Romualdo huye por la calle apagada. *Nos aglomeramos* en la puerta para gritarle degenerado, desgraciado, muerto de hambre, cafiche, ladrón, agitando trozos del Gigante como pañuelos en una despedida. Ninguno *de nosotros* trata de seguirlo porque la lluvia arrecia y Romualdo, en un minuto se pierde en una calle sin faroles (p. 139. Las cursivas son mías).

Sea en un “yo” o en un “nosotros”, el Mudito constantemente se reafirma en la narración mediante expresiones como “yo cierro”, “yo hago”, “yo clausuro”, “yo sé”, “yo no sé”, “yo digo”, acciones que remiten al hacer, al saber y al decir, puesto que, como creador, conoce y sabe cuanto sucede a su alrededor.

Respecto al nivel de presencia del narrador, Filinich afirma que en un relato el narrador está marcado por huellas en el discurso que lo muestran o que lo ocultan⁴⁹; en el caso de *El obsceno pájaro de la noche* se trata de un narrador-personaje implícito en yuxtaposición con uno explícito, debido a que su representación puede considerarse variable a lo largo de la novela. La presencia explícita se identifica porque el narrador cede la voz a los personajes y cumple con la función de contar o añadir información relacionada con las acciones del relato, por ejemplo:

En el alféizar la Eliana está encendiendo dos cirios que se robó de la capilla ardiente de la Brígida; ella sólo puede promover, es menor, los chiquillos de la calle no la llaman a gritos a

⁴⁹ Cfr. Filinich, *op. cit.*, p. 63. Para Filinich, la instancia narrativa puede realizar su función desde diferentes grados de presencia en el relato: explícita, implícita y virtual. La presencia explícita implica una voz plena, identificable, distinta de las voces de los personajes, generalmente en relatos en tercera persona, en los que se refiere a un tercero distinto de narrador y de narratario para distinguir claramente el discurso del narrador y el discurso de los personajes. Por su parte, la presencia implícita es una voz ambivalente que puede mezclarse con la del personaje al punto de crear una identidad ambigua por no saber con exactitud quién habla, caso del discurso indirecto libre: el discurso del narrador se contagia de las formas expresivas del personaje, asume su perspectiva temporal y espacial, pero mantiene la tercera persona gramatical como marca de su distancia. Finalmente, la presencia virtual es la que el narrador destina a otro su discurso; es decir, el narrador calla para que los personajes se expresen, pero su función narrativa permanece y se refleja en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente a los personajes. Es el caso de relatos en los que un personaje realiza algún acto discursivo que suplanta la voz del narrador: el personaje escribe y el narrador virtual muestra, sin hablar, a un personaje en el ejercicio de la escritura. *Ibidem*, pp. 63-68.

ella, sino que, a la Iris, ella no tiene tetas que mostrar ni muslos que lucir. Despacha a las otras huérfanas a la ventana de más allá y ayuda a la Iris a subirse al alféizar.

–Mira, Gina, llegó el Gigante.

–Grítale que voy a salir cuando se acuesten las viejas.

–Los cabros quieren que les bailes.

Queda sola en la ventana iluminada... (p. 86).

El narrador explícito –característico de los relatos en tercera persona del tipo Yo-él-Tú⁵⁰– mediante un discurso directo⁵¹, presenta los acontecimientos desde la voz y perspectiva de los personajes, pero siempre guiando la narración detrás de quienes hablan.

Además del discurso directo, este narrador explícito también hace uso del modo indirecto en el que “mantiene el control de la narración y refiere los dichos del personaje sin cederles la voz”⁵². Así, por ejemplo:

[La Iris] Se prende de los barrotos para mirarlo: es él, los ojos redondos del porte de dos platos, la risa que no cambia porque nunca se enoja, él es bueno, hacemos nanay rico y me dice Gina, la ceja arqueada que sujeta con las arrugas de su frente el ridículo sombrerito... es él, se quiere casar conmigo porque le gusta cómo hago nanay, me va a llevar a ver películas donde las artistas se mueven solas y hablan sin que la pesada de Eliana me tenga que estar leyendo nada (p. 87).

El narrador reproduce las palabras del personaje sin permitirle que él mismo lo haga. En la cita anterior, la primera frase le corresponde al narrador desde su voz y perspectiva, contextualizando a Iris en la escena –hija de un presidiario que mató a su mujer–; después de

⁵⁰ Para Filinich existen tres tipos de relato dependiendo de la persona gramatical que tiene como destinatador y como destinatario: relato del tipo Yo-yo-Tú centrado en la primera persona; relato del tipo Yo-tú-Tú para la segunda persona; y relato del tipo Yo-él-Tú en la tercera persona. *Ibidem*, p. 130.

⁵¹ La clasificación que realiza Filinich de las formas canónicas de articulación de las voces del narrador y los personajes son el discurso directo, indirecto e indirecto libre. En el discurso directo el narrador cede la voz a los personajes, mientras que en el indirecto el narrador mantiene el control de la narración y reproduce el habla de los personajes. Ver *ibidem*, p. 158. Por su parte, el discurso indirecto libre es una forma particular de presencia implícita del narrador, en la que se funden las voces de narrador y personaje, de manera que no se puede señalar dónde comienza una y termina la otra. *Ibidem*, p. 64.

⁵² *Ibidem*, p. 158.

los dos puntos el narrador proyecta las palabras de la niña, como observador y escucha de los acontecimientos. En este caso se tiene la presencia de una sola voz, pero desde diferente perspectiva; es decir, al inicio el observador es el Mudio, después desarrolla los hechos desde la visión enamorada de la niña, motivo por el que se distinguen claramente las palabras de él –objetivas– y las de Iris –subjetivas y personales–. En otro ejemplo se lee:

Queda solo la lucecita colorada, viva aún, dolorosa como un muñón, colgada a un lado del altar [...] A pesar de que aún arde la llamita esto ha quedado convertido en otra habitación de la Casa. Sentimos el viento que se cuele por las rendijas como en cualquier habitación. Un vidrio roto, quizá dos o tres, hay que tener cuidado con los vitrales. En una esquina roen y roen y roen los ratones para ir a ocultarse quién sabe en qué profundidad de los murallones de adobe. Yo todavía puedo rezar en esta cáscara vacía. Esa llama roja es mi plegaria... qué será de nosotros, Dios Mío, cuando caigan estas paredes de barro. No quiero pensarlo. Cierra los ojos (p. 256).

Es posible distinguir la voz del Mudio en cuanto se dirige a la Madre Benita. Después del punto y seguido, en que aparece “yo todavía puedo rezar...”, es la voz del Mudio que imagina las palabras de la monja, porque el lector se ha percatado ya de que este personaje no reza, sólo restaura, limpia, ordena. Y en la frase final el narrador intradieético anuncia que la Madre ha cerrado los ojos en señal de que seguirá rezando.

En este caso, el narrador explícito mantiene su perspectiva de los acontecimientos y quien imagina es el personaje, motivo por el que es posible diferenciar entre el yo locutor y el yo actor fusionados en la imagen del Mudio: el narrador realiza la función de describir la escena y añadir información sobre ella, mientras que el personaje es quien imagina el pensar de la Madre Benita en un aparente diálogo que se realiza en su mente.

En este sentido, el Mudio constantemente adquiere el rol de vigilante, observador o contemplador de su entorno, motivo por el que conoce detalles y secretos que nadie más ha revelado; así, como personaje, reproduce los diálogos de los otros personajes y se convierte

en un testigo presencial y escucha de los acontecimientos. Lo antes dicho se visualiza en la siguiente escena:

¿Por qué se cubre la cara con las manos, Madre? Huye corriendo por los pasillos, por las galerías, por los patios, por los claustros, las viejas siguiéndola, pidiéndole, las caras nudosas, los ojos implorantes y legañosos, una voz opaca porque la chalina le protege la boca de un frío imaginario, de un contagio imaginario, otra voz áspera de tanto fumar, de tanto tomar té hirviendo para calentar el cuerpo aterido, manos extendidas para tocarle el hábito, para retenerla, para sujetarla por el delantal de mezclilla, por una manga, no se vaya, Madre, yo quiero el catre de bronce, a mí sus anteojos que a veces me prestaba porque yo no tengo anteojos y me gusta leer diarios aunque sean viejos, una frazada para mí porque paso tanto frío en las noches hasta en las noches de verano, yo era amiga, a mí me quería más... (p. 93).

De acuerdo con Filinich, la diferencia entre la palabra del narrador y la del personaje puede encontrarse porque éste efectúa afirmaciones falsas, tergiversa los hechos, realiza interpretaciones absurdas y no es confiable; además, cuando el personaje habla, su voz aparece —explícita o implícitamente— enmarcada por la palabra del narrador. La voz del personaje es siempre voz citada y el parlamento del personaje está sostenido por otra voz que le da entrada en el relato: la voz (o el gesto) del narrador⁵³.

Además, pasando a la modalidad del narrador implícito —característico de los relatos del tipo Yo-yo-Tú, en primera persona— se presenta en la novela mediante el discurso indirecto libre, ya que se mezcla con los personajes, lo cual dificulta la distinción de las respectivas voces. Vale la pena revisar un ejemplo más:

Aniceto me da una patada en el medio de la cara, su pie se incrusta en mi carne desgarrada que apresa ese pie que me está deshaciendo [...] voy a quedar ciego, pero no ciego porque nada de mí va a quedar, Aniceto comienza a andar con su pata metida dentro de mi cara, me pisotea por dentro, cojea, los demás nos retorremos de la risa, oye, puchas que estruje, qué divertido este huevón de Aniceto y el tonto del Romualdo persiguiéndolo en cuatro patas por

⁵³ *Ibidem*, pp. 152-153.

el suelo para pescar la cabeza [...] tratando de quitársela a Aniceto la raja más todavía y chilla de terror, mira, se quedó con el sombrero en la mano, pónelo, Gina, te queda grande, baila, Gina, con el sombrero del Gigante puesto, baila, así, así me gusta mijita, dame el sombrero para ponérmelo yo, a mí, no, a mí, yo quiero, partámoslo, yo una oreja... (p. 138).

En esta escena, el Mudito –quien ha adquirido la fisonomía del Gigante⁵⁴– narra el momento en que los Cuatro Ases del barrio: Aniceto, Anselmo, Andrés y Antonio rompen la cabeza de la botarga, y sus voces se mezclan y se confunden de la misma manera que las partes constituyentes de la cabeza desmembrada. Al inicio claramente se distingue la voz del Mudito, por la identificación con la botarga, pero después, cuando comienza la algarabía de los personajes infantiles, no se sabe quién habla. Se trata, también, de un discurso colectivo en el que se resalta la imagen del Mudito como niño.

La presencia implícita del narrador desencadena la “enunciación interior”, mediante la cual el personaje no pronuncia palabra alguna, como un ejercicio de su conciencia en la que dirige un discurso a sí mismo. En este sentido, en *El obscuro pájaro de la noche* se manifiesta el libre “fluir de la conciencia” del protagonista, que metafóricamente muestra su propia fragmentación. De acuerdo con Filinich, el flujo de información se produce por “la desestructuración del discurso [que] intenta borrar las marcas del acto discursivo para mostrar el carácter fragmentario y contradictorio de la experiencia perceptiva”⁵⁵.

⁵⁴ Romualdo, también llamado “el Gigante”, es el novio de Iris, una de las niñas huérfanas de la Casa. Éste trabaja en las calles del barrio entregando mercadería de algunas empresas de dueños turcos, disfrazado con una botarga popular.

⁵⁵ Filinich, *op. cit.*, p. 134. De acuerdo con Óscar Tacca, el monólogo interior y el fluir de la conciencia son iguales, pues afirma que la conciencia que fluye es la técnica del monólogo interior; en éste, el teórico engloba cualquier inmersión en la conciencia sin intención de análisis ni ordenamiento racional. Ver Tacca, *op. cit.*, p. 100. Sin embargo, para Filinich existen matices que marcan la diferencia: el monólogo interior se caracteriza por una estructura lógico-gramatical fuerte, que representa una *conciencia clara de la realidad*; y el flujo de conciencia es un discurso desestructurado. Filinich, *op. cit.*, pp. 127-138. Las cursivas son mías.

En *El obsceno pájaro de la noche* este fluir de la conciencia se ubica por pequeños “detalles” narrativos que indican un pensamiento, una reflexión, un sueño o algún acontecimiento hipotético del Mudio:

Las viejas en pares o en grupos, van abandonando la cocina como si partieran, no a dormir, sino a reincorporarse a la oscuridad [...] Las últimas en partir eran siempre las seis que se sentaban en la mesa más cerca del calor de la cocina [...] *Yo me sentaba un poco más allá en la misma mesa. Escuchando el runruneo sempiterno de sus voces me iba adormeciendo hasta que después de tomar mi último sorbo de té dejaba caer mi cabeza sobre mis brazos cruzados en la mesa.* Las oía comentar cosas [...] Esa noche, no me acuerdo cuál de ellas, repetía más o menos este cuento. Érase una vez [...] *Yo no estaba dormido. Pero no levanté la cabeza de mis brazos cruzados sobre la mesa* al oír que la Iris iba a tener un hijo [...] es otra versión del silencio... no: una arcada, la Iris vomitando, las viejas sosteniéndole la frente para que vomite sin dolor, la Iris lloriqueando. Mudio, ven a limpiar el vómito, apúrate antes que se apersona por aquí la Madre Benita y comience a preguntar cosas [...] *Me negué a hacerlo. Miré a las seis viejas de frente.* Entonces, hice un gesto indicando que me había dado cuenta del embarazo de la Iris, sí, sí, no me vengan con cosas, por eso es que ustedes andaban tan juntas [...] sí, ya estaba notando algo raro yo, voy a llamar a la Madre Benita que dirá lo que hay que hacer en un caso así [...] capaz que después me echen la culpa a mí. –¿A ti, Mudio? –Si no eres más que un pedazo de hombre [...] *Lloraban de risa a pesar de que el Mudio seguía blandiendo su amenaza* [...] si no te quedas callado Mudio de mierda te vamos a echar a la calle y te vamos a robar las llaves y no te vamos a dejar entrar [...] *Me quito las manos de la cara. Las miro, las reconozco.* [...] –¿Nos vai a acusar? Les prometo que no. *Me pongo en cuatro patas en el suelo a limpiar el vómito* (pp. 94-101. Las cursivas son mías).

Esta cita larga bien vale para apuntalar varios aspectos del narrador-personaje que se repiten a lo largo de la novela. Primero, el pensamiento del narrador está subordinado a las acciones abyectas del personaje, puesto que su pensar se subyuga a su actuar y aunque desearía no limpiar el vómito –ser el sirviente de las sirvientas–, termina haciéndolo porque ésa es una de sus funciones dentro de la Casa: limpiar, ordenar, mantener lo viejo en su lugar; por lo tanto, constantemente se presentará como un personaje sometido, animalizado y escindido,

con una “personalidad calidoscópica” en palabras de Candance Kay Holt: “La alienación que padece es resultado de no poder aceptar que su existencia personal, su subjetividad, se rija por normas impuestas desde el exterior”⁵⁶.

Al desdoblamiento del narrador en la conciencia de un personaje se debe la enunciación interior de éste, encuadrada en un acto reflexivo que se desencadena ante una orden que no quiere acatarse, un querer que debe olvidarse o un deseo que debe reprimirse en el personaje: el Mudito hablando del Mudito. Un claro ejemplo es el siguiente: “Alguna se atreve a detenerse un segundo: le sonrío angelicalmente a usted, a mí me guiña un ojo y yo le guiño el ojo del Mudito” (p. 90).

Otro ejemplo surge cuando Iris sale de la Casa para tener encuentros sexuales con el Gigante; y el Mudito, en la vigilia, imagina que puede suplantarle para poder acercarse sexualmente a ella y engendrar al hijo que Jerónimo de Azcoitia no puede; sin embargo, la historia es producto de un pensamiento y lo sabemos por un detalle narrativo. El apartado inicia así: “De vez en cuando le dejaba la puerta de la calle abierta para que saliera. *Me quedaba esperando su regreso, a veces horas y horas, hasta el amanecer, oculto entre las rocas de mampostería de la gruta*” (p. 120. Las cursivas son mías); posteriormente sigue la narración de cómo sale Iris de la Casa, cómo lo somete —como un perro— para que no la delate; y qué pasaría si Don Jerónimo, Emperatriz, el Dr. Azula y la Peta Ponce lo vieran en su nuevo papel animalizado; todo esto mientras afirma “... *no saldré, me quedaré aquí donde estoy, quieto como un santo de yeso entre estas rocas de mampostería*” (p. 122. Las cursivas son mías). Finalmente, mientras continúa imaginando su transformación en lo que parece un

⁵⁶ Kay Holt, *op. cit.*, p. 37.

acontecimiento real, el episodio termina: "...adiós Gigante, rico en nanay, adiós Gina, y quedo esperándote escondido entre las rocas de la gruta" (p. 127. Las cursivas son mías).

Este estar escondido entre las grutas como un santo de yeso, inamovible, estático, es equivalente a estar en la cocina y agachar la cabeza en silencio, medio consciente, medio dormido, en la vigilia. Esta inactividad del Mudito es la referencia que, como lectores, nos permite saber que está imaginando, pensando, suponiendo o ensoñando algún acontecimiento hipotético que contrasta con su realidad; lo que también refleja a un personaje contradictorio por la ambigüedad de su actuar y de su discurso.

Lo antes explicado se debe, de acuerdo con Óscar Tacca, a que en el relato en primera persona el narrador-personaje abandona la exposición clara y coherente de los hechos para reproducir el caos de su yo interior; de ahí que constantemente en *El obsceno pájaro de la noche* se dé el paso de algún acontecimiento de la historia a los pensamientos del Mudito.

Por otra parte, doy paso a la relación del personaje principal con otros caracteres, uno de los más sobresalientes es don Jerónimo, quien va a formar parte de los tres niveles diegéticos de *El obsceno pájaro de la noche*, motivo por el que requiere ser estudiado como personaje en cada uno de ellos. En el relato marco éste detona el deseo y la necesidad de ascenso, en la medida en que representa al "caballero" que pocos pueden llegar a ser, porque es una condición tanto innata como adquirida bajo ciertas condiciones sociales, políticas, económicas y culturales.

Desde esta perspectiva, don Jerónimo –el patrón– permanece en la memoria del Mudito desde la primera vez que lo vio, no puede olvidarlo porque con él reafirma la necesidad de Humberto Peñaloza padre de "pertenecer a algo distinto a ese vacío de nuestra triste familia sin historia ni tradiciones ni rituales ni recuerdos" (p. 130).

La historia de Humberto, padre e hijo, es completamente opuesta a la de Jerónimo, quien sí posee un pasado, un legado, una herencia, un apellido. De acuerdo con los documentos que el Mudito incluyó en el “*dossier* que Inés se llevó a Roma” (cap. 3), la familia Azcoitía está vinculada tanto con la mitología como con la historia, ya que, por un lado, está relacionada con la leyenda de la niña-bruja o la niña-beata, cualquiera de las dos versiones incluye a la estirpe acaudalada; y, por otra parte, los primeros parientes de Jerónimo fueron grandes patriotas durante la guerra de Independencia, motivo por el que “se cubrieron de gloria” (p. 103).

Además, por si no fuera poco, don Jerónimo es el único hombre vivo del linaje aristócrata, ya que muchos murieron en la guerra y “la línea masculina de los Azcoitía se fue debilitando” (p. 103); entonces, los cargos y responsabilidades recaen en él –vive aún don Clemente de Azcoitía, quien, por su labor religiosa, no puede cumplir con estos objetivos tradicionales–. La responsabilidad de Jerónimo es, a su regreso de Europa, continuar con el apellido, la política y la propiedad de “prebendas, derechos, posesiones, poder, sinecuras, honores” (p. 103): en resumen, la cultura oficial tiene acceso ilimitado; mientras que la no oficial no tiene nada.

La necesidad del protagonista de construir una historia implica el paso de un tiempo a otro mediante anacronías, puesto que se ubica en un presente evocando siempre un pasado al mencionar personajes o situaciones que recuerda y de las que el lector se entera muy adelantada la novela, efecto propio del fluir de la conciencia; además, constantemente crea un futuro mediante la ensoñación, entonces, la tríada temporal se fusiona –creando un movimiento oscilatorio– en la voz y perspectiva del Mudito.

Estos niveles textuales muestran también a un narrador-personaje con una característica particular: se desplaza de un plano a otro y juega diferentes roles dependiendo

en el que se encuentre o en el que desee encontrarse. De acuerdo con Kay Holt: “Se podría decir más bien que es como una conciencia ‘flotante’ que está siempre desplazándose, posándose ahora en un aspecto ahora en otro de una realidad para él inasible”⁵⁷. Se habla de realidad inasible por la necesidad que muestra el Mudito –en cualquiera de sus funciones– de contar, transmitir, ser ese escritor escuchado por los demás, *ser alguien*.

Finalmente, en el relato marco también se puede observar la yuxtaposición de historias alternas: la narración principal será la que hace el Mudito y que involucra la historia de las viejas de la Casa, y que se irá alternando con la conseja de la niña-bruja, la leyenda de la niña-beata y sus manuscritos como escritor. Las consejas son contadas por el Mudito, quien repite lo que las viejas refirieron; asimila, entonces, el “dicen” o “dicen que dicen” propio de la cultura tradicional: “Dicen... dicen... dicen: palabra omnipotente en las bocas raídas de las viejas, sílabas que almacenan todo el saber de las miserables... dicen...” (p. 150).

Una vez contadas estas historias alternas, el narrador creará tejidos entre ellas con su narración principal, entonces usará constantemente el símbolo de la perra amarilla, del imbunche, del tué-tué, del chonchón, la brujería y las niñas míticas⁵⁸ al compararlos con algunos otros personajes. Tómese en cuenta que no son historias para distraer al lector, como en el caso de las narraciones quijotescas, sino que se entrelazan para crear un tejido que, desde el nivel de la situación narrativa, coordina o yuxtapone una historia principal con varias situaciones narrativas para contar una misma historia⁵⁹.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁸ Figuras míticas de las que hablaré en el capítulo 2.

⁵⁹ Filinich, *op. cit.*, p. 85. De acuerdo con Isabel Filinich en un relato se puede hablar del nivel de la situación narrativa y del nivel de la historia, niveles que organizan el texto en una totalidad ordenada y coherente. En el nivel de la historia existen dos formas de articulación: por paralelismo o por convergencia, la primera se conforma por historias articuladas con una sintaxis narrativa independiente, como en el caso de *El Quijote*, en el que se presentan historias alternas sin que afecten o interfieran en la historia principal. Por su parte, la relación por convergencia, caso de *El obsceno pájaro de la noche*, implica a una historia principal que se alimenta de

Este tejido de *El obsceno pájaro de la noche* se constituye, en el nivel de la historia, por una relación de convergencia; es decir, la historia que narra el Mudito se alimenta de otras historias, compartiendo personajes, circunstancias, espacio o tiempo: la Peta Ponce, la perra amarilla, Inés la beata, entre otros. Lo más importante de esta conexión es que “las historias relacionadas pueden comparar o hacer converger los mundos de la *realidad* y la ficción, la vigilia y el sueño, un mundo real y un mundo hipotético, etcétera”⁶⁰.

El Mudito, ante esta realidad que lo circunda, creará mundos posibles –vidas narrativas– para evadir la realidad, alejarse de lo que *es*, para construirse a sí mismo desde su discurso como individuo, para hacerse de una historia, de un pasado, de un origen y de un posible futuro favorecedores.

1.1.2. El Libro Verde: el poder de la escritura

Antes de adentrarme en el análisis de este nivel textual me parece importante mencionar que el relato del Libro Verde se conoce por un periodo alucinatorio del Mudito, cuando se encuentra en el hospital por fiebre, misma que lo mantiene en estado de desvarío; pese a ello, este texto cuenta con una estructura narrativa lógica y coherente dentro de la novela, lo que me permite analizarlo tanto independientemente como en relación con los otros relatos de *El obsceno pájaro de la noche*. Desde este punto de vista, los acontecimientos metadiegticos deben entenderse apelando a la verosimilitud del mundo posible creado por el Mudito escritor, en cuanto a que está constituido con sus propias normas y leyes ficcionales.

otras historias que confluyen en la principal, con la cual comparte acciones, actores y/o circunstancias espacio temporales; dado que hay una incidencia lógica en una historia sobre otra. Ver *Ibidem*, pp. 85-90.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 89.

El Libro Verde, en el que se representa el poder de la escritura en la novela, es un texto que contiene la historia de la familia Azcoitía; libro que se encuentra en la biblioteca de don Jerónimo y del cual sabemos mediante el discurso del protagonista. Este relato se presenta a cargo de un narrador equisciente⁶¹ que cuenta los acontecimientos desde afuera del universo textual sin tener algún tipo de participación. A diferencia del relato marco, en el Libro Verde el narrador cumple con la única función de relatar y no hay dificultad en ello; sin embargo, el problema lo va a representar el Mudito en cuanto a que él es el autor del libro, mismo que escribió cuando era Humberto Peñaloza. Además, uno de los personajes principales se llama justamente Humberto Peñaloza, configurado como el secretario de don Jerónimo en la historia: hay una re-construcción personal que permite que el autor se reafirme mediante su personaje, que recupere su nombre y la identidad que había adquirido en el pasado.

El Libro Verde se da a conocer por primera vez en la novela cuando el Mudito se transforma –verbalmente– en séptima vieja⁶² en el relato marco: “Voy disminuyendo poco a poco. Puedo guardar mi sexo como he guardado mi voz. Y mi nombre, repetido nueve mil trescientas veces en los cien ejemplares de *mi libro* que conserva don Jerónimo en su biblioteca, sellados entre las curiosidades bibliográficas que jamás nadie consulta” (p. 146. Las cursivas son mías).

El libro, única manifestación artística e identitaria del Mudito, representa una de las principales ambigüedades en la novela, ya que está configurado como algo cerrado, olvidado,

⁶¹ De acuerdo con Óscar Tacca, el narrador equisciente es aquel que ve el mundo con los ojos de los personajes, entonces, no es un juez superior y distante que decreta, sino que su narración gana en vibración humana. De acuerdo con ello, el lector debe estar alera porque lo que dice no es lo que es según Dios, sino lo que los personajes perciben. Ver Tacca, *op. cit.*, p. 77.

⁶² De la transformación del Mudito en séptima vieja hablaré en el capítulo 2.

inexistente; es un libro imbunche –como la Casa, el Mudito, los paquetitos– que limita el conocimiento, sella las palabras del escritor, confina la versión de la historia de la estirpe noble y se encuentra a cargo de un carcelero indómito: don Jerónimo. Así, este es uno de los momentos en *El obsceno pájaro de la noche* en el que el Mudito se muestra rotundamente sometido ante el burgués –quien proporciona el dinero para la publicación del libro–, ya que de él depende que el texto de pastas verdosas se dé a conocer, toda vez que cada ejemplar pueda salir de su biblioteca. Así, los cien ejemplares de su texto –que deberían ser leídos– están guardados de la misma manera que él como autor.

El Mudito presenta su libro y los detalles sobre éste, específicamente lo que se refiere al “robo” del que lo acusan, ya que entró a la casa de los Azcoitía para recuperar al menos uno de los ejemplares:

Agua, más agua... un paño frío en la frente pero no me quite su mano, Madre Benita [...] dígalas que se vayan, échelos, dicen que son perversos, que los carabineros nos martirizan para hacernos confesar el robo de una bufanda o de un pan. ¿Pero qué quieren que confiese si no robé nada? [...] por eso es que cuando los carabineros nos persiguen corremos y corremos y antes que puedan pillarnos nos rajamos el abdomen aquí, Madre Benita, mire mis heridas, nos rajamos el abdomen con una navaja finita una y otra vez, pero sólo superficialmente, para que los carabineros nos encuentren tirados en el charco de nuestra propia sangre... (p. 158).

Este nivel metadieético constantemente se mezclará con el relato marco, cuando el Mudito se presenta en compañía de la Madre Benita, ya que ésta lo cuida –como su madre– ante la enfermedad, la alucinación y el miedo por la persecución de los carabineros.

Las heridas que refiere el Mudito son reales, pero no por el motivo que él manifiesta en su alucinación, sino por una operación a la que fue sometido. Los medicamentos y la fiebre detonan las historias –le “sueltan la lengua” (p. 159)– que el personaje le cuenta a la Madre Benita.

[...] no tengo que confesarles nada, sólo a usted le diré la verdad, Madre Benita, sí, me robé algo de la casa de don Jerónimo, mire, este pequeño volumen de lomo verdoso, nada más que un volumen, aunque hubiera querido traerme los cien ejemplares [...] estiré la mano hacia mis libros, donde siempre estuvieron esos cien ejemplares que suscribió generosamente para ayudar a un pobre estudiante a publicar su librito, que repite y repite su nombre y el de Inés en todas las páginas [...] (p. 159).

Ahora bien, el libro físicamente está en la casa de los Azcoitía, y la Madre Benita y Boy lo han leído, según afirma el Mudito. Sin embargo, la monja y el niño-monstruo sólo se hacen presentes por la enunciación del protagonista de la misma manera que el libro, motivo por el que la ambigüedad rige este plano textual que se crea por la fiebre en la novela donosiana.

Tengo frío. Me tiemblan las manos con la misma fiebre que me las hace temblar ahora que le estoy pasando a usted, Madre Benita, el volumen de lomo verdoso para que usted también vaya comprobando que todo lo que digo es verdad. Mi ropa se me pega al cuerpo porque todavía pesa, empapada. En la hoja de papel trazo la respuesta: *Para demostrarle que es verdad lo que digo, puedo escribir de memoria cualquier capítulo del libro* (pp. 164-165. Las cursivas son del autor).

El escritor es el encargado tanto de producir el libro, como de adquirirlo –robarlo de la casa de don Jerónimo– y de entregarlo para su lectura a Boy y a la Madre Benita. La producción del texto es desconocida, puesto que no se ve el acto de escritura en sí, sino que el Mudito presenta el libro como suyo y es en lo que el lector cree, aunado a que afirma que puede reproducir cualquier palabra del mismo porque –como su autor– lo conoce de memoria.

Se tiene, en este punto, dos historias que pertenecen a mundos posibles diversos: el primero, *el mundo real*, cotidiano del Mudito, en el que escribe una novela; y, el segundo, el de la novela misma, *el mundo ficcional*. Estos dos universos no tienen límites fijos o delimitados, sino que existen constantes interferencias entre “vida y obra”; así, se “fundan las historias de modo tal que el lector solo llega a conocer algunos fragmentos de la novela

que el personaje dice estar escribiendo mezclados con los acontecimientos de la vida del personaje-escritor”⁶³.

En este plano se efectúa también el encuentro entre el escritor y el personaje. El primero le exige a Boy el agradecimiento por su existencia:

No me concedes importancia. Vas a dejar mi libro y te vas a ir para siempre sin saber quién soy, a quién le debes todo lo que eres y lo que no eres, no te vayas, Boy, no te vayas, reconóceme siquiera un instante, págame el hecho de existir siquiera devolviéndome los noventa y nueve ejemplares de mi libro que te quedan y no te interesan, para quemarlos e ingresar definitivamente en el mundo de los que olvidaron su nombre y su rostro, no me abandones así, ésta es mi última oportunidad [...] ¿Cómo puede probarme que es verdad que usted es el autor de este libro que habla de mí, de mi padre, de mi madre? Sigues hojeando [...] Para demostrarle que es verdad lo que digo, puedo escribir de memoria cualquier capítulo del libro [...] Aceptas [...] Voy a escribir el prólogo [...] Te sientas justo frente a mí, bajo el espejo de la pared. No te veo. Pero ni por un minuto dejas de mirarme (pp. 164-165. Las cursivas son del autor).

Como reafirmación de la escritura se presenta –en tres ocasiones a lo largo de la novela– el prólogo del Libro Verde, “el párrafo trampolín”⁶⁴ –de acuerdo con María Laura Bocaz Leyva–, que muestra el monstruoso encuentro entre don Jerónimo y Boy. En este tenor, “el último Azcoitia”⁶⁵ se va a configurar como el protagonista del libro de pastas verdosas, quien permitirá que el Mudito tome “venganza” contra don Jerónimo.

⁶³ Filinich, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁴ Bocaz Leiva, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁵ De acuerdo con María Laura Bocaz Leiva, “El último Azcoitia” fue uno de los títulos tentativos más importantes de la novela, ya que hacía referencia a la historia de Boy en tanto con él termina la estirpe aristócrata; sin embargo, se le restaba importancia al Mudito, quien en la versión final es el personaje principal. El cambio de título derivó del epígrafe de la novela, y al respecto Bocaz Leiva señala que, “La génesis del epígrafe mediante su transcripción en el cuaderno de trabajo resulta determinante porque es a partir de su consideración que surge la posibilidad de titular a la novela ‘El obscuro pájaro de la noche’, y que se inaugura la lucha de Donoso por lograr hacer calzar su novela con este título que lo seduce”. *Ibidem*, p. 54.

Respecto a esta venganza, me refiero a que el Mudito desea pertenecer a la esfera del poder, pero, sin posibilidades de lograrlo, ubica ficcionalmente a don Jerónimo en el mundo de la ambigüedad, de lo bajo: se casa con una hermosa mujer, pero ésta gusta de la brujería; tiene un hijo, pero es un monstruo que deforma el apellido, la estirpe y la historia familiar; es un hombre poderoso, pero incapaz de tener una familia; en resumen, el Mudito construye a un personaje perfecto con una historia deformada. Así, la configuración de este personaje ambivalente da cuenta de la búsqueda de identidad del protagonista de *El obscuro pájaro de la noche*, satisfecha mediante la escritura con la construcción de un mundo posible en el que el otro es menos que él.

Ante el libro cerrado, no se conocerán las vicisitudes de la familia aristocrática chilena ni se otorgarán los créditos al Mudito escritor, porque su nombre –multiplicado en los textos– no se leerá más allá de la casa Azcoitía. Se vuelve imposible, entonces, la multiplicidad y se apela a la unidad, al silencio; el Mudito, en este contexto, no podrá obtener el reconocimiento que busca mediante la escritura, motivo por el que el ejemplar robado –uno de cien– representa la única oportunidad de demostrar su capacidad creativa y, en esta medida, configurarse como escritor, *ser alguien*:

y mi nombre arriba, sobre el texto de todas las páginas izquierdas, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza, esa reiteración de mi nombre destinada a conjurar su vergüenza, a consolar a mi padre, a burlar a mi madre, a asegurarme a mí mismo que, al fin y al cabo, con mi nombre impreso tantas veces, nadie podía dudar de mi existencia (p. 159).

El Libro Verde, según lo antes mencionado, simboliza la verdad del mundo oficial que desea mantenerse oculta, velada, guardada: la familia Azcoitía representa al mundo de lo alto, con sus secretos, deformidades, imperfecciones que nadie debe conocer, puesto que su distinción proviene de aquello que ha trascendido históricamente –poder, clase, cultura, intelecto– y

que debe sobreponerse a la parte oscura de su vida. A su vez, el Libro Verde es la oportunidad de crecimiento para el mundo no oficial, del servilismo, de la obediencia, ya que es el medio para develar la verdad de aquellos a quienes han servido por años, de quienes les han llamado “despojo, mendigo, vieja”. Así, el Mudito da cuenta de que los verdaderos poderosos en esta relación amo-sirviente son los segundos, debido a que justamente conocen de ellos lo que desearían que no existiera.

Desde esta perspectiva, resalto el simbolismo del Libro Verde, mismo que puede estar relacionado con los libros verdes del siglo XVII en los que se presentaban las genealogías deformes de un linaje o casta nobiliaria. De acuerdo con Antonio Domínguez Ortíz, en *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, en el siglo XVII algunos autores ponían en entredicho el linaje de ciertas familias privilegiadas o aristocráticas, con el afán de ofender al cuestionar la pureza de su sangre. Al ser considerados como textos difamatorios, estos libros verdes fueron destruidos por perjudicar a los linajes o, incluso, al gobierno. Destacan el *Libro verde de Aragón, Nobiliario Genealógico de los Reyes y títulos de España* de Alonso López de Haro, y *El Tizón de la Nobleza Española o máculas y sambenitos*⁶⁶.

El Mudito tiene poder, el poder que le ha otorgado la escritura, para mostrar la genealogía aristocrática chilena que es deforme, simulada; por tal motivo, oculta en la Rinconada. Así, el escritor, mediante su texto, presenta la obscenidad de la clase alta dominante del país, para que, mediante la escritura, estén en el mismo lugar que él.

En este sentido, “la narrativa donosiana se inicia con un proceso de deterioro de las grandes familias aristocráticas de Chile”⁶⁷, ya que el Mudito se encarga de mostrar la caída del mundo luminoso; el reverso de la oligarquía.

⁶⁶ Antonio Domínguez Ortíz, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Akal, Madrid, 2012.

⁶⁷ Barrientos, “El discurso confesional...”, *op. cit.* p. 13.

Continuando con el análisis del Libro Verde, el acto de escritura de Peñaloza le brinda al Mudito la posibilidad de futuro, de ascenso, de existencia, de identidad. Implica el consuelo del padre por la anhelada ilusión de llegar a ser alguien, y es burla a la madre por la carente creencia en el hijo.

Humberto Peñaloza es, en este sentido, la parte ambigua del Mudito, su opuesto y su complemento, con quien el protagonista obscuro oscila en todo momento, al ir y venir de un nombre e identidad a otros. Mientras el Mudito debe demostrar que él escribió el libro, puesto que nadie cree que un “vagabundo” lo hizo; Humberto Peñaloza no necesitaría hacerlo, porque tiene un nombre y una posición en las letras que resaltan mediante la crítica que de su obra se ha realizado. El Mudito afirma:

Cuando esté sano y no me tiemblen las manos con la fiebre y no se me borronee la vista quizá le lea a usted, a usted por ser usted y porque me tiene la mano tomada y está escuchándome, uno que otro pasaje de esas prosas cursis, de las ingenuidades del exquisito escritor de estilo tan artístico, de sensibilidad tan selecta, el poeta de las viñetas primaverales, el joven talentoso que sale recién de la crisálida para respirar el aire fragante de un futuro venturoso que será honra para las letras nacionales... (p. 159).

Con la escritura el Mudito –cuando era Humberto– logra el reconocimiento de los Peñaloza; con su novela posiciona en alto el apellido que por generaciones permaneció sin historia. Humberto está configurado para hacer el cambio y el inicio de una nueva generación de intelectuales en la familia paterna.

En el Libro Verde el Mudito crea el mundo posible de los Azcoitía, cuyo pilar fundamental es don Jerónimo, el hombre al que vio por primera vez en la ciudad: caballero respetable, adinerado, con clase; mismo al que proyecta en su libro, pero no como en la realidad es, puesto que no se trata de una biografía, sino de la historia que el Mudito quiere escribir como ficción; por lo tanto, habrá una separación motivada por el deseo de

intercambiar los planos, y don Jerónimo de Azcoitía será lo que el Mudito quiera que sea: un caballero, candidato a Presidente de la República, esposo de misiá Inés y padre de Boy.

A primera vista el Mudito como escritor es generoso con don Jerónimo al otorgarle poder, clase y una familia; no obstante, no es así, pues cada elemento en su vida se tergiversará y el mundo del hombre acaudalado se reducirá a la deformidad. El Mudito crea una historia basada en la inversión de roles, que proyectará a un don Jerónimo condenado al vacío por el simple hecho de ser lo que el Mudito nunca podrá. Así, el Azcoitía gozará de poder, pero no de una familia perfecta; mientras que el Mudito accederá al universo aristócrata y se consolidará como un importante escritor.

En este momento el Mudito demuestra que quien se somete es don Jerónimo de Azcoitía, y ya no él como lo hizo por sus libros. El escritor del Libro Verde puede mover los hilos a su conveniencia; el hombre noble es un muñeco que actúa como el autor desea. Este es el poder de la escritura:

yo no sólo estaba animándolo y poseyendo a través de él a la mujer que él poseía, sino que mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón, obligándolo a aullar de placer en el abrazo de mi mirada aunque él creyera que su placer era otro, castigaba a mi patrón transformándolo en humillado, mi desprecio crecía y lo desfiguraba, don Jerónimo ya no podía prescindir de ser el maricón de mi mirada que lo iba envileciendo hasta que nada salvo mi penetración lo dejaba satisfecho, lo que quieras Humberto, lo que se te antoje con tal de que nunca te vayas de mi lado (p. 203).

En cuanto al poder, don Jerónimo es un político poderoso gracias a las relaciones familiares, a su conocimiento sobre el mundo europeo y a su apellido. La historia de don Jerónimo está ligada a la historia del país, puesto que su padre “murió como un héroe de la revolución” (p. 170) y su deber como Azcoitía es continuar con los ideales familiares; motivo por el que ejercerá cargos políticos que debe preservar como tradición: “Tu lugar está aquí, hombre:

¿Para qué quieres seguir viviendo en Europa entre descreídos y degenerados. Si aquí eres alguien? [...] estabas destinado a realizar las promesas que la muerte prematura de tu padre dejó trucas” (pp. 169 y 170).

Joven e inteligente, Jerónimo es un hombre de mundo que regresa de Europa. Su intención es realizar acciones propias que le brinden nobleza en el país donde puede ejercer el poder por ser un Azcoitía: “Se había venido por la guerra [...] Pero más que nada porque en el último tiempo andaba con el centro de su orgullo herido [...] Y al sobrepasar la treintena Jerónimo fue adquiriendo la certeza de que, en último término, los deberes son lo único que dan nobleza” (p. 171).

En don Jerónimo se produce un choque ideológico tras aceptar la candidatura, puesto que regresa a su país natal con nuevas ideas de crecimiento y progreso; sin embargo, debe ajustarse a las ya establecidas y tradicionales de la provincia porque así ha funcionado y no puede haber cambios: don Jerónimo es el conocimiento y la civilización que cede ante la tradición, motivo por el que le es complicado adaptarse al nuevo mundo.

La aceptación total de la vida política de don Jerónimo sucede cuando éste se enamora de Inés Santillana, “una muchacha linda e inocente que por entonces bailaba en los salones, una prima lejana con muchas abuelas Azcoitía” (p. 174). Enamorado y encantado por la belleza femenina, Jerónimo cede al cambio que deseaba implementar como dirigente político en la provincia. Sus ideas primermundistas se convierten en ideas provinciales que implican, entre otras más, formar una familia y preservar el apellido; surge, entonces, la necesidad primordial de tener un heredero, trascender la estirpe y continuar con la historia.

El narrador del Libro Verde describe a la pareja Azcoitía:

Jerónimo se enamoró [...] Inés Santillana, heredera, como él, de tierras y abolengos, era dueña sobre todo de una belleza ágil, movediza como la de un pájaro, de un colorido atenuado

como lavado en miel. A su lado Jerónimo parecía un gigante. Los ojos de Inés eran amarillos, a veces pardos, a veces verdes, verdes sobre todo en la noche cuando el enjambre de adolescentes de piel imperfecta, tiesos dentro de sus fracs, la rodeaban para rogarle el favor de un baile, y ella, risueña, elegía, accedía, aplazaba. La aparición de Jerónimo dispersó inmediatamente el enjambre de pretendientes, porque ningún torpe jovenzuelo criollo podía competir con un hombre hecho y directo, rico y hermoso, ataviado aún con el prestigio del Continente superior de donde venía (p. 174).

La alianza de “estos dos seres privilegiados” (p. 174) se concreta rápidamente, pero el hijo anhelado no llega, motivo por el que ambos, profundamente desesperados, buscan alternativas: don Jerónimo lo encubre con la política; Inés lo soluciona con Peta Ponce.

Inés, hermosa mujer, a la que Humberto admira y contempla, es configurada como tradicionalista y dedicada al hogar. Ella tiene la función de concebir al último Azcoitia –“al fin y al cabo [...] no era más que una sirvienta de don Jerónimo, una sirvienta cuyo trabajo era dar a luz un hijo que salvara al padre” (p. 194)–, misma con la que no puede cumplir hasta que su nana le presenta la solución: hacer el amor con su esposo, pero en su choza. Entonces, una noche en la casa de Peta se produce el encuentro sexual para procrear al hijo deseado, y mediante un proceso de asimilación, ambigüedad y confusión, se presentan en un mismo plano Humberto, Inés, Jerónimo y Peta.

Ante el embarazo de Inés se puede deducir que es producto del encuentro antes mencionado con Jerónimo; sin embargo, el narrador nos hace saber que Humberto tomó el papel de aquel y, a su vez, Peta el de Inés en una inversión de roles; entonces, Boy es hijo de los sirvientes, del mundo de lo bajo, de la suciedad, niño-monstruo de la obscenidad. Bien vale la pena reproducir la escena completa para hacer notar el desengaño de Humberto y la degradación de tal acto:

Increíble, increíble, Madre Benita, iba a suceder, mi nostalgia y la nostalgia de mi padre iban a aplacarse porque mi avidez iba a alcanzar el objeto único capaz de saciar a todos los

Peñalosa porque por fin íbamos a dejar de ser sólo testigos de la belleza para participar en ella. Avanzó desde la oscuridad. La cogí y la llevé a la cama y la poseí como ya le dije. Más allá del silencio que nos aislaba, creo que oí los aullidos de la víctima y la tolvanera de los perros negros que la destrozaron. Y sin embargo el silencio de la pieza era tan hondo que dudo que oyera algo fuera del acezar de mi compañera en la cama. No oí los gemidos de la perra porque Inés y Jerónimo estaban en su dormitorio haciendo el amor aislados por otro silencio distinto al que nos aislaba a nosotros, pero a quiénes aislaba, a quiénes, Madre Benita, en esas tinieblas yo puedo no haberle dado mi amor a Inés sino a otra, a la Peta, a la Peta Ponce que sustituyó a Inés por ser ella la pareja que me corresponde, la Peta, raída, vieja, estropeada, sucia, mi miembro enorme la penetró a ella, gozó en su carne podrida, gemí de placer con la cercanía de sus manos verrugosas [...] los ojos del tordo vieron que fue el sexo de la vieja, agusanado por la cercanía de la muerte, que devoró mi maravilloso sexo nuevo, esa carne deteriorada me recibió.

En el momento del orgasmo ella gritó:

-Jerónimo.

Y yo grité:

-Inés. (pp. 200 y 201. Las cursivas son mías).

En esta parodia grotesca Humberto se desilusiona al saber que poseyó a una bruja y no a Inés, la mujer que inviste con la mirada y el pensamiento. Además, se reafirma la imposibilidad del Mudito de acceder a la belleza, pues toma conciencia de que solo puede contemplarla y no poseerla o formar parte de ella; destaco el determinismo social al que está sujeto tanto él como la clase a la que representa, motivo por el que le corresponde indudablemente Peta Ponce.

Sin poder cambiar el suceso, el Mudito tendrá un hijo con la bruja Peta, mismo que será criado por Inés y Jerónimo, sus padres adoptivos, entre quienes prevalecerá la mentira y el ocultamiento, ya que el patrón no se entera de la superchería. Presento aquí otra dicotomía que se relaciona por lo grotesco, la simulación y la sustitución: pareja sombría y pareja luminosa:

La Peta y yo quedamos excluidos del placer. Ella y yo, la pareja sombría, concebimos el hijo que la pareja luminosa era incapaz de concebir. La vieja lo tramó todo [...] Ni siendo Jerónimo pude formar pareja con Inés [...] porque en la oscuridad del cuarto de la pareja grotesca nuestras miradas doloridas buscaron, y vieron, los rostros de ellos dos en nuestros rostros deformados por la nostalgia, cumpliendo desde las sábanas sucias nuestra misión (p. 201).

El hijo engendrado es Boy, un ser ficcional sin referente real, como sí lo tienen don Jerónimo e Inés. El nombre “Boy” no es creación del Mudito escritor, sino que tiene como antecedente el seudónimo que don Jerónimo tenía en Europa: “¡Boy! ¡Qué ridiculez! Que no se vaya a saber que tus amigotas francesas te tenían ese sobrenombre de mariconcito, que si se llega a saber vas a perder las elecciones” (p. 172).

Desde este punto de vista, Boy es el doble de don Jerónimo. Existe una relación de espejo entre padre e hijo y la deformidad es el vínculo: Boy representa físicamente al monstruo que vivirá en la Rinconada, y Jerónimo, simbólicamente desde lo político, es la metáfora del monstruo⁶⁸. Boy es monstruo físico, en la ficción; mientras que Jerónimo lo es simbólicamente, en la realidad.

Jerónimo estaba dispuesto a responder: a tomar el primer barco que me lleve lejos de ustedes y de este mundo que quiere convencerme que no soy más que una figura monstruosa, quizás un enano, quizás un jorobado o una gárgola difusa que el deterioro ha ido dibujando en estas feas paredes de barro viejo y descuidado, soy otra cosa, pertenezco a un mundo más claro, aún el absurdo gesto deportivo de sacrificar mi vida por una causa con la que sólo mi voluntad me liga es preferible a este encierro dentro de patios inexorables donde lo único posible es reproducirse, a esta prisión en que mi tío don Clemente me quiere conservar para sus usos

⁶⁸ El monstruo, para efectos de esta investigación, es comprendido como la imagen de cierto yo, ese yo que conviene vencer para desarrollar un yo superior; en este sentido, es quien devora al hombre viejo para que nazca el hombre nuevo. En la tradición bíblica el monstruo simboliza las fuerzas irracionales: posee las características de lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal. Ver Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Herder Editorial, Barcelona, 2003.

siniestros, estoy seguro que me cortará todo, que se apoderará de mis miembros, me deformará para transformarme en un muñeco obediente que cumpla sus designios (p. 173).

La creación de Boy es un regalo del Mudito para don Jerónimo; empero, e irónicamente, éste es un monstruo que, si bien representa el futuro de la familia, está corroído por la deformidad al responder al canon de lo grotesco⁶⁹:

Cuando Jerónimo de Azcoitia entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos [...] era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (p. 165).

Don Jerónimo no mata a Boy, pese a su monstruosidad, porque, aunque grotesco, representa continuidad y no fin. Bastará con ocultarlo a la sociedad y buscar la manera de prolongar la estirpe Azcoitia sin que el hijo sufra en el mundo de la “normalidad”, creando un universo alterno que responda a tal condición, mismo que se relata en el nivel meta-metadieético de esta investigación correspondiente a la Crónica de la Rinconada.

Boy va a concentrar los deseos de varios de los personajes: es el hijo de Humberto y Peta, emblema de la deformidad; de la misma manera es el hijo de don Jerónimo e Inés, símbolo del futuro; Boy es también el hijo de Iris y el Mudito quien, desde la ensoñación, podrá hacerse pasar como hijo de don Jerónimo y llevar un apellido de la clase alta; y Boy es el hijo milagroso de Iris, quien creen llevará a la gloria a las viejas de la Casa.

⁶⁹ Para una definición de lo grotesco recorro a la teoría de Wolfgang Kayser, quien establece lo grotesco en la modernidad como una estética basada principalmente en la ambigüedad, pues por un lado se crea lo deforme, lo horrible, lo siniestro y, al mismo tiempo, lo cómico, lo sublime, lo bello. Para Kayser lo grotesco puede ser definido a partir de la transición de los cuerpos humanos a formas de animales y plantas –lo monstruoso–, la confusión de los dominios, lo desordenado, lo que se llamó, en cierto momento, el sueño de los pintores, ya que las imágenes que creaban no eran fruto de la imitación, sino de la imaginación; cuestiones que inquietan al receptor, puesto que lo grotesco implica un sobresalto ante la inestabilidad y la falta de base firme. El tema de lo grotesco lo desarrollaré con más detalle en los apartados siguientes. Ver Wolfgang Kayser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1964.

Los cuatro Boy creados por el Mudito –el primero monstruoso, el segundo simbólico, el tercero imaginario y el cuarto *performativo*– otorgan una aparente esperanza en la novela, misma que se corroe por la ambigüedad, al relacionarse con la deformidad, el mundo de lo bajo y la representación.

Los diversos Boy unen los planos narrativos de *El obscuro pájaro de la noche* de tal manera que, como *collage*, las historias se yuxtaponen desde la imagen del niño-monstruo, el niño Azcoitía, el niño ensoñado y el niño milagroso. Boy, en cualquiera de sus representaciones, es un Azcoitía, con historia, apellido y origen, mientras que el Mudito permanece en el mundo de lo bajo por ser un Peñaloza; en este sentido, existen puntos de (des) encuentro entre el Mudito y Boy: la unión se debe a la relación padre-hijo, en la que, por herencia, comparten la deformidad: el primero es un ser enclenque, con el labio gibado y jorobado; el segundo, por su parte, es un bebé contrahecho, sin rostro definido y sarmentoso. Paradójicamente, la separación se realiza porque a fin de cuentas son dos seres distintos, ya que el Mudito pertenece al mundo oscuro, no oficial; y su hijo, aunque monstruo, es el último Azcoitía, quien está destinado a continuar con el poder familiar, la postura política en Chile y la alta cultura.

Humberto Peñaloza, el personaje del libro verde, es el único que conoce la ubicación de Boy, el niño-gárgola. Él está configurado como el secretario particular de don Jerónimo, amigo y confidente, quien recibe un balazo en el brazo arriesgando su vida por la del patrón. Su relación es tan cercana, que Humberto llega a formar parte de la familia y se le considera un amigo fiel. Como puede notarse, es en este punto en el que el Mudito logra posicionarse junto a la clase alta, a don Jerónimo e Inés; sin embargo, sólo es un acercamiento, pues no puede ser como ellos.

Es esta cercanía la que provoca que Humberto desee la vida de don Jerónimo: una hermosa esposa, un apellido, una historia y el poder, mismos de los que se apropia únicamente con la mirada y la herida en el brazo. En este sentido, el Mudito crea a un gran simulador:

Sí, Madre Benita, por qué no confesarle la verdad a usted: en ese *momento mi ansia de ser don Jerónimo y poseer una voz que no fuera absurda* al gritar rotos de mierda, fue tan desgarradora que gustoso se los hubiera lanzado para que entre todos lo descuartizáramos, apropiándonos de sus vísceras, cebándonos en sus gemidos, en su rutina, en el fin de su dicha, en su sangre [...] *La gente me conoce como su hombre de confianza para todo, sobre todo para las cosas que él no prefería hacer. Gritarles: él es el culpable, yo, Humberto Peñaloza, su secretario, les juro que me consta que él lo tramó todo. Eso hubiera bastado para que lo atacaran con palos y cuchillos y yo viera el espectáculo de la sangre de don Jerónimo derramada a nuestros pies* (p. 189. Las cursivas son mías)⁷⁰.

Finalmente, Peta Ponce es el personaje secundario que adquiere protagonismo en la novela cuando de la mitología mapuche se habla. A esta mujer, meica de Inés, le corresponde la carga simbólica de lo mítico, del tiempo cíclico y de la tradición⁷¹. Ella, de la misma forma que Boy, une los planos textuales de la novela. Su presencia, simbólicamente referida por “las manos verrugosas”, es reiterada en cada episodio del texto sin mencionar su nombre: aparece en la leyenda de la niña-santa en lo popular, en la Casa como cohabitante con las viejas, en el Libro Verde como nana de Inés, y en la Crónica de la Rinconada como sombra.

Jerónimo conoce a la Peta cuando accede al mundo de lo bajo:

Inés empujó la puerta. Adentro, se abalanzó sobre Jerónimo el áspero olor de la bodega, olor a sacos de porotos y papas y garbanzos y lentejas, a fardos de alfalfa y paja y trébol, a cebollas de guarda, a ajís y pimientos, a ajos colgados en ristras de las vigas. [...] al acercarse a un

⁷⁰ En este episodio la gente del pueblo ataca a don Jerónimo porque lo acusa de fraude electoral y, tras retar a los que denomina “rotos”, intentan matarlo (p. 184).

⁷¹ En este apartado sólo hablo de Peta Ponce en tanto personaje, debido a que abordaré su carga simbólica en el apartado correspondiente.

murallón de fardos, un olor distinto desplazó a los armoniosos olores naturales: olor a ropa vieja, a brasero, a comida recalentada a cosas ennegrecidas por el humo, ajenas al espacio noble de la bodega [...] En ese rincón resguardado por el muro de fardos la luz temblona de una vela rescataba algunos objetos [...] muro donde santos desteñidos bendecían el tiempo agotado de calendarios pretéritos y el puntero único del reloj. Un ser sentado en un piso devolvió la tetera al fuego del brasero.

-Peta. (pp. 176 y 177).

Este ser, que con el tiempo habita la misma casa que el matrimonio, inquieta a Jerónimo porque representa lo otro, aquello que él no había visto o no había querido ver en el mundo de su esposa, de ahí la necesidad de alejarla de esta mujer que personifica a “los condenados y los sucios que se retuercen a la siniestra de Dios Padre Todopoderoso [...] a la servidumbre, al olvido, a la muerte” (p. 177).

Si bien Humberto Peñaloza es un sirviente, él se considera diferente de Peta. Él es escritor, lector, un intelectual; mientras que ella pertenece a un sitio más lejano en el que sobrepasa las leyes del tiempo y del espacio. Él mismo afirma:

Meica, alcahueta, bruja, comadrona, llorona, confidente, todos los oficios de las viejas, bordadora, tejedora, contadora de cuentos, preservadora de tradiciones y supersticiones [...] Yo acudía con frecuencia a pasar el rato aquí en la pieza de la Peta Ponce [...] Hablábamos poco. ¿Qué iba a hablar yo, universitario, escritor, con una vieja como la Peta Ponce? (pp. 194 y 195).

Peta es diferente de Humberto Peñaloza, pero es análoga al Mudito: es un personaje *voyeur* que observa el entorno de Inés queriendo ser como ella. Ambos personajes, uno del relato marco y otro del Libro Verde, en un encuentro a nivel de la metalepsis, se unen con el otro: en una escena sexual entre don Jerónimo e Inés, la Peta, con su mirada, posee al “príncipe” (p. 175); mientras que el Mudito, como si fuera Jerónimo, se apropia de Inés:

Un diamante azul se enciende entre los matorrales del parque, se apaga y vuelve a encenderse dorado más allá, titila más acá y se apaga otra vez [...] que nos están mirando a ti y a mí

[Jerónimo e Inés], que desaparece, joyas, astros, ojos, fulgor que disimulan las hojas, vuelve a aparecer multiplicándose [...] son los ojos de mis perros vagando entre las hortensias [...] Ustedes sólo pueden contemplar ese estremecimiento, no experimentarlo, ustedes son sólo ojos ansiosos que les demostremos nuestra dicha ahora [...] mi sexo te hace suspirar, gemir, olvidar que no estás pensando en nada, yo ocupando todo el vacío que no me entregas y te has negado a entregarme durante cinco años de dicha, óiganla gemir [...] *que también me ocultaba a mí, Madre Benita, porque yo los estaba vigilando [...] [don Jerónimo] vio a la perra amarilla que se acercó a husmearlos o a lamer los jugos que sus cuerpos dejaron sobre las hojas: la perra amarilla acezante, babosa, cubierta de granos y verrugas, el hambre inscrita en la mirada, ella dueña del poder para provocar el grito* (pp. 181-183. Las cursivas son mías).

La mirada desata la ensoñación en el Mudio para crear los mundos hipotéticos tanto en la realidad como en el Libro Verde. Como puede observarse, él maneja ambos planos –como si los personajes fueran autómatas⁷²– y se posiciona como fuerza centrípeta en la que es el centro y manipula el entorno, tal es así que en su libro mata simbólicamente a Inés y a don Jerónimo: de la muerte de ella nos enteramos cuando afirma que Jerónimo, hombre viudo y con poder, atraía a las mujeres de la alta sociedad; y de la de él es más explícito al afirmar que murió aislado, lejos del ojo público y sin relación familiar alguna. Entre homenajes y recuerdos fue sepultado en el mausoleo familiar mientras “los caballeros vestidos de negro se alejaron lentamente entre los cipreses, lamentando el fin de tan noble linaje” (p. 167).

Es el fin de la estirpe Azcoitia por dos motivos: primero porque Boy, oculto en la Rinconada, no existe ante la sociedad; y, segundo, porque desde la versión de Humberto Peñaloza, Boy es el hijo que él concibió con Peta Ponce. Si bien Jerónimo no lo negó, sí lo

⁷² Desde Kayser se observa que los personajes que se enfrentan a lo grotesco “causan la impresión de ser marionetas en manos de poderes extraños [...] allí donde los personajes parecen actuar, es una fuerza extraña la que actúa en ellos”. Kayser, *op. cit.*, p. 48.

mantuvo aislado e irreconocible ante la sociedad, motivo por el que los amigos cercanos lamentan el final de la historia familiar.

En el Libro Verde se da fin a la familia Azcoitía, aunque en la Crónica de la Rinconada –como nivel meta-metadieético– se presenta la continuación de la historia desde una nueva perspectiva que recae en lo grotesco, al presentarnos el mundo inquietante en el que viven Boy, Humberto Peñaloza y los monstruos de la Rinconada.

1.1.3. La Crónica de la Rinconada: la imposibilidad de la escritura

La Crónica de la Rinconada es, desde la organización textual que propongo, el nivel meta-metadieético de *El obsceno pájaro de la noche*, mismo que se presenta a cargo de un narrador equisciente, como en el Libro Verde, que cuenta los acontecimientos desde afuera del universo textual.

Para analizar este relato es esencial recurrir a los dos niveles textuales antes mencionados: *El obsceno pájaro de la noche* y el Libro Verde, puesto que surge de ellos rescatando personajes, temas o acontecimientos. Además, es en la Crónica de la Rinconada donde se fusionan los tres planos de la novela, de manera que –como totalidad– yuxtapone y coordina las historias desde el discurso del Mudito, y es posible que éste se ubique en cualquier nivel como narrador y como personaje como un efecto metaficcional de la novela donosiana.

Humberto Peñaloza es el encargado de escribir la Crónica de la Rinconada, pues, como confidente de don Jerónimo, conoce los detalles de la vida de Boy en este lugar. El hombre aristócrata afirma: “Humberto es un escritor de gran talento que no ha tenido la paz ni la oportunidad para desplegar totalmente sus posibilidades creativas. Le he encomendado

hacer la crónica del mundo de Boy, la historia de mi audacia al colocar a mi hijo fuera del contexto corriente de la vida” (p. 208).

En la crónica, Humberto deberá hablar de Boy, Jerónimo, los monstruos de la Rinconada y de él mismo, como vigilante del lugar; entonces, se crea otra “estructura paralógica”⁷³ en la que existe Humberto Peñaloza como personaje de un texto ficcional. De esta manera, el libro de pastas verdosas da existencia a la crónica: es el encuadre, por decirlo de alguna manera, de este tercer texto; y Humberto Peñaloza existe, así, en los tres planos.

En este relato se ha eliminado la figura materna –no aparecen, Inés, Peta o Iris– debido a que el objetivo del Mudito es degradar a don Jerónimo y no a Inés, de quien se muestra enamorado. Respecto a ella, fue suficiente su muerte simbólica en el Libro Verde, no así para Jerónimo a quien le esperan horrores en este mundo posible. Afirmino que es una muerte simbólica, pues esta mujer vive muchos años con las viejas en la Casa de la Chimba y es trasladada a la casa blanca con ellas. El Mudito mata a Inés de Santillana porque ésta se ha transformado en otra vieja, ya no es la misma de antes y su muerte da paso a la degradación.

En la Crónica de la Rinconada se establece la gran ambigüedad entre lo normal y lo anormal, misma que cambia constantemente dependiendo la perspectiva desde la que se vea: para Boy su mundo es normal, mientras que para Humberto y Jerónimo es anormal; a su vez, estos se configuran anormales para el niño-monstruo cuyo referente natal es la deformidad. Lo grotesco, entonces, ocupa un lugar esencial en este nivel meta-metatextual por la desproporción tanto de los personajes como del entorno y de las situaciones, la fragmentación de Boy, y la heterogeneidad de los compañeros de vida del hijo de Jerónimo.

⁷³ De acuerdo con José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* se basa en una serie de estructuras paralógicas, mismas que son autosuficientes y que funcionan con sus propias reglas dentro del universo de la novela. Donoso, *Claves de un delirio...*, *op. cit.*, p. 595.

La historia abarca desde el nacimiento de Boy hasta la adolescencia, cuando se vuelve consciente de que existe un mundo fuera de la Rinconada del que ha sido excluido, porque, como ser anormal, no puede formar parte de él; es entonces cuando decide vengarse de su padre, don Jerónimo.

La infancia de Boy en la finca familiar, que se encuentra alejada de la ciudad, es aparentemente feliz, pues tiene todo cuanto un niño puede necesitar: comida, juegos, compañeros, un hogar; empero, lo único que ese lugar no le puede ofrecer es una madre, motivo por el que buscará en las mujeres-monstruo a la mejor candidata que pueda alimentarlo, cuidarlo, protegerlo y amarlo. Es esta búsqueda la que, de inicio, desatará en Boy el odio al padre, ya que, si bien lo alejó del mundo por su bienestar, también le impidió una vida “normal”.

La idea de enviar a Boy a la Rinconada es de don Jerónimo, pues ante el horror del hijo deforme decide no matarlo, pero lo oculta en la propiedad más alejada de la ciudad, en su “rincón”, lugar acogedor para la familia que, tras ser remodelado, se convierte en otra ciudad: “Don Jerónimo de Azcoitía mandó sacar de las casas de la Rinconada todos los muebles, tapices, libros y cuadros que aludieran al mundo de afuera: que nada creara en su hijo la añoranza por lo que jamás iba a conocer” (p. 204).

Lo que para los monstruos de la ciudad podía ser una utopía⁷⁴, don Jerónimo lo convierte en realidad y crea irónicamente el paraíso de la deformidad, de lo monstruoso, de

⁷⁴ La utopía designa un mundo ideal donde todo es perfecto; por su parte, la distopía se refiere a una sociedad que, pretendiendo felicidad, hace sufrir sistemáticamente a sus ciudadanos o los degrada a un olvido irreversible. Ver Adrián Curiel Rivera, “La distopía literaria”, en *Revista de la Universidad de México*, en línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/743b7a3a-b732-4900-84b0-8ae0267eff9a/la-distopia-literaria>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020). En la novela, los personajes de la Crónica de la Rinconada transitan entre estos dos mundos en la medida en que habitan un paraíso, y, a la vez, sufren por estar allí y saber que la vida de lujos terminará en algún momento.

lo grotesco; adjetivos aceptables en la Rinconada muy alejados de lo feo o miserable, puesto que el último Azcoitia debe crecer como un hombre honorable en quien no aplican estos epítetos de lo bajo.

Don Jerónimo cuidó todos estos detalles porque nada de lo que rodeara a Boy debía ser feo, nada mezquino ni innoble. Una cosa es la fealdad. Pero otra cosa muy distinta, con un alcance semejante pero invertido al alcance de la belleza, es la monstruosidad, por lo tanto, merecía prerrogativas también semejantes. Y la monstruosidad iba a ser lo único que, desde su nacimiento, don Jerónimo de Azcoitia iba a proponer a su hijo (p. 204).

Este es el referente con el que crecerá Boy: personas deformes, clases sociales en las que unos sirven a los otros, leyes, normas, vigilantes; un mundo anormal que copia al normal, pero más degradado, más grotesco y más monstruoso⁷⁵.

En *El obscuro pájaro de la noche* la figura del monstruo es constantemente evocada tanto en el protagonista como en los demás personajes, ya sea mediante la deformidad, la degradación o la animalización. La construcción de dicho paraíso monstruoso inicia con el nacimiento de Boy, que en la novela se describe de la siguiente manera:

⁷⁵ Bajtin concibe a lo monstruoso como “imágenes ambivalentes y contradictorias [...] parecen deformes, monstruosas y horribles”. Ver Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 29 y ss. Por su parte, Wolfgang Kayser establece que “El rasgo más característico del grotesco, o sea la mezcla de lo animal y lo humano, o bien lo monstruoso, se desprende del primer documento escrito en alemán”. Ver Kayser, *op. cit.*, pp. 24 y ss. Además, Vitruvio, como uno de los críticos más sobresalientes del grotesco, constantemente mostró su repulsión a las imágenes monstruosas y anormales que reproducían los artistas de su época. En estudios actuales, el monstruo más que un ser grotesco, se considera prometedor o esperanzador, pues de acuerdo con Jean Gayón, “toda especie nueva emerge a partir de una modificación morfológica brutal efectuada en una sola generación, en uno o varios individuos. En ciertos casos la modificación es tan importante como para engendrar no solamente una especie nueva, sino un taxón de rango más elevado (por ejemplo, un género, una familia) diferenciándose ulteriormente de otras especies”. Ver Jean Gayón “Los monstruos prometedores: evolución y teratología”, en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), Aldus, México, 2014, pp. 5-17. Por su parte, Bacarlett Pérez afirma que la monstruosidad “siempre representa una cierta modificación, desviación o anomalía de un cuerpo, de su morfología o de sus funciones”. Ver María Luisa Bacarlett Pérez, “Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos”, en *Monstruos y grotescos, Ibidem*, pp. 18-50. En este sentido, el monstruo se considera un ser grotesco debido a su naturaleza inarmónica, anticanónica, modificada.

Pero cuando Jerónimo entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar al vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (pp. 203-204).

Este párrafo trampolín, del que ya he hablado antes, es, de acuerdo con José Donoso, el que impulsa la escritura de la novela; tanto así que uno de los títulos tentativos, y casi definitivo, fue “El último Azcoitía”.

Para trazar la biografía de *El obsceno pájaro de la noche* tengo que remontarme a ciertas épocas y momentos de mi propia vida y de la vida de otros [...] Ahí estaba yo una mañana con mi viejo compañero de colegio Fernando Rivas [...] frente a mí, en la calle, a unos metros de distancia, se había detenido un gran automóvil negro [...] pero lo que vi en el asiento de atrás [...] fue un muchacho de edad indefinida, aunque ya pasada la adolescencia, magníficamente vestido –camisa de seda, traje de franela listado–, pero *totalmente deforme*. Era un enano, un gnomo, una criatura de feria [...] todos los accidentes e irregularidades que puede tener un rostro [...] El cuerpo era igualmente deforme [...] escribí lo que sería el párrafo inicial de *El obsceno pájaro de la noche*...⁷⁶

El título adquiere relevancia porque Boy es el último heredero de la familia aristócrata, motivo por el que, a pesar de sus malformaciones grotescas, Jerónimo no lo desconoce como hijo; hacerlo sería, simbólicamente, terminar con la novela:

[Boy] es fuerte y lo probará, probará que *hay otra dimensión, otros cánones, otros modos de apreciar el bien y el mal, el placer y el dolor, lo feo y lo bello*. El niño monstruo que pataleaba llorando en su cuna porque tenía hambre era un engendro que le proporcionaría no sólo los medios para prevalecer, sino para probar que él, Jerónimo de Azcoitía, era el más grande y el más audaz de todos los Azcoitía de todos los tiempos (pp. 165-166. Las cursivas son mías).

Ante las deformidades del hijo, Jerónimo construye su propio espacio, aquel completamente grotesco, que ha sido modificado con esta intención estética, de acuerdo con la inversión del

⁷⁶ Donoso, *Claves de un delirio...*, *op. cit.*, pp. 563-573. Las cursivas son mías.

canon de belleza. La ciudad se configura como ambigua, con un “ambientito tan sospechosamente griego” (p. 215), que conjuga la degradación, la inversión y la hiperbolización del arte clásico:

a la cabeza de este estanque rectangular erigió una Diana Cazadora, de piedra gris tallada según sus estipulaciones: la mandíbula acromegálica, las piernas torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba y la luna nueva sobre su frente rugosa. Adornó los demás patios con otros monstruos de piedra: el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos y el descomunal sexo colgante que desde la cuna arrancó ohs y ahs de admiración de las enfermeras. Boy, al crecer, debía reconocer su perfección en la de ese Apolo, y sus instintos sexuales, al despertar, se encontrarían con la figura de la Diana Cazadora, con una Venus picada de viruela y con un trasero de proporciones fantásticas arruinado por la celulitis, que retozaba insinuante en una caverna de yedra (p. 204).

La correspondencia de Boy con el Apolo grotesco da cuenta de las deformidades físicas del personaje, pero resalta, además, la carga simbólica del niño monstruo como un dios sexual e inigualable; este cuerpo, siguiendo a Bajtín, es ambivalente, ya que exhibe la monstruosidad de una divinidad perfecta por naturaleza. En esta cita se invierte “*el orden de lo alto y lo bajo*, [al] arrojar lo elevado y lo antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo ‘inferior’ material y corporal, donde moría y volvía a renacer”⁷⁷.

“El niño gárgola” (p. 209) se convierte, con el paso del tiempo, en el mandatario de la ciudad, sustituyendo a Humberto Peñaloza en esta tarea que le ha otorgado el padre aristócrata. Se destaca, de esta manera, la configuración de una parodia grotesca de lo que es nuestro mundo deforme, gobernado por un ser monstruoso –social y moralmente– con leyes mal organizadas y jerarquías sociales muy marcadas:

⁷⁷ Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento... op. cit.*, p. 78. Las cursivas son del autor.

los exhortaba don Jerónimo [a los monstruos] además de sus emolumentos recibirían todo el resto de la Rinconada para organizar un mundo propio, con la moral y la política y la economía y las costumbres que quisieran, con las trabas y las libertades que se les antojaran, con los goces y los dolores que se les ocurrieran, les daba plena libertad para que se inventaran un orden o un desorden propios, tal como él inventaba un orden para su hijo (p. 207).

Boy es tan horroroso como su entorno, mismo que se ha caracterizado, además, por la desnudez. Su naturaleza grotesca deriva de los “caprichos anatómicos” (p. 210) con los que nació el hijo de Jerónimo e Inés, dos seres espectaculares en cuanto a estirpe y belleza se refiere; en este sentido, también se degrada a la familia Azcoitía, que tendrá como único heredero a un ser deforme, colérico –en tanto odia a su padre por mantenerlo excluido en la Rinconada– y vengativo –por provocar los malos tratos a Jerónimo, y su muerte.

El niño Azcoitía es contrahecho y deforme, como ya se ha expuesto, y es justamente por su fisionomía imperfecta, que se crea un nuevo mundo en el que se altera la dicotomía normal-anormal –“él era principio y fin y centro de esa cosmogonía creada especialmente para él” (p. 206)–. El requisito esencial para pertenecer al universo boyceano será lo monstruoso, mismo que en la novela se percibe como alejado de lo “feo, lo mezquino y lo innoble” (p. 204); es, simplemente, la inversión de la belleza sin perder los valores de la alta cultura. Así, “la monstruosidad iba a ser lo único que, desde su nacimiento, don Jerónimo de Azcoitía iba a proponer a su hijo” (p. 204).

En el mundo monstruoso –“en donde la deformidad no iba a ser anomalía, sino regla” (p. 205)–, habita toda clase de seres “dignos” de estar allí: jorobados, enanos, entes sin alguna extremidad, gigantes, personajes extraordinarios que se encontraban en prostíbulos, circos, ferias o en escondrijos para no ser humillados, seres que ascendieron “a la categoría noble de lo monstruoso” (p. 205); entre ellos los más sobresalientes por su deformidad son Basilio “el cabezón acromegálico de fuerza descomunal” (p. 208), el cíclope doctor Azula “con su único

ojo brillante de satisfacción casi en el medio de su frente y sus manos de pájaro de rapiña” (p. 209), y Melchor, quien “era una sola mancha color frambuesa cuyos grumos le borronaban las facciones” (p. 205); sin pasar por alto a Miss Dolly, Emperatriz y Bertha:

Miss Dolly, una *mujer más gorda del mundo* y de mucho renombre, hembra mostrenca de obesidad espectacular y andar bamboleante que se exhibía ataviada con un bikini de lentejuelas, bailando sobre el aserrín de la pista de un circo [...] Berta [...] con toda la parte inferior del cuerpo inutilizada, arrastrándola como cola de lagarto por el suelo con el esfuerzo de sus manos y sus brazos hipertrofiados [...] Emperatriz [...] estatura de Pulgarcito y su cabeza y jeta babienta y colmillos y chalchas de *bull-dog* (pp. 205-207. Las cursivas son del autor).

Todos los habitantes de la ciudad se caracterizan por “lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello, lo desordenado y lo desproporcionado...”⁷⁸; es decir, una naturaleza inarmónica que, orgullosamente, ellos lucen en un espacio igualmente modificado de acuerdo con el canon de lo grotesco.

Aquí me parece de gran relevancia brindar un significado de “obsceno” de acuerdo con los fines de esta investigación. Siguiendo el aporte teórico de Gustavo Parada Aguirre, la obscenidad puede comprenderse en dos sentidos, uno de ellos es el que se vincula con lo impúdico u ofensivo al pudor; y, el otro, es el que se relaciona con la mirada, ya que provoca que “se inviertan los roles estéticos (como ocurre con Boy en *El obsceno pájaro de la noche*, por ejemplo, cuando Jerónimo siendo normal es presentado como el distinto dentro de la Rinconada) y se pretende presentar una nueva estética”⁷⁹.

De acuerdo con Parada Aguirre, la obscenidad implica un engaño, ya que se presenta una aparente realidad que intenta ocultar algo, misma que se muestra mediante mecanismos

⁷⁸ Kayser, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁹ Gustavo Parada Aguirre, “*El obsceno pájaro de la noche* y la reconstrucción obscena de la configuración del sujeto y de la sociedad”, Santiago de Chile, p. 26.

como lo grotesco, lo erótico, lo absurdo, la muerte. El espectador quiere tener contacto con lo obsceno, pero le cuesta, pues lo compromete a dividirse; lo molesta, pero, al mismo tiempo, le fascina. Ante algo obsceno, el hombre siente la pulsión por ver y, al mismo tiempo, la repulsión y el querer apartar la vista⁸⁰. En este mismo sentido, Sebastián Schoennenbeck afirma que lo obsceno es lo que está fuera de escena, pero que, aun así, forma parte de la historia⁸¹.

Lo obsceno es, en *El obsceno pájaro de la noche*, todo aquello que se mantiene al margen, oculto, disgregado, pero que forma parte de la realidad histórica que presenta el Mudito; a saber, las viejas, la clase baja, el protagonista, las huérfanas e, incluso, la clase alta porque se produce su caída cuando esa parte obscena sale a la luz y destruye la apariencia.

Así, en la Rinconada todo es obscenidad, ya que todo está alejado del ojo público, y entre estos seres monstruosos transita, vigilante y sigiloso, Humberto Peñaloza. Él, por su configuración en la novela, es el personaje ambivalente por excelencia que en este contexto se ha planteado, ya que no presenta ninguna malformación física; aunque, justamente por ello, es monstruoso –diferente– ante los ojos de los habitantes de ese espacio, quienes, además, lo consideran insignificante. Emperatriz se manifiesta, irónicamente, en este sentido: “Humberto no es un monstruo. Es un ser normal, común y corriente, feíto y harto insignificante el pobre. Pero comprenderás que su posición entre nosotros es ambigua [...] Porque su presencia siempre nos recordará lo que no somos. Terminaremos por odiarlo” (p. 208).

⁸⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁸¹ Sebastián Schoennenbeck, “Sobre casas, ventanas y miradas: una cita con José Donoso y Henry James”, en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2017, p. 572. [Versión electrónica].

La ambivalencia de Humberto tiene una intención, ya que, según afirma don Jerónimo: “el papel de Humberto entre ustedes es importante por lo menos por dos razones. Una, porque un único ser normal en un mundo de monstruos adquiere *él* la categoría de fenómeno al ser *anormal*, transformándolos a ustedes en normales. Para Boy, él encarnará la experiencia de lo monstruoso” (p. 208. Las cursivas son del autor).

Así, Peñalosa es usado como una marioneta. Jerónimo le prometió ser la máxima autoridad de la ciudad, aunque se esconde una intención igualmente monstruosa cuando se le degrada al nivel de un fenómeno: el escritor, intelectual y representante de la alta cultura y del conocimiento, se convierte en el gobernante de un mundo caótico en el que vive su tragedia, mientras que para los monstruos se representa –aparentemente– una comedia. En este sentido, Humberto se encuentra en lo que Henri Bergson, en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, denominó:

una zona neutra en la que el hombre simplemente se entrega al hombre como espectáculo, cierta rigidez corporal, mental y de carácter que la sociedad quiere eliminar para obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esa rigidez es la comedia; y la risa, su castigo [...] Entonces ya pensamos de un modo claro y concreto en los fanteches. Nos parecen que los hilos invisibles unen entre sí los brazos, las piernas y hasta los músculos de la cara de esas figuras; y la inflexibilidad de esa correlación hace que hasta la blandura de las formas se solidifique también a nuestros ojos y todo se endurezca hasta afectar la rigidez del mecanismo⁸².

En tanto marioneta o autómatas, Humberto es un ser monstruoso que más que temor, provoca risa, ya que no representa ningún tipo de autoridad en la Rinconada; él es, simplemente, el escriba de la ciudad, quien, paradójicamente, no puede escribir. En un encuentro con Boy,

⁸² Henri Bergson, *La risa, Ensayo sobre la significación de lo simbólico*, Editorial Lectorum, México, 2019, pp. 18-26.

éste manifiesta su desagrado ante la presencia de quien debería ser el encargado del orden, mientras los demás ríen ante la escena:

Humberto no pudo resistir el impulso de mirar su imagen en el agua del estanque, feo, mezquino, ni monstruoso ni bello, insignificante, por supuesto que todo es cuestión de proporciones, de armonía y yo le estoy creando a Boy un mundo que armonice con él, pero yo no armonizo, no soy monstruo, en este instante daría toda mi vida por serlo, feo, feo, repetía Boy desde los brazos de Miss Dolly, feo, feo, feo, feo, y Larry y Miss Dolly y Emperatriz se estaba riendo a carcajadas: los tres juntos (p. 217).

Esta es la tragedia de Humberto, por un lado, la imposibilidad de su escritura y, por el otro, la destitución del poder por un monstruo; ahora, él, como bufón, provoca la risa de los otros: “don Jerónimo y yo, sí, yo mismo inventé las reglas de este juego que me ha atrapado con un gancho que me está haciendo sangrar” (p. 218).

El escritor insignificante, deforme ante los ojos de los otros, vive su tragedia y se constituye en objeto de burla; se exilia de la ciudad monstruosa que le impide desarrollar su creatividad, debido a que “no sabía cuál era la realidad, la de adentro o la de afuera, si había inventado lo que pensaba o lo que pensaba había inventado lo que sus ojos veían” (p. 212).

Al final de la Crónica de la Rinconada, la inversión de la dicotomía normal-anormal se alinea y Humberto se transforma en un ser monstruoso, siempre insignificante, que accede al mundo de lo bajo: Humberto, es, desde ese momento, el Mudito.

Un mendigo estafalario con los ojos relumbrantes y las manos elocuentes, los siguió tratando de hacerse comprender, sordomudo, dijo Emperatriz, dale una limosna, Cris, qué asco cómo anda vestido, qué tipo tan insignificante, qué débil, quiere decirnos algo [...] qué quiere este hombrecito, por qué no se va y nos deja tranquilos [...] este mendigo debe tener hambre, mira lo zarrapastroso que anda, la cara transparente como un ánima, mira cómo le tiemblan las piernas (p. 347).

Me parece importante cerrar este apartado con la muerte de don Jerónimo de Azcoitia que el Mudito propone en la Crónica de la Rinconada. No es sólo una muerte simbólica, como la de Inés, sino un final grotesco, denigrante y sumamente ambivalente.

Antes mencione que Boy siente un profundo desprecio por el hombre que ordenó su encierro en la Rinconada, en el “rincón” que se instaura como su hogar. Su padre, por su parte, es un hombre que nunca visita la Casa de la Chimba por el asco y repugnancia que siente por sus opuestos, el mundo de lo bajo de las viejas y el Mudito –simbolismo que indica la separación inescrutable entre el mundo oficial y el no oficial–. El hombre aristócrata sólo asiste a la Casa en busca de Inés, su esposa, cuando ésta decide realizar el voto de pobreza; es el único momento en el que, inevitablemente, tiene contacto con este sector social.

Ahora bien, la Casa de la Chimba –que alberga a seres grotescos– es análoga con la Rinconada, pues cumple con la misma función al hospedar a los monstruos. En este caso, Jerónimo no asiste al fundo porque significaría romper con la norma de la deformidad que sigue su hijo –para ello está ya Humberto–, sólo se ve en la necesidad de hacerlo cuando desea compartir tiempo con Boy.

La visita de Jerónimo al paraíso monstruoso se convierte, sin que él lo sepa, en la pesadilla que lo llevará a la muerte. Así, ante un representación grotesca, denigrante y colérica, el hijo entabla una venganza fatal contra el padre. Éste, que era el símbolo de la alta cultura, inteligencia, aristocracia, y hombre europeizado, se convierte en el bufón del rey; entonces, el monstruo mayor es eliminado por otro “para que nazca el hombre nuevo”⁸³.

Ante la muerte del padre, quien se ahoga en la fuente de la Diana Cazadora, Boy renace como un hombre nuevo y no sólo simbólicamente, sino que recurre a la ciencia para

⁸³ Ver Chevalier, *op. cit.*

literalmente borrar de su memoria toda la normalidad a la que estuvo expuesto, a su padre, a Humberto y a sí mismo como hombre noble.

Este es el universo que Humberto debe escribir, tiene la encomienda de hacerlo, pero no puede porque la deformidad, su propia deformidad, le nubla el juicio; y ante la máquina de escribir y la hoja en blanco no tiene la posibilidad de plasmar la palabra, el pensamiento, la idea, como sí lo hacía en la libertad del Bar Hércules.

1.2. El Mudito como lector: revisión de la Historia

La enunciación de la escritura en *El obscuro pájaro de la noche* está acompañada por el ejercicio lector que el Mudito realiza en diversas ocasiones a lo largo de la novela. Este proceso se presenta expuesto por el narrador, al mencionar que el Mudo lee o que algún otro personaje lo hace; en este sentido, el protagonista vincula el binomio intrínseco lectura-escritura y ejecuta estas dos funciones inserto en una relación ambigua, que se manifestará constantemente en el texto donosiano. Así, el hombrecito enclenque de la Casa de la Chimba es un sujeto pasivo, en tanto lector; y, al mismo tiempo, es agente activo cuando se asume como escritor de poesía, narrativa y manuscritos.

Al ser escritor, el Mudito desarrolla la capacidad de reflexión y pensamiento crítico, sobre todo como Humberto Peñalosa. Él indica que es por su novela que adquiere un nombre, una reputación y un lugar –alto– en la sociedad; entonces, la escritura le brinda poder y un nivel cultural que posiblemente no adquiriría sin ella, pues está determinado –como se aprecia al final de la novela– a la degradación. De acuerdo con Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, el grupo letrado “cumplía con la peculiar función de productores, en tanto

conciencias que elaboran mensajes, y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas”⁸⁴.

Como escritor, el Mudito exhibe su interioridad, pues los manuscritos y el Libro Verde hablan de él, de sus anhelos, temores y experiencias en relación con la familia Azcoitía. Así, sublima su participación en la historia y rebaja a los demás personajes; es decir, invierte los roles mediante el desarrollo escritural, aunque sólo puede ser allí, pues la realidad determina diferentes circunstancias jerárquicas e históricas.

La escritura en *El obsceno pájaro de la noche* surge por el gusto de leer del Mudito tras la selección de libros, revistas y diarios que nadie, salvo él, lee en la Casa.

[El Padre Azocar] lo que más mandaba son camiones con desechos, santos quebrados que no se pueden tirar a la basura porque son objeto de culto y hay que respetarlos, montones de revistas y diarios viejos que van poblando habitaciones y habitaciones con sus noticias de urgencia desvanecida transformadas en alimento de los ratones, completando mi biblioteca de enciclopedias trucas, de colecciones empastadas de *Zig-Zag*, *Life*, *La Esfera*, de literatura que ya nadie lee, Gyp, Concha Espina, Hoyos y Vinent, Carrere, Villaespesa, camionadas de objetos inconexos... (p. 105)⁸⁵.

⁸⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo, 1998, p. 36.

⁸⁵ Nótese que las referencias a nombres de revistas y escritores son reales. La revista *Zig-Zag* fue fundada en Chile y tuvo existencia de 1905 a 1964, misma que marcó el nacimiento del periodismo moderno en este país al ser la primera revista del mercado editorial; Donoso publicó algunos cuentos en ella. *Life* fue una revista estadounidense que inicialmente fue de humor y evolucionó al fotoperiodismo. Tuvo existencia de 1883 a 2007 como una revista ilustrada con portadas exclusivas, precedente de la televisión comercial. Por su parte, *La Esfera*, Madrid, fue una revista ilustrada publicada de 1914 a 1931; era considerada una revista de lujo por el alto costo que tenía a comparación de otras de la época. Respecto a los escritores Gyp (1849-1932) fue el seudónimo de la escritora francesa Sibylle Aimeé Marie-Antoinette Gabrielle de Riquetti de Mirabeau; mujer de la nobleza, creadora de cómicos bocetos y novelas de crítica a la sociedad de moda y la clase política francesa. Concha Espina, Concepción Espina y Tagle (1869-1955), fue una escritora española coetánea de la generación del 98. Vivió en Chile y publicó en periódicos chilenos y argentinos; con el paso del tiempo quedó ciega. Por su parte, Hoyos y Vinent (1884-1940) fue un escritor y periodista español del decadentismo. Fue sordo de nacimiento y rechazado por su homosexualidad; publicó en *La Esfera* y su gran influencia fue Emilia Pardo Bazán. Murió en la pobreza, ciego y casi paralítico. A su vez, Emilio Carrere Moreno (1881-1947) fue un poeta, periodista y narrador español del decadentismo modernista, fuertemente influido por los poetas malditos; consideraba como su mentor a Rubén Darío y defendía con pasión la estética modernista. Finalmente, Francisco Villaespesa Martín (1877-1936) fue un poeta español del modernismo y admirador de Rubén Darío, vivió en

El Mudo no escoge qué leer, sino que toma lo que llega al azar y va creando su visión de mundo desde estos modelos literarios; por tanto, los retomará en el Libro Verde, en sus manuscritos y pensamientos: “a mí también me gusta guardar objetos inútiles debajo de mi cama, manuscritos que nunca publicaré y notas y cuadernos llenos de lo que en mi tiempo llamábamos *pensamientos*, y los recortes de críticas que me nombraban...” (p. 147. Las cursivas son del autor).

Aunado a ello, el Mudo señala que es un lector por herencia, debido a que su padre acostumbraba a leer periódicos y revistas de la época –especialmente *La Esfera*, que compraba con el dinero del trabajo de su esposa– bajo la tenue luz de la lámpara; misma que alumbraba también a su hermana en la lectura de Villaespesa, Bartolozzi y García Sanchiz⁸⁶.

La influencia del padre y de la hermana fija el agrado del Mudo por la lectura. Ahora bien, la familia Peñaloza accede tanto a la literatura como a los medios de comunicación impresos; en este sentido, claro que hay un puente con el mundo exterior –europeo, sobre todo– pero es un contacto parcial, no total, ya que leen, conocen y se percatan únicamente de

América Latina en donde estableció contacto con poetas de la época como Valle-Inclán, Salvador Rueda, Amado Nervo y Rubén Darío.

⁸⁶ Subrayo la referencia a la literatura española, que muestra la apertura editorial en América Latina, misma que permitía “el influjo cultural” español; tal y como lo manifiesta José Donoso: “El influjo cultural más difundido entonces no era el yanqui, como ahora, y ni siquiera el francés –como presume la leyenda oligarca y como era la vida entre nuestros archirrivalos en Buenos Aires–, sino el español”. José Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Alfaguara, México, 1996, p.45. En contraposición hago énfasis en la complejidad que tenían los escritores latinoamericanos para publicar, como lo muestra simbólicamente el Mudo, ya que logra divulgar el Libro Verde toda vez que don Jerónimo le ofrece ayuda; en este sentido, el intelectual, aunque gran escritor, necesita del poder, del renombre y de la posición económica y social para difundir su trabajo. Este caso del Mudo es reflejo de la misma situación que vivió José Donoso para hacerse de un nombre en las letras nacionales y latinoamericanas. A forma de testimonio, el escritor chileno indica en *Conjetura sobre la memoria de mi tribu* las diferentes facetas que vivió para sobresalir en las letras, entre ellas, la entrañable amistad con Carlos Fuentes, quien tras invitarlo a varios congresos, reuniones y grupos literarios lo ayudó a concretarse en el mundo escritural. Al respecto también puede consultarse el texto de Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, en donde manifiesta cómo es que su padre logró crear un nombre y ser considerado el gran escritor que ahora se lee en gran parte del mundo. Pilar Donoso, *op. cit.*

lo que los medios dicen, no de la realidad completa. Así, se presenta una visión fragmentada del contexto, misma que nos lleva a cuestionar la postura del Mudito, como lector, en relación con la Historia.

El protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* es receptor de la información que los medios de comunicación transmiten. Él únicamente lee los hechos históricos –no así la literatura, en la que muestra especial interés–; entonces, es un hombre en la Historia que actualiza los acontecimientos, y quien funge como el portavoz de José Donoso, quien sí está realizando una revisión histórica, como ser consciente de su contexto. Así, se presenta un esbozo de crítica histórica que no se concreta, ya que, si bien se mencionan los acontecimientos, no hay una postura clara de los personajes al respecto. De acuerdo con Marcela Rosas:

Al interior de la novela se va relativizando el discurso histórico en cuanto estrategia de establecimiento de una versión parcelada de los hechos. Es así como los límites del discurso histórico y del sujeto que con él se funda va paulatinamente diluyéndose en la multiplicidad de discursos del texto. La combinación y proliferación discursiva constituye una textualidad general que aparece como la lectura equívoca o la malinterpretación que realiza Humberto Peñaloza (o más bien el Mudito) de una pretendida verdad histórica⁸⁷.

Es, en este sentido, que el Mudito es un personaje pasivo en relación con la lectura, ya que lee los periódicos cuando tapiza las paredes con ellos, barre los trozos de papel del suelo o desenvuelve los paquetitos de las viejas. No centra su atención en lo que dicen, sino en el uso –o desuso– que se les ha otorgado en la Casa de la Chimba, que es como envoltura o basura. Resalto, así, que es mejor ver el periódico –con las notas mundiales– que las paredes viejas,

⁸⁷ Marcela Rosas, “Historia y escritura en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Cyber Humanitatis*, núm. 23, 2002. Llama la atención que la crítica especializada poco ha centrado su atención en la Historia como tema en *El obsceno pájaro de la noche*.

desgastadas y desechas del exconvento, puesto que los personajes insertos en la tradición no son conscientes de la Historia, aunque sí la padecen porque están rodeados de ella.

La importancia de la lectura en la novela radica en que es el medio para enfocar y actualizar, aunque no lo parezca así, algunos de los hechos más importantes y parteaguas en la historia del hombre moderno.

En los periódicos que el Mudito lee, personajes históricos como Roosevelt, Stalin, Fidel Castro, Allende son evocados en la novela donosiana no sólo como figuras de poder, sino como aquellas ideologías que, con el paso del tiempo, son desecho, sobra, inutilidad. Roosevelt y Stalin –la representación de Estados Unidos y Rusia, el primer mundo, el poder, la dictadura, el sometimiento– son papel que envuelve basura; ese ha sido su destino, el desencanto de la idea utópica de cambio, progreso y desarrollo que, al final, fracasa y recae en el desastre, la derrota y la historia fragmentada, por la “cara [que va] deteriorándose en el orden de un tiempo lineal” (p. 303). El Mudito afirma:

Sé que usted está implorando que este paquete contenga algo más que basura. Le saca el papel café y lo bota. Aparece otro papel, más frágil, arrugado, lo rompe, lo deja caer al suelo. ¿Para qué sigue abriendo y rompiendo envoltorios, éste de tafetán color manzana, debajo un envoltorio de diario –Roosevelt y Fala y la sonrisa de Stalin a bordo de un barco–, si tiene que saber que no va a encontrar nada? (p. 93).

Una lectura de corte social figura en *El obscuro pájaro de la noche*. No es posible eludir las referencias históricas que José Donoso le presenta al lector para demostrar la otra cara de la utopía, aquella que resulta más perturbadora por ser como un “rompecabezas de horrores” (p. 245), pero que muestra “noticias que ya no son noticias” (p. 245).

Como símbolo de la realidad fragmentada, el Mudito barre constantemente pedazos de diario y periódicos que sólo muestran una parte del acontecimiento. En estos trozos inservibles se lee, también, de aquellos hechos parteaguas en la Historia de las naciones,

como la Independencia de Chile en 1818, así como tratados, acuerdos y leyes de este país que evidentemente se retoman tanto por la nacionalidad del autor como por la importancia histórica que representan. En este sentido, Donoso parte de la idea de libertad que supone la Independencia y llega al ascenso de Allende al poder.

Estos dos episodios, uno acaecido en 1818 y el otro en 1970, tienen más de un siglo de distancia. Este recorrido histórico –claro, también, en Latinoamérica– recuerda las diferentes etapas desde la Emancipación a la Modernidad; de “la declaración de la independencia nacional y la consecuente búsqueda de un proyecto político a través del cual debía organizarse el nuevo Estado Nación”⁸⁸ hasta el surgimiento de grandes cambios y logros como: “los tratados de límite territorial⁸⁹, las leyes de censura o de fomento industrial o agrícola⁹⁰, las transacciones de minas y tierras⁹¹, el surgimiento de la clase media” (p.

⁸⁸ Ver “Independencia de Chile, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-692.html>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

⁸⁹ Con Bolivia, Chile consolidó su límite en el Tratado de Paz, Amistad y Comercio celebrado el 20 de octubre de 1904. Por su parte, con Argentina el proceso de consolidación de los límites fue más extenso, abarcando incluso varios decenios del siglo XX. Los conflictos comenzaron a mediados del siglo XIX, cuando Chile tomó posesión del Estrecho de Magallanes. Las pugnas fueron solucionadas en el Tratado de Límites de 1881, que estableció el límite entre ambas naciones de Norte a Sur en la Cordillera de los Andes. Sin embargo, los inconvenientes fronterizos entre Chile y Argentina continuaron. Los problemas en la demarcación de los límites atrajeron nuevos conflictos que serían arbitrados por el rey de Inglaterra, según se acordó en los Pactos de Mayo en 1902. Pese a las deliberaciones de la corona inglesa, los desacuerdos en torno a la demarcación de los límites en la Puna de Atacama, la zona sur de Palena y en el Canal Beagle no fueron zanjados hasta el Tratado de Paz y Amistad de 1984, donde incluso el Papa Juan Pablo II debió interceder para evitar un enfrentamiento bélico entre Chile y Argentina. Ver “Tratado de límites”, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100589.html>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

⁹⁰ Respecto al sector industrial y agrícola, en el artículo 1° de la Reforma Agraria, se establece el proyecto de ley que indica el uso de predios con fines agrícolas, ganaderos o forestales. Esta ley, según se afirma en la Biblioteca del Congreso Nacional del Chile, fue derogada en 1989. “Reforma Agraria en Chile”, en *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, en línea: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28596>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

⁹¹ La explotación minera colonial se estructuró fundamentalmente en torno a los tres metales tradicionales: el oro, la plata y el cobre. En 1803 se informó sobre la lamentable falta de tecnología de los mineros y la pobreza de su gremio. Esta preocupación por la minería siguió durante el siglo XIX, iniciándose un nuevo ciclo en la minería nacional. Ver “Minería colonial”, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-752.html>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

130)”, que conforman la nación que hoy en día Donoso, mediante su personaje Jerónimo de Azcoitia, califica como una “tierra americana burda y primitiva” (p. 171).

Los avances que el escritor chileno destaca como efectos después de la Independencia son la constitución de una identidad territorial; el crecimiento económico por los inicios de la industria chilena y de la modernización; la riqueza minera de oro y plata –baja en comparación con México y Perú—; así como la presencia de una estratificación social intermedia que incluye a los no tan ricos ni tan pobres. Chile, así, se convertía en un país autónomo y autosuficiente, con grandes retos que superar, pero con vistas al desarrollo. Finalmente, Donoso destaca el ascenso de Salvador Allende, instaurador del socialismo, por la vía democrática.

Allende, presidente de 1970 hasta el día de su muerte en 1973, fue el primer líder socialista que se erigió en el país por mayoría de votos; en este sentido, este acontecimiento sorprendía a los ojos internacionales por ser un parteaguas en la Historia política del país. Periódicos y otros medios de comunicación, como observamos en *El obscuro pájaro de la noche*, transmitían la información de un cambio en la Historia; sin embargo, éste terminaría con un golpe de Estado, la muerte de Allende y la dictadura de Augusto Pinochet.

Respecto al tratamiento de la Historia en la novela donosiana, Sebastián Schoennenbeck señala que se trata de exhibir “el reverso del sistema simbólico oficial [...] el reverso de la Historia [...] el intento de explorar el ámbito silenciado [...] el proyecto estético y político de José Donoso puede pensarse como la iluminación de aquello que hasta entonces permanecía oculto: el patio trasero de la Historia, de la sociedad, de los sistemas de representación, del sujeto que oficialmente dispone del poder”⁹².

⁹² Schoennenbeck, “La bruja y la ruptura de un orden...”, *op. cit.*, pp. 173-174.

No hay una verdad histórica en *El obsceno pájaro de la noche*, como tampoco una sola versión de los hechos en la novela. El Mudito intenta organizar su discurso, pero éste es fragmentario, múltiple, caótico, igual que la historia chilena y latinoamericana.

Así, resalto otra de las figuras más importantes en Latinoamérica: Fidel Castro. En la novela se menciona en diversas ocasiones para hacer referencia al pensamiento revolucionario, mismo que es objeto de juego. Iris hace un gorrito de periódico y lo usa sobre su cabeza: “Te pusiste un bonete [...] No recuerdo más de tu cara esa tarde. Pero no puedo negar que me hirió la amenaza del puño en alto y la expresión feroz del líder barbudo que vociferaba desde el pasado irrecuperable del bonete de hojas de diario” (p. 117).

La importante reminiscencia del líder cubano, mediante el gorrito de periódico con el puño en alto –que simboliza la lucha colectiva– se disuelve por el acto lúdico de Iris. Si bien se idealiza este movimiento histórico, éste es degradado a papel quemado con olor a bigote carbonizado. No hay cambio, no hay progreso, sólo caída y no queda nada más.

... el líder barbudo me perseguía [...] ¿Qué me exigía esa figura apocalíptica que llenaba la Casa? En la noche no me dejaba en paz en las galerías, gritándome insultos, cobarde, lameculos, apollerado, vendido, arrastrando todo se séquito revolucionario que recitaba las letanías de las tragedias del mundo por mis pasadizos, invadiendo mi soledad, arrinconándome, convocando a una multitud alborotada que irrumpió en mi mundo con la intención de despedazarlo [...] Pero esta Casa es muy grande. El poder acumulado por la quietud de las viejas, que llena este vacío con la voluntad de sus amuletos, es disolvente, y las multitudes se fueron perdiendo en esta inmensidad, *silenciándose, hasta que se quedó sólo el líder barbudo con su mano en alto durante unas cuantas noches, antes de volver a su calidad de bonete, de noticia regresando a su dimensión de papel viejo [...]* Bajaste la mano: *imposible* (p. 118. Las cursivas son mías).

La mano queda abajo porque es imposible continuar con el ideal de lucha. Nada queda al final, sino los pedazos de periódico que barre el Mudito; los acontecimientos son olvidados

con el tiempo, pero vienen otros que ocupan su lugar y permanecen el lapso necesario para, después, esfumarse.

Donoso nos presenta, desde esta perspectiva, a una América Latina distópica:

lo primero que evoca la palabra *distopía* en el imaginario popular son imágenes de ciudades sumergidas, de cadáveres agusanados, de edificios en ruinas, de desiertos sembrados de carcasas de animales, máquinas abandonadas y torres de basura tóxica. Y si bien la distopía no es exactamente esto —más bien algunos de sus posibles escenarios—, lo cierto es que el concepto se asocia siempre [...] al pesimismo, a una expectación catastrófica arraigada en lo más profundo del ánimo⁹³.

Esta concepción distópica del mundo resaltaré sobre todo en el Mudio, durante su estadía tanto en la Casa de la Chimba como en las calles de la gran ciudad. Este personaje protagónico pertenece al entorno urbano desde el margen como lo obscuro, ya que justamente forma parte de la catástrofe social, que indica que la marginalidad está en el centro de la ciudad; entonces, él crea sus propias utopías con algunas grietas de esperanza que podrían llegar a concretarse.

Aunado a todo lo anterior, en los fragmentos de periódico también sobresalen las grandes catástrofes del mundo, que también indican transformaciones históricas y culturales. Entre las mencionadas en la novela destacan las inundaciones en el Yang-Tse-Kiang, el terremoto en Skopje, la hambruna en el nordeste de Brasil, todo ello leído en un rompecabezas de noticias que es cubierto con pintura, como aquello que pasa, se vela y se olvida.

yo pegué una camisa de papeles de diario como en las covachas de las viejas, *noticias pavorosas desprovistas de urgencia, pero con el pavor intacto*, miles de prisioneros olvidados en las cárceles desde hace treinta años, miles de vidas destruidas por las crecidas del Ynag-Tsé-Kiang, ultimados los Watusi, hambruna en el nordeste de Brasil, rostros alarmantes y

⁹³ Curiel Rivera, *op. cit.*

alarmados, manos clamando entre ruinas de ciudades azotadas por guerras y terremotos, ojos que imploran clemencia ante el horror de lo inevitable que ya llegó, que está sucediendo, gritos silenciados por la distancia y el tiempo porque el horror arrancado de su contexto es aún más horrible y más horrible aún convertido en papel de diario que uso para organizar un rompecabezas sobrecogedor bajo el papel pintado que lo cubre todo y mantiene intacto el espanto (p. 282).

Regresando a la novela, la lectura en la Casa de la Chimba es exclusiva para algunos personajes: el Mudito, la Madre Benita y algunas de las asiladas, quienes poseen conocimiento tanto de la lectura como de la escritura y, de esta forma, rescatan el tiempo histórico. La vieja Damiana, al leer periódicos que refieren al contexto mundial, resalta la importancia de la Historia en comparación con los *mass media*, textos preferidos por las niñas huérfanas.

... los americanos bombardean las cercanías de Hanoi, Onassis declara, Panagra la línea aérea del hombre moderno, Allende al poder, minifaldas expulsadas de la catedral metropolitana, intelectuales deben tomar parte en la zafra este año declara Fidel Castro, Fi-del-Cas-tro, Castro, aprende bien las letras, pues, Iris: C-A-S-T-R-O [...] el retrato de la perrita Laika esa que mandaron a la luna [...] no ves que esto es mucho más entretenido que las tonterías del Pato Donald y de Corín Tellado (p. 148)⁹⁴.

Damiana, en su papel de muñeca de Iris, no puede imitar el balbuceo de un bebé, entonces lee el periódico: “Me quedé [el Mudito] en las sombras escuchándolas, mirándote a ti y a tu guagua terrible que no es tu guagua no dice chueño, pipí, caca, dice los americanos

⁹⁴ Los hechos que lee Eliana en el periódico de la pared corresponden a sucesos y personajes importantes del siglo XX. El primero, referente al bombardeo estadounidense cerca de Hanoi, representa la Guerra de Vietnam (1955-1975), conflicto bélico entre Vietnam del Sur y Estados Unidos de América, en oposición con Vietnam del Norte, China y la Unión Soviética. Por su parte, Onassis fue uno de los personajes más importantes a nivel mundial en cuanto al ámbito económico se refiere, al ser un empresario griego de alto nivel en la industria naviera; de tal manera que se consolidó como el hombre más rico del mundo de su época. La línea aérea de Panagra, de capitales estadounidenses y peruanos, operó con diversas rutas a América del Sur de 1940 a 1950, parteaguas de la historia del transporte aéreo comercial en Sudamérica. A su vez, la referencia al uso de las minifaldas hace hincapié en los años 60 en que esta prenda revolucionaria se empezó a utilizar, sobre todo como transgresión a la moral de la época.

bombardean...” (p. 148). En este sentido, Damiana lee para una niña, es decir, la cultura de la tradición ayuda a las nuevas generaciones a combatir la ignorancia:

...es más entretenido leer porque son cosas de verdad que le pasan a personas de verdad, no a monos pintados, hay que leer los diarios, todo sale en los diarios [...] ves que tenís que aprender a leer para que leai los diarios y no seai una bruta ignorante y dejes que todas estas viejas se aprovechen de ti y te tengan convencida de que yo soy tu guagua, no soy, soy la Damiana, y te van a meter en la cabeza que el chiquillo que vai a tener es de milagro, que eres virgen [...] tenís que aprender a defenderte (pp. 148-149).

Además, las palabras de Damiana permiten conocer parte de la visión de mundo de la época, pero desde el punto de vista de la tradición; motivo por el que puede notarse cierto distanciamiento y un nulo entendimiento del mundo moderno: “a ver, qué dice aquí [...] revolución de los hippies, qué serán los hippies, una ya no sabe, está muy vieja, pero tú puedes saber qué son los hippies, mira, sale una foto, parecen maricones con el pelo tan largo, pero andan abrazados con mujeres así es que no pueden ser maricones” (p. 149).

La lectura en la Casa es una de las formas de entretenimiento para la mayoría de las viejas y de las huérfanas apegadas a la subliteratura –Corín Tellado, el Pato Donald y Popeye– mientras que para los personajes lectores es una manera de acceder al mundo exterior. Eliana, Damiana, la Madre Benita, y, en cierto sentido, el Mudito, son el nexo entre la lectura y el conocimiento, ya que de ellos depende que las demás mujeres adquieran el saber.

Cuando comienza a escasear la luz, Iris llama a la Eliana:

–¿Qué querís?

–Me prometiste que me ibai a leer ésta del perro Pluto con el marinero Popeye.

–No. Me debís el pago de dos leídas.

–Esta noche me voy a juntarme con el Gigante para hacer nanay. Mañana te pago.

–Mañana te leo, entonces (p. 85).

La lectura brinda poder a la huérfana sobre las demás, pues no sólo adquiere objetos y dinero a cambio de las lecturas, sino que la hace diferente de ellas:

–Si no me lees tú me lee la Mirella, así que no me importa.

–Pero a ti te gusta cómo te leo yo porque te voy contando el cuento y explicándote, porque si no, no entendís nada. Te tengo aquí, Iris Mateluna, aquí, porque si yo no te leo y te explico las novelas de Corín Tellado y del Pato Donald, te morís de aburrimiento en esta Casa de mierda... (p. 87).

Resalta, entre las viejas, el gusto por las novelas de Corín Tellado y de programas como el Pato Donald o Popeye. Además, estos personajes femeninos, sobre todo las huérfanas, se identifican con actrices como Ingrid Bergman o Tinny Griffith, mujeres que representan a la mujer moderna, de mundo y liberal. Es importante destacar que, mientras las viejas disfrutaban de la lectura de estos textos, el Mudito, en contraparte, lee revistas literarias y literatura nacional y extranjera.

Sobresale, entonces, una paradoja en *El obsceno pájaro de la noche* cuando de lectura se trata, ya que el Mudito lee, pero, irónicamente, él no es leído: su libro de pastas verdosas está resguardado en la biblioteca de don Jerónimo y sus manuscritos se encuentran bajo su cama en la Chimba. Desde esta perspectiva, el “gran escritor de la época”, como así se le denomina a Humberto en un periódico nacional, se enfrenta a la ambigüedad como artista, pues es un gran lector, pero no es leído.

Así, el Mudito que al inicio de este apartado calificué como agente activo ante la escritura, y pasivo como lector, se consolida, desde este punto de vista, completamente como un ser inerte, quien no se mueve ni con la escritura: nuevamente, en esta función, es una gárgola, una momia, una estatua, un imbunche cerrado, sellado e inexistente ante los demás. El proceso de lectura, que él ejerce a escondidas, es únicamente para él, es su aliciente ante la realidad y el motivo de su supervivencia.

Capítulo 2. Las viejas: la sabiduría oral y lo mítico

En el capítulo anterior, “El narrador múltiple: la entidad fluctuante”, uno de los temas centrales fue el de la escritura, ya que el Mudito es un personaje que desempeña esta actividad en los diferentes niveles narrativos: en uno de ellos, como Humberto Peñaloza, es un hombre intelectual y reconocido en el ámbito de las letras; en otro, también como Humberto Peñaloza, la deformidad del espacio que habita le impide consolidar su obra, de tal manera que se altera su capacidad creativa; y, finalmente, como Mudito, la escritura le brinda poder en tanto ésta es cultura, conocimiento y visión de mundo que ha adquirido por la lectura de libros y revistas que llegan al convento.

Por lo que respecta a este capítulo, presento lo correspondiente a la oralidad en *El obsceno pájaro de la noche*, personificada por las viejas de la Casa, mujeres cuya ideología determina su posición en la tradición popular chilena. En contraposición y complemento con el Mudito, como explicaré más adelante, estos personajes preservan su pasado desde la cultura oral con la reproducción de leyendas, mitos o ritos que varían de una persona a otra por la repetición y redundancia características de la oralidad, ya que ello desaparece en cuanto es articulado.

En el primer apartado establezco el poder que la oralidad le brinda tanto a las viejas de la Casa como al Mudito, ya que la palabra, la creencia, la tradición y otros elementos, construyen el eje rector de las acciones a realizar en dicho espacio; de esta manera, se funda un matriarcado en el convento que se rige por sus propias normas constantemente relacionadas con un contenido mitológico.

El tema del poder de la oralidad dará pie a la importancia de la palabra, ya que cada vieja, mediante el rumor, la repetición y la creación de historias, transmite y hace eco de voces que contienen en sí mismas suposiciones, creencias e invenciones de mundos

hipotéticos o historias, cuya función es entretener, infundir temor y, a su vez, establecer una identidad –un origen– y una memoria, mediante experiencias, sentimientos o pensamientos que se reproducen de forma oral.

En este capítulo, posteriormente, analizo la noción de lo sagrado desde lo que Hugo Achugar ha denominado “metáfora quebrada”, para hacer referencia a la ruptura de la mitología cristiana en la novela, ya que la fe y la esperanza se cuestionan con el simbolismo de los santos rotos, los altares vacíos y la creación de sus propios dioses; es aquí en donde cobra relevancia la unión de las mitologías evocadas en *El obsceno pájaro de la noche* –mapuche y cristiana–, ya que la degradación, la heterogeneidad y la sustitución de una por la otra manifiesta la conciencia crítica del hombre moderno.

Finalmente, el capítulo se cierra con la principal manifestación de la oralidad: el *performance*, cuyo interprete es el Mudito –la mayoría de las veces– en una serie de representaciones simbólicas que dan cuenta de la capacidad creativa de este personaje.

2.1. El poder de la oralidad

Antes de adentrarme en el análisis de la oralidad en *El obsceno pájaro de la noche*, es importante hacer notar que ésta se muestra en la novela como representación; es decir, una figuración a la que accedemos como lectores del texto donosiano. Para comprender mejor la función de la oralidad en la obra, la teoría del lingüista suizo Paul Zumthor, en *Introducción a la poesía oral*, respecto al carácter oral de la poesía, me será de gran utilidad, ya que establece los mecanismos de esta “estructura de manifestaciones”⁹⁵.

⁹⁵ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1983, p. 31.

Además, establezco un diálogo con el lingüista estadounidense Walter J. Ong, quien – en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*– analiza el mundo del sistema oral en relación con el caligráfico y, a su vez, con el de la imprenta. Para este teórico, existen algunas psicodinámicas que permiten la “comprensión de otras características del pensamiento y la expresión de condición oral, además de su organización formulaica”⁹⁶; de esta manera, Ong constituye los rasgos que distinguen a la oralidad de la escritura.

Considerando las dos propuestas teóricas antes mencionadas, la oralidad es un sistema performativo y social, que “establece un acto de autoridad”⁹⁷ en tanto apela a la función conativa del lenguaje. Asimismo, engloba un “efecto moral”⁹⁸ más fiable que la comunicación escrita, por su veracidad y persuasión: “por eso sin duda, el testimonio judicial, la absolución y la condena se pronuncian de viva voz”⁹⁹. En este sentido, Zumthor define lo oral como “toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído”¹⁰⁰.

En la oralidad, además, el hombre está conectado con los ciclos naturales, el tiempo es circular y el espacio está fijo, como un nomadismo en el que gobiernan las normas colectivas; a diferencia de la escritura, cuyo nominalismo fundamental separa al pensamiento de la acción, el tiempo es lineal, el espacio acumulativo y el hombre individualista, racionalista, burocrático¹⁰¹.

De acuerdo con Zumthor, uno de los principales elementos de la poesía oral es el *performance*, ya que en él “coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el

⁹⁶ Walter J Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, Bogotá, 1999, p. 43.

⁹⁷ Zumthor, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p. 36.

locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición”¹⁰². Este tipo de representaciones, según el autor antes mencionado, tienen una fuerte carga oral, que responde a la función fática del lenguaje –al poder del discurso– para provocar al otro. El tema del *performance* será retomado al final de este capítulo.

A estas características de la poesía oral, que establece Zumthor, es importante añadir las que establece Walter Ong, sobre todo las que aplican para el estudio de *El obsceno pájaro de la noche*, mismas que iré explicando a lo largo del estudio.

Una vez establecidas algunas características de la oralidad, iniciaré diciendo que las viejas, por sus particularidades, se configuran desde esta misma, ya que la mayoría de ellas no sabe leer ni escribir, sino únicamente hablar, ver, escuchar y repetir. En la Casa, así, coexisten la cultura oral –representada por la mayoría de las asiladas– y la caligráfica¹⁰³ –que engloba al Mudito, la niña Eliana, la vieja Damiana, Inés y la Madre Benita.

De acuerdo con Walter J. Ong es “útil abordar de manera sincrónica la oralidad y el conocimiento de la escritura, mediante la comparación de las culturas orales y las caligráficas (es decir, con escritura) que coexisten en un espacio dado de tiempo”¹⁰⁴, considerando que el lenguaje oral se formó primero y, con posterioridad, el hombre aprendió a leer y a escribir simultáneamente. Para este autor, existen dos tipos de oralidad en la sociedad humana: la “oralidad primaria” que engloba a la cultura que carece de todo conocimiento de la escritura y de la imprenta; y la “oralidad secundaria” para nombrar a la cultura actual en conexión con la alta tecnología, mediante la cual mantiene una nueva oralidad, pero que depende de la escritura y la impresión; como el teléfono, la televisión y la radio¹⁰⁵.

¹⁰² *Ibidem.*, p. 33.

¹⁰³ Así denomina Walter Ong a la cultura relacionada con la escritura y la imprenta.

¹⁰⁴ Ong, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 20.

La oralidad de las viejas muestra el mundo popular de la novela desde un punto de vista tradicional, como rescate de un tiempo mítico que se proyecta en el presente ante la necesidad de perdurabilidad; motivo por el que estos personajes evocan ritos, oraciones, leyendas o figuras míticas que, tras siglos de existencia, siguen vigentes en la memoria de una colectividad que realmente cree en ellos; como el chonchón, la perra amarilla, el imbunche, ritos y santos, que constituyen una mezcla entre la mitología mapuche y la cristiana.

Si bien la mayoría de las viejas y las huérfanas de la Casa no saben leer ni escribir, no podrían considerarse como pertenecientes a la cultura de la “oralidad primaria”, según Ong, –o “pura”, como la llama Zumthor–, ya que su acercamiento a la escritura y la impresión no es nulo por el hecho de que el Mudito, sin saberlo, propicia el conocimiento al tapiar las paredes de periódicos y coleccionar las revistas y diarios de la época; simbolismo tan importante que indica que la escritura rodea a la oralidad y, en este sentido, la historia a la mitología. Las viejas, entonces, pertenecerían a una cultura oral mixta¹⁰⁶, en tanto están envueltas en escritura –la mayor influencia es el Mudito– y en lectura –ejercida sobre todo por Eliana–; aunque, cabe aclarar, siempre está presente su configuración oral.

En este sentido, el Mudito representará tanto el choque como el complemento con las viejas. Por un lado, al ser escritor se enfrenta con el mundo de estas mujeres, pues su escritura simboliza a la historia y al carácter culto de la palabra trazada; mientras que su oralidad da cuenta del universo popular, tradicional, sagrado. Existe en la novela, así, cierta oscilación

¹⁰⁶ Para Zumthor la oralidad mixta es “cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada; es decir, que procede de la existencia de una cultura escrita (en el sentido de que posee una escritura)”. Ver Zumthor, *op. cit.*, p. 37.

entre ambas manifestaciones que se visualiza en el Mudito, lo que muestra la ambigüedad entre la historia y la mitología, la cultura y la tradición.

Por su parte, el Mudito es el complemento de las viejas porque, al formar parte de ellas –como la número siete–, asimila, comparte y comprende su tradición, su ideología, sus ritos, mitos y creencias. Entonces, es un personaje que pertenece al mundo de la oralidad mixta, pero que transita, inevitablemente, al mundo caligráfico. Nótese aquí la ironía de la novela al presentar a un personaje mudo que pertenece al entorno de la oralidad.

En este punto es importante retomar el simbolismo del Mudito en la cultura oral de la novela. Antes mencioné que “la séptima vieja” o “séptima bruja” es el sobrenombre con el que el Mudito se identifica cuando se encuentra con el grupo de mujeres de la Casa. No solo se trata de un integrante más del conjunto tradicional, sino del complemento femenino – porque solo como mujer podría formar parte de ellas– con el que se cerrará el círculo de la perfección.

La representación de las viejas se lleva a cabo de manera intermitente, ya que se repite en diversas ocasiones y momentos: el amamantamiento y cuidado de la muñeca de Iris; la reconstrucción de las figuras de yeso en el jardín de los santos rotos; el nacimiento del niño santo, entre otros. El Mudito participa con las viejas en cada uno de estos sucesos, se puede considerar su cómplice; y él mismo, por la convivencia, se imagina, asimila y actúa como ellas.

De esta manera, el Mudito debe figurarse como mujer para ser una más en la Casa. Su representación le permite estar cerca de las otras viejas, y, así, poder crear mundos con base en la cultura oral, como el de la niña-Damiana, la casa de juego, el Mudito-niño santo,

y otras historias más en las que cada uno de ellos participa de forma “efímera e inacabada”¹⁰⁷, por considerar los adjetivos con los que Patrice Pavis describe al *performance*.

Por otro lado, por el habla de las viejas es posible conocer cierta información de la novela que, de otra manera, no podría manifestarse, ya que ellas saben detalles que han escuchado o les han dicho, tal es el caso de la historia de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, leyendas, mitos, hagiografías, liturgias, entre otros más que se transmiten de generación en generación y se transforman de la misma manera. El Mudito afirma al respecto: “...la conseja sigue viviendo en las voces de las abuelas campesinas que invierno tras invierno *la repiten, alterándola cada vez un poquito*, para que sus nietos acurrucados junto al brasero vayan aprendiendo lo que es el miedo” (p. 100. Las cursivas son mías).

Evidentemente en el mundo de las viejas prevalece la oralidad, que les permite evocar símbolos, elementos y acciones del pasado mítico que se renuevan en el tiempo histórico de la novela; además, es importante considerar que “las palabras entrañan un potencial mágico [que] está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada, por lo tanto, accionada por un poder”¹⁰⁸.

A decir del Mudito, el poder de las viejas es, entre otros fines, infundir miedo en el otro mediante la narración de historias pasadas que dejan una enseñanza para el presente; además de mostrar el grado de conocimiento y sabiduría que han adquirido con la práctica del día a día, con la enseñanza de los mayores que también aprendieron de otros. Retomando

¹⁰⁷ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 333.

¹⁰⁸ Ong, *op. cit.*, p. 39.

a Ong, respecto a las culturas orales primarias, “[...] aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no ‘estudian’”¹⁰⁹.

Ong establece que la cultura oral aprende mediante el entrenamiento, la repetición, la escucha; así como por asimilación o participación en una memoria colectiva, mas no por estudio. Esta afirmación claramente podemos notarla en *El obscuro pájaro de la noche* en relación con las asiladas, ya que realizan ciertas acciones desde su experiencia tradicional, la que han adquirido a lo largo de los años porque así lo hacían las generaciones anteriores de las que fueron testigo. Cabe aclarar que, de acuerdo con los teóricos ya mencionados, oralidad no es analfabetismo, ni carencia, ni despojo; ya que “toda oralidad nos parece más o menos una supervivencia, un resurgir de algo anterior, de un comienzo, de un origen”¹¹⁰.

En este sentido, es de gran importancia contextualizar a las viejas: mujeres en un espacio moderno y urbano –recuérdese que el convento está en la capital chilena–, pero que viven un desfase tanto tradicional como oral. Para ellas no es ajeno el mundo culto, porque tienen como referente a Inés de Azcoitía, al padre Azócar y a Clemente Azcoitía, personas instruidas con las que conviven y de las que aprenden; sin embargo, y siguiendo a Ong, “en grados variables, muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria”¹¹¹.

El Mudito, como séptima vieja, asimila, repite, recrea la sabiduría de las viejas. Si bien se trata de una representación, es tal la apropiación del papel que se adentra completamente en la cultura oral. Él conjunta a la oralidad con la escritura, motivo por el que le es tan fácil crear mundos hipotéticos, ya sean con elementos de la cultura oral, de la

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁰ Zumthor, *op. cit.*, p. 27.

¹¹¹ Ong, *op. cit.*, p. 20.

caligráfica o de ambas. Su transitar de un mundo a otro le otorga la capacidad, el poder, de manejar la palabra tanto como a sí mismo.

Las viejas, en este sentido, representan la estructura tradicional del pensamiento en tanto transmiten un grado de sabiduría desde su propia concepción de mundo, su vida y su contexto; citando a Zumthor, se podría decir que ellas son “personas de edad avanzada [...] supervivientes de una cultura pre-moderna separada desde hace siglos de sus fuentes colectivas, [quienes] proporcionan, con desigual talento, unos textos y unas melodías que identifican con su propio pasado”¹¹².

Se presentan en la novela, con base en lo anterior, las leyendas y consejas como medio para preservar la memoria de estos personajes. Cada historia es “fuente de placer colectivo”¹¹³, porque se cuentan en la cocina junto a la lumbre, cuando ha caído la noche, mientras las siete viejas, o brujas, evocan un pasado del que alguna vez formaron parte; pasado, también, que la séptima de ellas reconstruye desde la imaginación como un universo posible del que se apropia con la memoria, la repetición y la ensoñación.

Estas leyendas muestran el poder de las viejas para infundir respeto, y, además, cohesión social –característica esencial de la oralidad–: “la voz goza del beneficio de su estatuto de poder [...] el discurso ataca, ordena o prohíbe pesa con todo su peso sobre la intención del otro, sobre su situación misma, para poner en marcha en él los resortes de la acción”¹¹⁴.

Por su parte, el Mudito también puede considerarse como nexo de ambas culturas cuando toma el papel de séptima vieja: por un lado, es el hombre que lee, escribe y critica su

¹¹² Zumthor, *op. cit.*, p. 228.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 28-29.

tiempo; pero, por el otro, es la mujer que, desde la tradición, se inserta en el tiempo mítico de la oralidad al repetir rumores, suposiciones, chismes y diferentes versiones de las historias. En la novela se lee: “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” (p. 99. Las cursivas son del autor). En él se conjugan la oralidad y la escritura; él es la cultura popular y la culta, la historia y la mitología.

Al referir la historia de la leyenda, el Mudito cuenta su propia versión y, además, reflexiona sobre su composición:

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. Esta, una persona 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 sola ella la culpa tremenda de estar en contacto con poderes prohibidos (p. 99. Las cursivas son mías).

Como nexo entre el universo oral y el caligráfico, y como creador, el Mudito retoma la mitología mapuche desde la oralidad para otorgarle un sentido simbólico a cada uno de los mundos posibles que crea, de tal manera que actualiza las diferentes versiones y, a su vez, rescata la historia representada por su escritura. De acuerdo con Walter J. Ong,

... la escritura nunca puede prescindir de la oralidad [...] podemos llamar la escritura un “sistema secundario del modelado”, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada. La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad¹¹⁵.

¹¹⁵ Ong, *op. cit.*, pp. 17-18.

En la novela también se manifiesta el habla¹¹⁶ de las viejas, muy constante por los *verba dicendi*, que indica que alguien en algún momento dijo, vio o escuchó un acontecimiento; se incluyen, así, giros coloquiales –guagua, nanay–, epítetos¹¹⁷ –niño monstruo, niño santo, niño

¹¹⁶ En este punto es importante establecer la diferencia entre lo oral y lo hablado, por la presencia de ambos planos en la novela. De acuerdo con Zumthor, lo oral es una enunciación formalizada de manera específica; mientras que lo hablado –lo dicho– es toda enunciación proferida por la boca. El lingüista suizo establece que “socialmente, la voz realiza dos oralidades: una de ellas, inserta en la experiencia inmediata de cada uno; la otra, en un conocimiento, en parte al menos, mediatizado por una tradición”. Zumthor, *op. cit.*, pp. 34-35. En *El obsceno pájaro de la noche* el habla se presenta constantemente a cargo de las viejas, incluyendo al Mudo; un ejemplo es el siguiente: “Los chiquillos del barrio vuelven a invadir la calzada con sus carreras detrás de la pelota. ¡Buena, Ricardo! ¡Chutéala, Mito! Córrele, córrele fuerte, Lucho, pásala, ahora, chutéala, ya, gol, gooooooool, agudo chillido de la Mirella que celebra el gooooooool de sus amigos y aplaude y les hace señas” (p. 85). Además, por lo que respecta al plano de lo oral, que conlleva una tradición, en la novela se presentan canciones que las viejas reproducen ante un determinado fin; una de ellas es de cuna para que la niña Damiana duerma. Este, que constituye un ritual de ingreso al mundo onírico, es también un *performance*, ya que cada mujer ejerce una función en específico para simular el acto de adormecimiento. En la novela se lee: “La Iris arropa a la Damiana en el chal y se sienta en un rincón para arrullarla [...]

La Virgen lavaba

San José tendía

y el niño lloraba

del frío que hacía...

Arrurrurupata

que viene la vaca

a comerte el poto

porque tiene caca...” (p. 145. Las cursivas son del autor).

Esta tonada, de acuerdo con las viejas, sirve para que “[la niña] tenga miedo y se quede dormida” (p. 145).

Otra de las canciones en la novela se reproduce cuando las viejas abandonan el convento para trasladarse a la casa blanca. La novela dice:

“Las viejas se despiden, agitando pañuelos y con lágrimas [...]

–*Venid y vamos todas*

con flores a porfía,

con flores a María,

que madre nuestra es.

De nuevo aquí nos tienes

dulcísima doncella,

más que la luna bella

postradas a tus pies...” (pp. 381-382. Las cursivas son del autor).

Esta canción de despedida es, más que nada, de agradecimiento, ya que las viejas recuperan la esperanza cuando, después de muchos años de abandono, las trasladan a un nuevo hogar –asilo– para pasar sus últimos días.

¹¹⁷ De acuerdo con Ong, la memoria oral funciona mejor en relación con las grandes figuras heroicas, cuando se resalta la cualidad que las hace memorables; como el sabio Néstor, el aguerrido Aquiles, el astuto Odiseo, entre muchos otros. Aplica lo mismo con los cuentos fantásticos, como la abrumadoramente inocente Caperucita Roja o el lobo increíblemente malvado. Sin embargo, Ong también afirma que la escritura y la

glorioso— y léxico del habla popular acompañados por canciones, rumores y suposiciones. Para Zumthor el habla es la articulación de la palabra, un diálogo: “un intercambio verbal en el que los juegos del lenguaje se liberan fácilmente de las regulaciones institucionales, en el que los deslizamientos de registro, los saltos del discurso [...] aseguran al enunciado una flexibilidad particular”¹¹⁸.

En palabras del Mudito:

Dicen... dicen... dicen: palabra omnipotente en las bocas raídas de las viejas, sílabas que almacenan todo el saber de las miserables... dicen... dicen que la Brígida era millonaria, dicen que la seda fina se plancha con la plancha tibia y rociando un poquitito... dicen que no van a demoler nunca esta Casa... dicen que metiendo una pajita en una botella el agua hirviendo no quiebra el vidrio... dicen... dicen, siguiendo los meandros de los años y quizá los siglos la repetición de la palabra dicen, quién sabe quién dice y a quién se lo dice y cuándo lo dice y cómo lo dice, pero de decirlo sí lo dicen, y ellas repiten la seguridad de la palabra dicen que cuando un hombre se mete con una mujer embarazada el hijo nace monstruo (p. 150. Las cursivas son mías).

Así, el habla de estas mujeres permite conocer la leyenda de la niña-beata y la conseja de la niña-bruja, dos historias entrelazadas que, por un lado, preservan el pasado, y, por el otro, lo actualizan al trasladar personajes, temas, motivos y símbolos a los diferentes niveles diegéticos de la novela; figuras del mundo popular chileno que, desde la oralidad, son evocadas en *El obsceno pájaro de la noche* como elementos de una tradición arraigada en la vida de los personajes principales.

Desde esta perspectiva, la oralidad en *El obsceno pájaro de la noche* está dotada de un poder especial, ya que no solo mediante ella el Mudito crea mundos posibles con su voz —rescato la ironía del personaje en este sentido— al repetir y reflexionar sobre las diferentes

impresión modificaron estas fórmulas orales, y ya no sólo se aplican al héroe, sino al antihéroe y a lo maravilloso. Ong, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁸ Zumthor, *op. cit.*, p. 32.

leyendas que ha escuchado de las viejas; sino que, al convertirse en el intérprete¹¹⁹ de la mayoría de las representaciones, crea y representa: él es, entonces, “el individuo al que se percibe en la *performance*, por el oído y la vista, la voz y el gesto. También puede ser el compositor de todo o de parte de lo que dice o canta”¹²⁰.

En este sentido, no debe pasarse por alto, también, sin que sea su función más importante en la novela, el carácter lúdico de la representación, ya que el Mudito se presenta como un narrador oral hábil –siguiendo la terminología de Ong– quien juega con las situaciones, los otros personajes y el público. Él es capaz de improvisar y adaptarse a las diferentes circunstancias que lo rodean, motivo por el que se muestran tantas y variadas representaciones en *El obsceno pájaro de la noche*. El teórico antes referido afirma: “los narradores orales hábiles varían deliberadamente sus relatos tradicionales, porque parte de su habilidad radica en la capacidad de acomodarse a nuevos públicos y nuevas situaciones o simplemente de jugar”¹²¹.

Se podría decir, así, que la intención del *performance* en la novela de José Donoso es la transgresión de la cultura oficial, ya que “las tradiciones orales reflejan los valores culturales contemporáneos de una sociedad”¹²²; entonces, el Mudito crea a un niño santo, pero monstruoso; a una niña que, por un aparente milagro, está embarazada, y quien es, a su vez, la amante de muchos hombres; configura, de la misma manera, a una mujer de clase alta que se transforma en una vieja con manos verrugosas, quien decide internarse en la Casa de

¹¹⁹ Para Zumthor el intérprete es “el individuo al que se percibe en la *performance*, por el oído y la vista, la voz y el gesto”. Zumthor, *op. cit.*, p. 223. Por su parte, para Patrice Pavis esta figura recibe el nombre de *performer*, que es todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer en un escenario destinado al espectáculo; figura que retomaré más adelante. Pavis, *op. cit.*, pp. 333-334.

¹²⁰ Zumthor, *op. cit.*, p. 233.

¹²¹ Ong, *op. cit.*, p. 54.

¹²² *Idem.*

la Chimba para evadir al esposo que le exige un heredero; y, finalmente, se crea a él mismo en sus diferentes etapas de vida: niño, joven, hombre, escritor, mudo, ave, gárgola, arcángel, rey, bufón, imbunche, mancha, múltiples identidades.

Como puede observarse, el Mudito cumple, de esta manera, con una función híbrida: él es todo en uno, una “identidad múltiple”, según Donoso¹²³; una “personalidad calidoscópica”¹²⁴ –como el *performance*, para Pavis– que muestra sus diferentes versiones de acuerdo con el momento de creación. El Mudito está dotado, así, de un carácter proteico que le permite ser otro en cualquier momento como él mismo lo manifiesta: “soy una guagua [...] [que las viejas] me transformen en imbunche. Soy el Mudito. A veces soy otra vieja más. Soy el muñeco de la Iris” (p. 320): él se crea al escribir (se).

Además, la presencia de la oralidad en la novela, basada en la voz de los personajes, permite la cohesión social: “la comunicación oral une a la gente en grupos”¹²⁵. Tanto para Ong como para Zumthor, la escritura –“consignación de la palabra en el espacio”¹²⁶– es un acto en solitario, individualizado, “sin voz”¹²⁷, que generalmente “aparta al que sabe de lo sabido”¹²⁸; en este sentido, se crea una objetividad en relación con el conocimiento. Por su parte, el pensamiento en la cultura oral necesita de la comunicación, de un emisor y un receptor que, en diálogo, compartan lo que Ong denomina “cosas memorables”¹²⁹; es decir, pensamientos que se retienen y se recobran mediante la memoria y la repetición oral, es el

¹²³ Ver Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 520.

¹²⁴ Kay Holt, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁵ Ong, *op. cit.*, p. 73.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹²⁷ Zumthor, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁸ Ong, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 41. Walter J. Ong manifiesta que las culturas orales tienen “matices agonísticos”; es decir, que se sitúan en un contexto de lucha, pues hace referencia a la dinámica de ida y vuelta del sonido en la comunicación verbal. *Ibidem*, pp. 50-51.

caso de proverbios, refranes, o, en la novela, las leyendas y consejas; mismos que adquieren diferentes versiones con el paso del tiempo.

Rescato, en este momento, la figura del poeta ciego de Zumthor, aquel que “compone sin ayuda de la escritura”¹³⁰. Recuérdese que en la novela constantemente el Mudito habla de la importancia de la mirada, ya que él es un gran observador; sin embargo, cuando se encuentra con las viejas, quienes le han extirpado metafóricamente el sexo, también pierde la vista, pues accede al mundo de la oralidad, de la palabra; en su lugar, adquiere voz y la habilidad de crear con ella.

Por su parte, como séptima vieja, como personaje oral, el Mudito tiene el poder de acceder al mundo mágico y sagrado al que pertenecen las otras mujeres. Con su voz, una voz colectiva y dinámica¹³¹, se manifiesta la principal función de la oralidad en la novela, que es la construcción de una memoria colectiva que muestra los valores culturales de una sociedad moderna, ya que indudablemente la obra donosiana nos remite a un contexto modernizado en el que viven los personajes, pero al que, medianamente, pertenecen, ya que se desenvuelven en su propio espacio y tiempo al conservar sus maneras tradicionales.

Esta relación entre tradición y modernidad es uno de los temas que Octavio Paz retoma en “Los hijos del limo”. En este ensayo, el escritor mexicano afirma que la tradición es la “transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias, artísticas, ideas y estilos”¹³². La interrupción en la transmisión, una ruptura, produce la negación de la tradición; como esta negación se lleva a cabo

¹³⁰ Zumthor, *op. cit.*, p. 231.

¹³¹ Para Ong, la palabra es dinámica porque está animada por un poder, “sujeta a la resurrección dinámica” que le otorga la enunciación oral; es decir, las palabras se mueven, viven, en cuanto las pronunciamos. Al respecto, Ong propone el ejemplo del cazador, quien puede ver, oler, saborear y tocar un búfalo cuando éste está muerto; en cambio, si oye un búfalo debe estar alerta, ya que indica que algo está sucediendo. Ver Ong, *op. cit.*, p. 39.

¹³² Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *La casa de la presencia*, FCE, México, 2014, p. 307.

constantemente, se crea la tradición de la ruptura y, por consiguiente, la negación de ambas. En el siglo XX se habla de *tradición moderna* al vínculo entre modernidad y tradición mediante la ruptura, “la forma privilegiada del cambio”¹³³. Así, “la modernidad desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; la desaloja para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad”¹³⁴.

En este mismo tenor, hablar de *tradición moderna*, más allá de la contradicción, hace referencia a la necesidad de nuestra civilización de encontrar su fundamento en el cambio; así, se muestran dos tipos de conciencia que se aplican para el estudio de *El obscuro pájaro de la noche*; esto es, el hombre que toma conciencia de su tradición, lo que, tarde o temprano, lo lleva a cuestionarla, criticarla y negarla: el Mudito; y, por otra parte, las viejas de la Casa, mujeres insertas en su tradición, quienes hacen justamente lo contrario que el Mudito, ya que “los pueblos tradicionalistas viven inmersos en su pasado sin interrogarlo; más que tener conciencia de sus tradiciones, viven con ellas y en ellas”¹³⁵.

Se visualiza, desde esta perspectiva, la distancia que media entre los personajes de la novela donosiana: el Mudito, como hombre moderno¹³⁶; y las viejas, como personajes del mundo mítico, mágico, tradicional, popular, al que claro que pertenece el Mudito, pero únicamente en su rol de séptima vieja.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 307-308.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 313.

¹³⁶ El Mudito es la figuración metafórica del hombre moderno en tanto vive la tragedia moderna del yo, que implica que el individuo toma conciencia de la anulación del Único y se concibe como hombre en constante lucha consigo mismo; así, ya no busca la síntesis, sino que se erige como sujeto consciente de los límites humanos: de su mortalidad, ésta es la tragedia del yo romántico, el saberse escindido por la muerte de Dios, finito e imperfecto. La gran herida originaria, la fisura, misma que separa al hombre de Dios, pero también de la naturaleza y del otro, indica que el sujeto se sabe huérfano y sin referentes, porque no hay sutura que borre definitivamente las huellas de la separación. Ver Becerril Nava, *op. cit.*, p. 124 y ss.

Hago notar, en este punto, la relación de oscilación entre la oralidad y la escritura en la novela: mediante la escritura, el Mudito construye mundos posibles que le brindan identidad y un origen; sin embargo, esas creaciones son vidas ficcionales que sólo existen en su imaginación, mismas que brindan permanencia –característica propia del ejercicio escritural– por quedar plasmadas en los “manuscritos” en los que moldea la palabra trazada. La escritura, entonces, podría considerarse en *El obsceno pájaro de la noche* como el sistema de signos que proyecta el anhelo de *ser* del protagonista. En palabras de Mónica Barrientos, “el vacío de identidad es producto de una cadena de vaciamientos que el Mudito va heredando de generación en generación”¹³⁷.

Por su parte, la oralidad se presenta en el texto de José Donoso en relación con la mitología, el *performance* y la creación de mundos mediante la palabra hablada, misma que también le otorga existencia al Mudito; empero, su función en la vida de este personaje es diferente, ya que por ella es posible formar parte del grupo de las viejas y configurar su sentido de pertenencia; es decir, con la escritura el Mudito se conformó como escritor y secretario particular de Jerónimo, funciones sociales inventadas por él mismo; en cambio, con la oralidad, este personaje realmente se conecta con la estructura tradicional de las viejas, la mitología y la sabiduría desde la experiencia: él *es*, como lo afirma innumerables veces, la séptima vieja con sus costumbres, tradiciones, historias y creencias.

¹³⁷ Barrientos, “El discurso confesional...”, *op. cit.*, p. 6.

2.2. La importancia de la palabra: consejas y leyendas

Para configurar la importancia de la palabra en la novela primero haré una breve contextualización de la mitología mapuche, debido a que se retoman figuras como el chonchón, la perra amarilla y el imbunche de esta cultura; mismas que poseen una fuerte carga simbólica que se actualiza mediante el discurso del Mudio. Posteriormente hablaré de las consejas y leyendas que se presentan en la obra como construcciones mestizas con base mapuche, pero modernizadas y actualizadas en las creaciones del protagonista. Finalmente, establezco la importancia de la palabra en la novela que le brinda existencia al Mudio en tanto pertenece a la tradición oral.

Debido al contacto de José Donoso con la cultura chilena, éste pudo desarrollar su trabajo periodístico en la revista *Ercilla*¹³⁸ en donde el escritor publicó tanto notas literarias de libros nacionales e internacionales, como narrativa propia; además, no pueden pasarse por alto,

sus crónicas de realidades marginales y de la atención que les presta a las historias de personajes perdedores o castigados por la historia oficial. Varios de sus reportajes se pueblan de figuras con quienes la naturaleza se ha ensañado o que la sociedad se empeña en dejar atrás. Muchas veces son mundos prontos a perderse ante la desidia de los demás y el reportero Donoso parece estar ahí como testigo presencial de ese derrumbe. Estos artículos dejan ver cierta sintonía con la exploración donosiana de su universo creativo en gestación¹³⁹.

Como testigo, Donoso mostrará en *El obsceno pájaro de la noche* parte de la cultura mapuche. Cabe destacar que sus personajes no pertenecen a esta población, sino que rescatan, desde la oralidad, gran parte de su ideología: las viejas al reproducir las consejas y leyendas;

¹³⁸ José Donoso se incorpora a la revista chilena *Ercilla* en 1960 con la publicación de un artículo llamado “La dama de las ágatas”. Ver Cecilia García Huidobro, “El trabajo periodístico de José Donoso y sus efectos en *El Obsceno pájaro de la noche*”, *Revista Universum*, núm. 22, vol. 2, 2007, pp. 286-291. Algunos escritos de Donoso en *Ercilla* pueden consultarse en la Biblioteca Nacional Digital de Chile.

¹³⁹ *Idem*.

y el Mudio con la reiteración de símbolos míticos que restaura en cada una de sus historias. Nótese que el acercamiento de Donoso a la cultura mapuche es meramente intelectual, ya que solo en la edad adulta decide tener contacto con este sector de la población y plasmar parte de su cultura mediante la escritura.

Para iniciar, la cultura mapuche es, de acuerdo con José Bengoa, el pueblo indígena más numeroso de Chile, que habita hoy en día las comunidades rurales al sur de este país y parte de Argentina¹⁴⁰. Para este autor, en *Historia del pueblo mapuche, siglo XIX y XX*, se trata de una cultura con una fuerte identidad que mantiene vigentes sus tradiciones y lengua, mapudungun¹⁴¹; principal motivo por el que “sigue siendo el grupo social más discriminado, pobre y marginalizado del país”¹⁴².

Los mapuches o araucanos, también llamados “pueblo originario” o “pueblo indígena”, mantienen una lucha constante con el Estado chileno, debido a la complejidad de su reconocimiento como “chilenos de origen mapuche”. Según Bengoa, se trata de una situación paradójica, ya que “para un país que se cree moderno, es uno de los asuntos políticos de mayor dificultad de resolver”¹⁴³.

Dicho problema radica en una condición ambigua, ya que, por un lado, podría mantenerse la exclusión del pueblo mapuche para continuar con la política de intolerancia y conflicto que ejerce sobre todo la sociedad conservadora; o bien, aceptar a los mapuches

¹⁴⁰ José Bengoa, “Los mapuches: historia, cultura y conflicto”, en *Cahiers des Amériques Latines*, 1985, p. 89.

¹⁴¹ Ver “El pueblo mapuche”, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-781.html>, (fecha de consulta: 25 de enero de 2020).

¹⁴² Bengoa, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴³ *Idem.*

como chilenos mediante el diálogo, el respeto, la comprensión, el reconocimiento y “la reparación del daño histórico”¹⁴⁴.

Para los mapuches la situación ha sido más compleja, ya que se han resistido al proceso de asimilación que ejerce el Estado, con la finalidad de mantener vigentes sus tradiciones, formas de vida, lengua y cultura; sin embargo, éstas no han podido contra el proceso de modernización del país. En palabras de Bengoa:

como parte de la redemocratización y modernización del país, la sociedad mapuche ha adquirido renovadas energías y demanda cada vez más un sitio en la sociedad. Se ha producido una suerte de “emergencia mapuche”, sobre todo en el sur del país, la cual no es siempre comprendida por el resto de la sociedad chilena. Nuevos liderazgos, conflictos ambientales, exigencias de participación y protagonismo, revitalización de costumbres, introducción de la educación bilingüe en las escuelas y la salud intercultural en los hospitales, municipalidades en manos de alcaldes mapuches, gran cantidad y presencia de profesionales, intelectuales y poetas mapuches, son algunas de las expresiones de esta emergencia indígena. Es un proceso de enorme vitalidad que contribuye a aumentar el respeto y valor de la diversidad en Chile, un elemento indispensable para una democracia moderna¹⁴⁵.

A partir del contexto mapuche –tanto el oficial como el mítico–Donoso otorga significaciones a los universos ficcionales que crea constantemente, de tal manera que relaciona a sus personajes con las leyendas y consejas maulinas¹⁴⁶ de dicha visión de mundo chilena.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 90-117. En este artículo, el autor destaca la historia del pueblo mapuche, sobre todo desde la Conquista (1540), que se conforma de momentos de violencia, discriminación, intentos de cooptación y asimilación. Es preciso indicar que el pueblo mapuche era una sociedad opulenta, sin Estado, y paz. Los jefes, *lonkos*, dictaban la justicia y su decisión era inapelable. Su constitución familiar era poligámica. Después de la Conquista, un periodo aterrador y tormentoso, la sociedad se empobreció mediante la fuerza y empezó la migración. Hoy en día los mapuches se encuentran en la capital chilena, el sur de Chile y el sur de Argentina ante un proceso de aculturación.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Las acciones de la novela se llevan a cabo en la capital chilena; sin embargo, las leyendas y consejas que refieren las viejas remiten a Maule, provincia de Chile.

Aunado a ello, el escritor chileno también muestra la dualidad que define a la cultura mapuche, aquella que relaciona el bien con el mal, la luz con la oscuridad, el día con la noche, el mundo espiritual y el mundo tangible. Para estos pobladores de Chile existían dioses de creación y dioses del mal, a quienes ofrecían rituales para obtener algún tipo de ayuda. Rolf Foerster, en *Introducción a la religiosidad mapuche*, destaca que el demonio era el principal dios adorado por los mapuches, de acuerdo con los cronistas de la historia de Chile, Gerónimo de Bibar y Alonso de Ovalle; entonces, durante la Conquista, “esta concepción demoniaca con que los españoles interpretaron la cultura mapuche no era más que la proyección y confirmación de la ideología medieval europea sobre la hechicería, donde el lazo con el demonio era la nota dominante¹⁴⁷.

El demonio, así, fue representado de diferentes formas y tenía diversos guardianes y seguidores; entre ellos “el chonchón”, tan nombrado en *El obsceno pájaro de la noche*. En este texto donosiano, la criatura mapuche se presenta como rescate de la hechicería, el maleficio, la relación entre el bien y el mal, el mal augurio y la brujería.

El *choñchoñ* era un ser constituido por cabeza con alas –similar a una gárgola–, y representaba la transformación de los brujos para efectuar sus peregrinaciones nocturnas. Para hacer sus salidas, los brujos desprendían la cabeza del cuerpo y las orejas se transformaban en alas. El cuerpo, durante la ausencia de la cabeza, debía quedarse de espaldas, ya que de otro modo no podría reunírsele a su vuelta. El grito de esta ave era considerado como anuncio de muerte próxima¹⁴⁸. Esta significación es la que se retoma en *El obsceno pájaro de la noche*: “se decía que decían o que alguien había oído decir quién

¹⁴⁷ Ver Rolf Foerster, *Introducción a la religiosidad mapuche*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1993, p. 18.

¹⁴⁸ María Espósito, *Diccionario Mapuche, mapuche-español/español-mapuche*, Editorial Guadal S.A., Buenos Aires, 2003.

sabe dónde que en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible, arrastrando una larguísima cabellera color trigo [...] cantaba el pavoroso tué, tué, tué de los chonchones, brujería, maleficio, por eso las desgracias incontables, la miseria que ahogaba a los campesinos” (p. 95. Las cursivas son mías).

El chonchón, de acuerdo con la versión del Mudito, siempre está acompañado por la perra amarilla, animal importante en la cultura mapuche, ya que no sólo es el receptor secreto de la identidad enferma, transferida a través de uñas, flemas, salivas o sangre de verrugas (algo así como los cerdos del Evangelio, en los cuales desplazó Jesús los demonios que atormentaban a un hombre), sino que llega a alcanzar la categoría de portavoz de los seres de las profundidades, tanto terrícolas como siderales. Cuando se le escucha gemir sin motivo en los espacios nocturnos de la Araucanía, se tiene la certeza de que está percibiendo presencias sutiles, cuerpos astrales, fantasmas, el *am* (alma) de los difuntos recientes; vidente de los espíritus y ahuyentador de los demonios¹⁴⁹.

El chonchón es el ave agorera de la mitología chilena, mientras que la perra amarilla –con la que a veces el Mudito equipara a Peta Ponce o Inés de Azcoitía– es la guía de los muertos en su viaje. Para la cultura mapuche este perro guardián, análogo a Caronte de la mitología griega, es negro, símbolo de las sombras, la oscuridad y la muerte; nótese, en este sentido, que Donoso lo configura amarillo, trastocando la significación del animal mitológico con un color cálido que “es el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad”¹⁵⁰.

Al respecto, en la novela se lee:

¹⁴⁹ Ziley Mora, *El arte de sanar de la medicina mapuche. Antiguos secretos y rituales sagrados*, uqbar editoriales, Santiago de Chile, pp. 65-67.

¹⁵⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

Sobre las vegas secas donde las bestias agonizaban hinchadas por la sed, la cabeza de la hija del patrón iba agitando enormes orejas nervudas como las alas de los murciélagos, siguiendo a una perra amarilla, verrugosa y flaca como su nana, que guiaba al chonchón hasta un sitio que los rayos del astro cómplice señalaban más allá de los cerros (p. 95).

Aquí es importante retomar la dualidad luz-tinieblas o luz-oscuridad de la cultura mapuche, ya que constantemente también se ve al Mudito transitar en estos dos polos. Si bien éste no se compara con la perra amarilla ni con el chonchón, sí está en contacto directo con ellos cuando son Peta o Inés en la Casa; entonces puede estar en el rincón, el sótano o la casa-cueva de la “antepasada bruja” (p. 195): espacios de las tinieblas; o en el jardín de los naranjos, la Rinconada o la plaza del pueblo: entornos iluminados.

En ambos espacios el Mudito sufre transformaciones: de escritor a séptima vieja; de hombre a mujer; de muñeca de Eliana a joven asexual; de hombre a paquetito; de hombre a momia, gárgola, arcángel, rey, bufón, Gigante, don Jerónimo; de paquetito a mancha; de niño-santo a imbunche, entre muchas otras más. En este último caso, él mismo se identifica con este ser mítico mapuche, que es representado en forma de niño hinchado, con una pierna adosada a la nuca y la cabeza vuelta hacia atrás. Camina en tres patas y con un bastón. *No habla, sólo emite sonidos guturales*. Los brujos lo utilizan para sus hechicerías. Los *ivunche* van desnudos y sólo salen de sus cuevas acompañados por los brujos¹⁵¹.

Este personaje de la cultura mapuche es el guardián de las cuevas de los brujos, tal y como el Mudito es el carcelero de la Casa de la Chimba en la que habitan las viejas. Además de este rol, recuérdese que las brujas crían al hijo de Iris para que las lleve a la gloria: “Así es la única manera de criar a un niño para que sea santo [...] El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas” (p. 110). En esta

¹⁵¹ Cfr. Espósito, *op. cit.* Las cursivas son mías.

cita se produce la unión de la mitología mapuche y la cristiana, ya que el niño es tanto imbunche como santo, cuestión que remite al proceso de evangelización chileno y latinoamericano.

El Mudito logra establecer la conexión entre mitología e historia al constituirse como la séptima vieja –o séptima bruja–, ya que oscila en ambos polos; por un lado, como séptima vieja, tiene acceso al conocimiento de las otras viejas, el mundo sagrado y la experiencia; y, por el otro, al transformarse en Humberto Peñaloza, usa el material mitológico en sus creaciones artísticas.

Las historias de la niña-bruja y de la niña-beata se desarrollan cerca del río Maule, y hacen referencia a la hermosa hija de un cacique. Respecto a la niña-bruja, “difundida en todo el país, [...] originaria de las tierras del sur del Maule” (p. 99), el Mudito relata:

... se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde que en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible, arrastrando una larguísima cabellera color trigo, y la cara de esa cabeza era la linda cara de la hija del patrón... cantaba el pavoroso tué, tué, tué de los chonchones, brujería, maleficio, por eso las desgracias incontables [...] 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... (p. 95. Las cursivas son mías).

La historia cierra con la nana-bruja apedreada y lanzada al río: “No estaba viva ni muerta [...] El cuerpo lacerado sangró, pero ni los ojos ni la boca de la bruja se abrieron, aunque no dejó de respirar, suspendida en una región distinta a la vida y la muerte” (p. 98); y con el encierro de la niña-bruja en un convento de la capital, que se deduce es la Casa de la Chimba: “La encerró en un convento, para que unas monjitas de clausura se ocuparan de ella: nadie, nunca más, ni siquiera sus nueve hermanos que tanto la querían, volvieron a verla” (p. 98).

En la actualización del Mudito, la niña-bruja es Inés, y la bruja-nana es Peta; una el chonchón y otra la perra amarilla, pareja inseparable. En la novela, esta conseja se describe así:

El cacique, seguido por sus hijos, forzó la puerta del cuarto de la niña. 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 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 hubiera ausentado del cuerpo. Afuera la perra comenzó a aullar y a arañar la ventana (p. 97).

La verdadera historia, lo que había detrás del impermeable del cacique, solo fue conocida por él, la niña y la nana; motivo por el que se pueden establecer suposiciones y construir diferentes historias derivadas de la versión original. No debe olvidarse que estamos ante la cultura de la oralidad, en la que las suposiciones, las repeticiones, los rumores y la multiplicidad de historias une –establece un vínculo social– a quienes participan de ella. En *El obscuro pájaro de la noche* esto se explica mejor:

En la noche [hombres y mujeres] encendían fuego, comían cualquier cosa, y tendiéndose en sus pellones y ponchos, antes de dormir relataban cuentos de brujas y aparecidos y de otros monstruos con cuyos rostros se disfrazaba el miedo en tiempos malos. Contaron lo que sabían de las brujas, lo que se murmuraba desde hacía muchas generaciones (p. 98).

De esta forma, la conseja de la niña-bruja se convierte en la leyenda de la niña-beata, prelude de la historia de santa Inés y la beatificación tan buscada por Inés de Azcoitia. El Mudito asegura que “La Peta Ponce se la debe haber contado cuando Inés era niña” (p. 99). En la novela se presenta de la siguiente manera:

... la conseja de la niña-bruja [...] la otra cara de la misma leyenda: esa orgullosa tradición familiar que conservan los Azcoitia, de una niña-beata que murió en olor de santidad encerrada en esta Casa a comienzos del siglo pasado y cuya beatificación ha sido un fracaso

tan estruendoso que hasta los comentaristas de la radio y de los periódicos se han reído de ella (p. 100).

La historia de esta niña se relaciona con el origen de la Casa de la Chimba y con la familia Azcoitía, ya que,

La Capellanía fundada por el padre de la religiosa cuya beatificación Inés¹⁵² intentó promover en Roma, ha mantenido esta casa unida a la familia Azcoitía durante un siglo y medio. Fue, al comienzo, una modesta Casa para monjas de clausura que el terrateniente construyó en sus ricas propiedades de la Chimba, al norte de la capital, que alojaría a su hija durante su vida (p. 102).

La Casa alberga a la niña-beata como después recibirá a Inés de Azcoitía en un juego de repeticiones. Además, siguiendo este esquema, también alojó a la niña-bruja detrás del extraño acontecimiento en la casa del cacique.

Continuando con la leyenda de la niña-beata, ésta se considera santa porque convenció a sus familiares de construir la Capellanía para las monjitas de la Encarnación, quienes hasta entonces no tenían lugar para la oración; además, en uno de los terremotos más catastróficos del siglo XVIII, la Casa de la Encarnación de la Chimba permaneció intacta, mientras las construcciones circundantes se destruyeron, pese a que estaban edificadas del mismo material que se usaba en la época –adobe y teja–. El “milagro más espectacular” (p. 273) de Inés fue:

Dicen... dicen que antes que comenzaran los remezones de tierra, Inés de Azcoitía [...] cayó arrodillada en el medio del patio [...] cuando los truenos subterráneos y las sacudidas que agrietaron los campos comenzaron a tumbar los muros de la Casa, Inés abrió los brazos en cruz proyectándolos como con un terrible esfuerzo que sacrificaba a su ser entero para sostener esos muros, y los sostuvo y la Casa no se cayó [...] esas manos que salvaron la Casa: con el esfuerzo parecían haberse convertido en ramas secas o en sarmientos, como verrugosas manos de vieja (pp. 273-274. Las cursivas son mías).

¹⁵² No confundir a Inés de Azcoitía, niña-santa y religiosa, con Inés de Azcoitía, esposa de Jerónimo.

El sacrificio de Inés, que remite a la crucifixión de Cristo, “hizo eco de su piedad inigualable” (p. 273) y es el motivo de los rumores que, más tarde, configuran su historia y leyenda. Se cuenta, entonces, que la niña murió a los veinte años en “olor de santidad” (p. 273) después de que, simbólicamente, las viejas la veían convertirse en árbol, fusionándose con la cruz que su nana le había regalado. Inés, convertida en mujer-árbol o en “tronco añoso” (p. 274) representa el mayor milagro para las viejas, debido a que, además, al exhumar su cuerpo para la beatificación, en el ataúd, en lugar de su cuerpo, se encontró tela limpia y nueva como si no hubiera estado alguien sepultado allí.

Esta historia es, para el Mudito, motivo de “conjetura, recuerdo o rumor” (p. 275), ya que, como en el caso de la conseja de la niña-bruja, los acontecimientos no están del todo definidos; entonces, él considera que Inés pudo morir por una peste y que la superiora, al saber que la niña era bruja –retomando el origen mapuche de la conseja–, decidió no darle sepultura en la “tierra sagrada” (p. 275) de la Capellanía. Así, los Azcoitía han trastocado la realidad en “la bonita leyenda del raso limpio de un ataúd que nadie nunca vio” (p. 257).

A la niña de la historia modificada es a la que Inés desea beatificar “y que así la veneren las generaciones venideras” (p. 276); sin embargo, resulta un intento inútil, porque en el Vaticano no consideran que Inés, la niña, deba contar con ese rango católico. Para Inés, la esposa, es un fracaso más, ya que lograr la beatificación era el segundo motivo de su estada en la Rinconada y en la vida de Jerónimo; el primero era engendrar al último Azcoitía –que también es infructuoso.

Como puede notarse, las dos consejas se unen, por un lado, con la figura de la bruja; y, por el otro, con la de la santa en una sola mujer –Inés de Azcoitía–, quienes, además, comparten el mismo espacio: ella es, desde el discurso del Mudito y sus mundos posibles, la perra amarilla y la niña-beata, esta última asimilada por la Inés del siglo XX:

- Me voy a llamar igual que ella. ¿Qué raro, no, llamarse igual que una santa?
- ¿De qué estás hablando?
- Bueno, de esta antepasada tuya y mía que se llamaba Inés de Azcoitía... la de la Casa, dicen que es beata [...] yo sé que es beata y que hizo milagros [...] La Peta me contó la historia. Que eran nueve hermanos, y que la nana de la niña-beata le regaló una crucecita hecha con ramas y amarrada con trientos, que siempre conservó, y dicen que fue esa cruz que le hizo su nana la que salvó la casa del terremoto (pp. 175 y 176).

A su vez, el Mudito afirma: “ella es la beata de veras, ella es milagrosa, se sienta majestuosa conmigo en su trono, las viejas se inclinan, encienden más cirios, llueven los pétalos de las flores, incienso, el milagro lo hizo misiá Inés, ella es la verdadera santa, ella es la dueña” (p. 337).

Estas son las dos historias que en *El obscuro pájaro de la noche* transmiten las viejas de la Casa –incluyendo a la séptima de ellas–; leyendas en las que permanece una importante base mapuche, pero que se han modernizado y actualizado en el momento en que el protagonista las traslada a la época actual y las relaciona con personajes de su entorno.

Las leyendas presentan diferentes versiones, debido a que los acontecimientos se han transformado y trastocado con el paso del tiempo y con la palabra de cada hablante que los ha reproducido¹⁵³. Así, el Mudito, en calidad de escritor, reflexiona sobre estos objetos de la oralidad y afirma que “Inés de Azcoitía no fue ni bruja ni santa. Estoy seguro que sucedió lo más simple” (p. 277) y, entonces, que una niña sea bruja –chonchón– o que una niña sea mujer-árbol –con manos verrugosas– no es motivo suficiente para que un padre, “querendón y viudo” (p. 277) la encierre de por vida. La versión que parece más acertada para el escritor

¹⁵³ Una de las características que Ong le otorga a la oralidad es la *homeostasis*, que indica que las palabras se actualizan de acuerdo con las situaciones reales en las que se utilizan; y “sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente [...] en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada”. Ver Ong, *op. cit.*, pp. 52-54.

es que la hija del cacique, en realidad, había tenido un hijo; y la nana, su cómplice en el secreto, pagó con su vida. El Mudito lo explica así:

Me pregunto si no sería el parto de su hija lo que cubrió el poncho paternal al extenderse por encima de la puerta demasiado grande de la realidad. ¿No torció [el padre] la furia de la peonada hacia la vieja para que la destruyeran porque ella era la única que sabía el secreto? ¿No escamotearía a su hija de la realidad para que encerrada en esta Casa expiara un pecado vulgar, dando nacimiento a una leyenda en vez de a un bastardo? (p. 277).

Al final, la versión del Mudito indica que el cacique mató al padre del hijo de Inés, y que éste fue entregado a algún peón que lo adoptó como propio, y que “creció como huacho sin nombre ni origen, criado por cualquiera, moquillento y desnutrido” (p. 278).

De acuerdo con Zumthor, la voz se distingue de la palabra porque aquella es “un querer decir y una voluntad de existencia”¹⁵⁴; esto es, con la voz se hace presente lo que estaba ausente. Resulta interesante, en este sentido, configurar a la voz como la carencia o falta de la palabra, como una cosa de la que “se describen sus cualidades materiales, el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza, el registro”¹⁵⁵: la voz es, así, el medio por el que se transmiten emociones, mas no el lenguaje: un murmullo, un grito, el dolor, el lamento, la dicha, son la plena voz que remiten “al origen del tiempo de la voz sin palabra”¹⁵⁶. La voz es, en resumen, “palabra sin palabras, purificada, fino hilo vocal que nos une frágilmente con lo Único [...] *el verbo*”¹⁵⁷, voz sin lenguaje que, aun así, comunica al originarse.

El protagonista de *El obsceno pájaro de la noche*, que se ha autoconfigurado como sordomudo, lo hace simbólicamente porque carece de voz, de esa capacidad de transmitir su sentir y construir su propia existencia –siguiendo a Zumthor: “un cuerpo que habla está ahí,

¹⁵⁴ Zumthor, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁵⁷ *Idem.*

representado por la voz que de él emana”¹⁵⁸. El Mudito, que no posee identidad ni origen, elimina su voz en el afán de crearse como otro en sus mundos posibles: logra, de esta manera, establecer su propia afonía, su silencio, que también está comunicando. De acuerdo con Zumthor: “La voz se aloja en el silencio del cuerpo como lo hizo el cuerpo en su matriz. Pero, al contrario que el cuerpo, la voz vuelve a él en todo momento, aboliéndose como palabra y como sonido. Cuando habla, resuena en su cavidad el eco de ese desierto que existía antes de la ruptura, de donde surgen la vida y la paz, la muerte y la locura”¹⁵⁹.

Por su parte, la palabra es el lenguaje vocalizado, que se articula en el hablar por la emisión de la voz. La palabra, así entendida, representa un acto simbólico en tanto une dos existencias¹⁶⁰; es decir, construye un puente, comunica y cimienta un intercambio verbal, un acto de autoridad, un *performance*. El autor de *Introducción a la poesía* establece que “gracias a la voz, la palabra es exhibición y don, agresión, conquista y esperanza de consumación del otro; interioridad manifestada, liberada de la necesidad de invadir físicamente el objeto de su deseo; el sonido vocalizado va desde el interior al interior, une, sin otra mediación, dos existencias”¹⁶¹.

En *El obscuro pájaro de la noche* los personajes orales se unen mediante la voz y la palabra; cada historia, rumor, “dicen que dicen” y suposición, produce la comunicación social de la novela; y logra, de esta manera, conectar a los personajes mediante la persuasión del emisor, y la incertidumbre y duda del receptor. El Mudito es el gran creador, ya que “la

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 14.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 15.

palabra proferida por la voz crea lo que dice”¹⁶²; y, aunque se presenta como sordomudo, posee tal capacidad de creación que da origen a algo nuevo con el mismo silencio.

2.3. La religión: “metáfora quebrada”

La Capellanía de la Chimba o Casa de Ejercicios Espirituales es el espacio destinado a la religión en *El obscuro pájaro de la noche*. Independientemente de su origen, según las leyendas antes mencionadas, es ahí en donde las monjas, las viejas y las niñas huérfanas – recuérdese que también es asilo y orfanato– oran y rezan con la esperanza de un mejor porvenir.

En muchas escenas de la novela se puede ver a las viejas en los distintos cuartos de la Casa destinado a la oración, en donde hay altares a vírgenes y santos que son adorados por estas mujeres. En este espacio solo quedan tres monjas, entre ellas la Madre Benita y muchas otras señoras que son quienes realizan el ejercicio religioso todos los días, asisten a las misas que realiza el Padre Azócar, permanecen largo tiempo en el oratorio o simplemente veneran las imágenes que rodean cada pieza de la Casa.

La religión, de acuerdo con Jorge Aurelio Díaz Ardilla, es la “experiencia de la conciencia (subjetiva) tanto singular como colectiva, y particularmente como autoconciencia del espíritu, es decir, como la forma en que las diversas culturas elaboran sus más altos ideales”¹⁶³. Atendiendo a esta definición, en la novela las viejas profesan la religión católica, veneran a diferentes santos y vírgenes, y celebran los días importantes que marca la Iglesia.

¹⁶² *Ibidem*, p. 66.

¹⁶³ Jorge Aurelio Díaz Ardilla, *Reflexiones en torno al concepto de religión*, Universidad Católica de Colombia, Colombia, 2014, p. 30.

En este sentido, para Roger Caillois, en *El hombre y lo sagrado*, “toda concepción religiosa del mundo implica la distinción entre lo sagrado y lo profano”¹⁶⁴; entendiéndolo al primero –a grandes rasgos–, como una propiedad, estable o efímera, de ciertas cosas, seres, lugares o tiempos: instrumentos de culto, el rey, el sacerdote, el templo, la iglesia, el día de Pascua, la Navidad, entre otros¹⁶⁵. Lo sagrado, desde esta perspectiva, es un prestigio que se otorga o se quita, ya que no es una cualidad del objeto, sino un don que se le concede.

El ser un objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo, su transformación es absoluta. Desde ese momento la manera de comportarse con él sufre una transformación paralela. Ya no es posible utilizarlo libremente. Suscita sentimientos de temor y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, “aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir”¹⁶⁶.

Los sentimientos de veneración y temor se deben a que el creyente respeta lo sagrado, pero también siente terror ante la fuerza que éste posee. Uno de los ejemplos que propone Caillois es el del sacerdote que penetra en el supremo tabernáculo –sólo él puede hacerlo–; en cambio, los no iniciados en los misterios del culto prefieren dar una gran vuelta antes que pasar por allí; hacerlo sería “profanar” la sede de lo sagrado.

Así, lo profano se presenta en relación con lo sagrado cuando “altera su ser, lo despoja de sus cualidades específicas, lo *vacía* de golpe de la virtud poderosa y fugaz que

¹⁶⁴ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 2013, p. 11.

¹⁶⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 13.

contenía”¹⁶⁷. El hombre, que no posee la cualidad de lo sacro, y que se atreve a pasar por el altar, sustrae, “mancha”¹⁶⁸, el lugar consagrado, porque lo degrada¹⁶⁹.

Justamente este ejemplo del altar profanado, que propone Caillois, aparece en *El obsceno pájaro de la noche*:

Esa silueta en el escenario del presbiterio [...] la figura parece inventada por la llamita de la lámpara del Santísimo [...] no la abras, Menche, es sacrilegio, sólo un sacerdote puede abrirlo cuando el señor está adentro, pero la Menche lo abre y se inclina sobre el paño blanco y reza... conozco el gesto con que se inclina, Mudito, conozco el gesto con que abre la portezuela del tabernáculo, con que mete la mano y saca la cajita redonda que encierra la hostia (p. 253).

Lo sagrado y lo profano, aunque podría parecerlo, no son antagonistas, sino que se yuxtaponen recíprocamente, de tal manera que ambos son necesarios para el desarrollo de la vida. En palabras de Caillois:

Por una parte, la contagiosidad de lo sagrado lo impulsa a derramarse instantáneamente sobre lo profano corriendo así el riesgo de destruirlo y de perderse sin provecho; por otra, lo profano necesita siempre de lo sagrado y se ve empujado a apoderarse de ello con avidez a trueque de degradarlo y de aniquilarse a sí mismo. Por eso deben reglamentarse severamente sus mutuas relaciones. Esa es, justamente, la función de los ritos¹⁷⁰.

Esta relación entre lo sagrado y lo profano es lo que en *El obsceno pájaro de la noche* Hugo Achugar ha denominado “la metáfora quebrada”, que, desde mi interpretación, se refiere al

¹⁶⁷ *Idem*, p. 13. Las cursivas son del autor.

¹⁶⁸ De acuerdo con Caillois, la palabra de origen griego “mancha” es ambivalente, ya que señala tanto el significado de puro como de maldito, derivados de varias distinciones que se han realizado con el tiempo. La palabra “mancha” en muchas civilizaciones hace referencia al temor de contaminación de lo sagrado en lo profano y viceversa. *Ibidem*, pp. 31-32.

¹⁶⁹ La degradación, de acuerdo con Bajtín, es “el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal”. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento... op. cit.*, p. 334.

¹⁷⁰ Caillois, *op. cit.*, p. 16.

intento de reconstrucción de una religión fragmentada, así como, analógicamente, de una vida trizada. Achugar lo expresa de la siguiente manera:

El juego de las viejas que reconstruyen los santos con fragmentos de otros santos creando nuevas figuras a partir de las reales pero que no logran ser sino imágenes, *metáforas quebradas*. Pero quizá ni siquiera se trata de metáforas sino de simple construcción de un mundo cuyos elementos constitutivos no refieren a una determinada realidad sino a una serie de visiones entrecruzadas de la realidad¹⁷¹.

Las palabras de Achugar remiten a un suceso en específico en la novela, en el que las viejas y el Mudito, cuando se encuentran en el “jardín de los santos rotos”, intentan crear nuevas imágenes de adoración para colocarlos en los altares vacíos, ya que el Arzobispo los ha trasladado a otro lugar para construir la Ciudad del Niño y reubicarlas allí.

Cada uno de los objetos de la Casa, que el Arzobispo llama “mugres” (p. 104), – obsérvese la profanación del sacerdote al otorgarles esa condición–, son para los habitantes, sobre todo para las viejas, cosas importantes que han guardado por cierto valor sentimental. En analogía con estos objetos, la Casa de Ejercicios Espirituales es una “manzana de muros llagados” (p. 105), antigua, cuya única función es acumular basura y cosas inservibles; entre ellas, “camiones de desechos, *santos quebrados que no se pueden tirar a la basura porque son objetos de culto y hay que respetarlos*, montones de revistas y diarios viejos que van poblando habitaciones y habitaciones con sus noticias de urgencia desvanecida” (p. 105. Las cursivas son mías). La Casa se constituye, así, como una Casa-basura, de la que el Mudito comenta: “increíble que la oligarquía de este país haya sido incapaz de reunir más que mugres aquí” (p. 90).

¹⁷¹ Hugo Achugar, “Prólogo”, en *El obscuro pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas, 1970, p. XXVII.

Lo sagrado se contamina de lo profano al “mezclar” a los santos con la basura y demás objetos inservibles. La mezcla, para Caillois es “una operación peligrosa que tiende a traer la confusión y el desorden, y que corre, sobre todo, el riesgo de confundir cualidades que importa mantener separadas si se quiere que conserven sus especiales virtudes”¹⁷². En este sentido, el Mudio constantemente traslada, en su carrito, los fragmentos de las figuras de yeso al “cementerio de santos rotos”, mismo que describe de la siguiente manera:

[las viejas] avanzaron gritando de alborozo entre San Francisco decapitado, San Gabriel Arcángel sin el dedo alzado, San Antonios de Padua cojos y mancos, Vírgenes del Carmen, del Perpetuo Socorro, de Lourdes con las vestiduras desteñidas y sus distintivos borrados, de Niños Jesuses de Praga sin corona ni mano sosteniendo la bola, la elegancia simulada de sus armiños y la falsedad de sus pedrerías de yeso pintado desvaneciéndose al sol y con la lluvia, santos de facciones disueltas, un monstruo abrazando al mundo bajo unos pies que dijo la Brígida que iba a guardar porque eran de la inmaculada Concepción [...] ángeles sin alas, santos sin identidad, fraccionados, sin miembros, de todos los tamaños, fragmentos que los años y el clima fueron reduciendo, que las palomas han ido cagando, que los ratones roen, que los pájaros picotean en los ojos o en el ombligo, sí, claro, no se pueden tirar a la basura los objetos que han sido de culto (pp. 112-113).

Para las viejas los fragmentos de santos no son desechos, sino que representan la oportunidad de una nueva configuración y re-construcción de su devoción, ya que la esperanza de salir del convento algún día se ha ido desvaneciendo. Ellas manifiestan que todos –incluidos el padre Azocar, el Arzobispo, misiá Raquel, y los mismos santos– las han olvidado y morirán en la vieja Casa de la Chimba; entonces, la creación de sus propios santos implica una nueva concepción de sus creencias, mismas que se vuelcan sobre el niño-santo como última esperanza de ascender a la gloria. Respecto a la ordenación de sus figuras sagradas, una de las viejas afirma: “a este San Gabriel voy a buscarle su dedito parado para completarlo, y me

¹⁷² Caillois, *op. cit.*, p. 20.

voy a conseguir una virgen cualquiera, quién se va a estar fijando, y voy a armar una Anunciación encima de mi cómoda” (p. 113).

La descripción del patio de los santos remite a la teoría de lo grotesco de Bajtín, con la deformidad, lo monstruoso, la degradación; y, también, a una concepción moderna de esta estética con Kayser, con la heterogeneidad, la fragmentación y el desorden¹⁷³, como se ha visto en los apartados anteriores; sólo que, en esta ocasión, relacionados con lo sagrado. Este espacio grotesco es, a la vez, reflejo de la Rinconada, en el que los seres que allí habitan presentan las mismas características que los santos rotos. También, es importante notar que el Mudito vive en este patio, ya que comparte las particularidades tanto de los santos como de los monstruos, pues destaca la degradación, la heterogeneidad y la sustitución de unos por los otros.

Respecto al Mudito, a quien a diferencia de las viejas no se ve rezando o efectuando rituales, debe rescatarse que es el único personaje que ha dejado de creer en Dios, o, quizá, nunca lo ha hecho. Rescato las siguientes palabras del protagonista, cuando se encuentra hablando –reflexionando– con la Madre Benita sobre los disfraces de caballero:

Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que los permita identificarse, aunque no sea más que por momentos. No tienen ni siquiera máscara. Hay tan pocas máscaras, por eso es que me da pena que hayan destruido la cabezota del Gigante. Yo no entiendo, Madre Benita, cómo usted puede seguir creyendo en un Dios mezquino, que fabricó tan pocas máscaras, somos tantos los que nos quedamos recogiendo de aquí y de allá cualquier desperdicio con que disfrazarnos para tener la sensación de que somos alguien, ser alguien, gente conocida (pp. 161-162).

¹⁷³ Respecto al realismo grotesco se puede consultar la obra de Mijaíl Bajtín ya citada a lo largo de esta tesis; mientras que para un grotesco moderno puede consultarse a Wolfgang Kayser con *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, igualmente ya nombrada en este estudio.

La imagen y características de Dios –omnipotencia, omnipresencia, bondad y justicia– son degradadas –profanadas– por el Mudito cuando le otorga un rasgo negativo mundano: “mezquino”, que indica la carencia de esos atributos; ello derivado, quizá, de que la justicia le ha sido negada, y entonces, como hombre moderno, tiene conciencia de su propia imperfectibilidad, esa que ni Dios puede reparar.

Al respecto, Octavio Paz afirma:

La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión. El tiempo en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único. Ese continuo es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. *Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección*: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de Caída¹⁷⁴.

Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son algunas de las características que definen al Mudito como hombre moderno, hombre imperfecto. Su desdén por Dios se debe a que no fabricó las suficientes caretas, motivo por el que él mismo ha debido crearlas con sus propios recursos –la oralidad, la escritura, la ensoñación, la alucinación y el mismo silencio–, para hacerse de diferentes disfraces con los cuales “encajar” día con día en la sociedad moderna que le ha tocado vivir: él se construye, desde esta perspectiva, como una identidad múltiple, retomando nuevamente las palabras de Donoso, que oscila de una entidad a otra.

José Donoso afirma que la máscara y el disfraz “son maneras de deshacer la unidad del ser humano”¹⁷⁵, y el protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* constantemente hace referencia al simbolismo del disfraz, que implica la liberación de quienes lo usan. Él afirma:

¹⁷⁴ Ver Paz, *op. cit.*, p. 318.

¹⁷⁵ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 525.

“[vivir] dentro de sus existencias fluidas, la libertad de no ser nunca lo mismo porque los harapos no son fijos, todo improvisándose, fluctuante hoy y mañana [...] porque uno es lo que es mientras dura el disfraz” (p. 162).

El Mudito también se disfraza porque, ante la necesidad de *ser*, se convierte en “víctima temblorosa dotada de una identidad precaria, transformado como ellos en débil verdugo intocable porque nada podemos perder porque no tenemos nada que nadie nos envidie ni desee” (p. 162); esta es la razón por la que el Mudito le otorga justamente ese adjetivo a Dios, ya que no espera nada de él, ni la gloria, la salvación o la misericordia de los que los han olvidado. Él se tiene a sí mismo para crear su mejor porvenir –sus propias máscaras–, y éste resulta ser tan satisfactorio que, incluso, siente lástima por los que no se disfrazan: “A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, el rostro tenaz del que no podría despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona” (p. 162).

El Mudito, por su capacidad crítica, es diferente de las viejas, quienes sí esperan el milagro del niño-santo, la construcción de la Ciudad del Niño y la comida que enviará –algún día– la señora Raquel. Pese a las distintas concepciones ideológicas, a todos estos personajes les sucede lo esperado: el Mudito se configura en sus mundos posibles con los diferentes roles, que ya se han analizado anteriormente; y, por su parte, las asiladas y las huérfanas logran salir de la Casa de la Chimba para vivir ahora en la casa blanca –como se verá más adelante– y, casi al final de la novela, llegan los zapallos como cumplimiento de la promesa de misiá Raquel.

La irrupción, tanto de lo sagrado en lo profano, como de lo profano en lo sagrado, es una constante en *El obsceno pájaro de la noche*, sobre todo la segunda modalidad. Un

ejemplo más es la analogía Iris como virgen: “la Iris se cimbra, mueve su cintura y gira y se agita y chilla allá arriba encerrada en su jaula iluminada por los cirios, suspendida en el flanco de la Casa, bailando como una virgen que se hubiera vuelto loca en su hornacina” (p. 86).

Esta imagen de Iris como virgen, que en la escena anterior degrada a la mujer santificada, también se repetirá en la novela cuando la niña huérfana está embarazada por “milagro”, cuando “baja un ángel del cielo y ya está” (p. 109). En esta ocasión el rebajamiento de la virgen, la profanación, consiste en la parodia de la Encarnación cristiana, ya que también creen que la guagua decidirá “que ya está bueno de tantas muertes y nos lleve a todas a la Gloria” (p. 110).

Aquí es importante resaltar el concepto de “milagro” que Rudolf Otto propone en *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, ya que se refiere a “una ruptura momentánea de la cadena de las cosas naturales por el mismo Ser que las ha establecido”¹⁷⁶. Para las asiladas, el embarazo de Iris es un milagro porque ningún hombre intervino en la concepción –aunque después, para decepción de las viejas, se sabe que Iris, en su papel de Gina, ha mantenido encuentros sexuales con el Gigante; y, además, que el embarazo fue un juego de la niña para obtener la atención de las viejas y no ayudar en la Casa: su castigo fue el destierro–; de la misma manera, el traslado a la casa blanca es un evento en el que el niño-santo intervino porque efectivamente irán al cielo, como lo prometió Brígida antes de morir; aunque, en realidad, el gobierno va a derrumbar la Casa vieja para construir un edificio moderno, y las mujeres serán trasladadas a un nuevo asilo, que para ellas será la gloria.

¹⁷⁶ De acuerdo con Rudolf Otto, la definición de milagro arriba presentada es aceptada por los racionalistas; sin embargo, los no racionalistas no muestran interés alguno ante el problema del milagro. Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 11.

Así, la Casa de la Chimba, que fue convento y capellanía, en donde las mejores familias de la capital chilena iban a orar, se ha convertido en una bodega con santos rotos, viejas asiladas, “feas e indignas” (p. 111), niñas huérfanas y un hombrecito enclenque y desnutrido –“como medio enano pero no enano y con el labio leporino mal cosido, y como gibado... una calamidad [...] si parece que este hombre amaneciera más encogido cada día, pobrecito” (p. 299)–, quien intenta ordenar y limpiar lo poco que queda de la Casa:

la capilla donde ya no se dice misa: no es más que una bodega de adobe, con bancos, un altar, santos de yeso, reclinatorios, confesionarios, utilería de un culto que ya no existe, pero las viejas siguen viniendo en las tardes [...] a rezar rosarios en esta capilla que ya no es capilla [...] algunos pájaros comenzaron a anidar en esos boquetes (pp. 246 y 257).

Los diferentes cuartos de rezo de la Casa han sido vaciados tanto materialmente como en cuanto a la fe. Las viejas deben mirar cómo su casa, su refugio, es desmantelado, antes de su destrucción, con la finalidad de rescatar algunos de los pocos objetos de valor, entre los cuales ellas no figuran: “Los rematadores también sacaron lo único que servía de verdadero ornato de la capilla, su lujo: los cuatro grandes vitrales de principios de siglo [...] de trabajo catalán, artísticos de veras [...] ejemplos del gusto de esa época” (p. 257).

Al quedar vacía la Casa, el Mudito propone “fabricar otros [santos], era el colmo que dejaran la capilla convertida en una barraca” (pp. 258-259); y finalmente sus creaciones serían sagradas porque “de ser santo, es santo porque lo hice con pedazos de santo” (p. 259). Tanto el Mudito como las viejas se convierten en creadores, dioses que otorgan la cualidad de lo sacro a figuras heterogéneas, improvisadas, con identidades arbitrarias. Se podría decir, en este sentido, que reconstruyen su propio sistema de creencias, venerando a sus propios santos que sí conocieron, sobre todo el Mudito: Santa Brígida, San Fidel, San Jerónimo, la Beata Inés de Azcoitía, Santa Peta Ponce, San Doctor Azula, y la Virgen-Reina Iris.

Al respecto, importa retomar las palabras de Ong:

Las prácticas religiosas, y con ellas las cosmologías y las creencias profundamente arraigadas, también cambian en las culturas orales. Decepcionados con los resultados prácticos del culto en un templo dado cuando las curas son escasas, los líderes impetuosos [...] inventan nuevos santuarios y, con ellos, nuevos universos conceptuales”¹⁷⁷.

Así, mediante el recurso del *performance*, las viejas de la Casa y el Mudito representan a sus nuevos objetos de adoración; lo que representa también cierta transgresión a la religión:

En el carro del Mudito van llevando sus creaciones para repoblar la capilla vacía, disponiéndolas alrededor de la Iris Mateluna entronada, con el niño en brazos, rodeándola con una corte apenas vislumbrada a la luz temblorosa de las velas [...] el enjambre de las viejas reza rosario tras rosario de noche en la capilla [...] que el niño de veras nazca y no haya que usar a este sustituto [Damiana-muñeca] [...] que no se demore el niño concebido sin la mancha del placer [...] las viejas rezan y rezan, le hacen reverencia a la Iris que es lo único que a ella le gusta porque le da risa, y que le echen de ese humito oloroso, y hasta que le bailen haciéndole aaaaasssssíííí, aaaaasssssíííí con los brazos (pp. 260-261).

Por otro lado, uno de los momentos más sacrílegos de la novela es la carcajada en la Casa de la Chimba. Recuérdese que el Mudito es un personaje soñador quien, mediante diversos mecanismos, logra crear mundos posibles en los que se configura como otro. En esta ocasión, el protagonista establece una situación para “vengarse” del padre Azócar por no cumplir su palabra respecto a la construcción de la Ciudad del Niño.

El Mudito hace sonar una carcajada, pero ésta es, sobre todo, blasfema. En esta escena, el Mudito está en la capilla y mira, a lo lejos, a la Madre Benita, quien, por su postura de ruego, aparenta estar rezando; pero quien, en realidad, se ha quedado dormida. Entonces, el Mudito recrea el sueño de la religiosa que consiste en la caída del Padre Azócar –“hombre enorme, negro, reluciente” (p. 255)– cuando intentaba tomar, “robar”, una lámpara de gran

¹⁷⁷ Ong, *op. cit.*, p. 48.

valor: “Tiene que ser un sueño horroroso mío [...] ¡Es el señor Azócar que vino a robar la lámpara del Santísimo! ¡Qué pesadilla tan horrible, Señor mío, soñar que el Padre Azócar viene a apagar la luz del Santísimo, a detener el corazón de la Casa!” (p. 253).

Derivado de movimientos mecánicos –similar a un títere– el Padre parece “el que baila en una cuerda en el circo” (p. 254) o una bailarina haciendo piruetas; resulta tan cómica su actuación, que ambos espectadores –el Mudito y la monja– no pueden mantener la seriedad que exige el espacio en el que se encuentran, porque presencian una escena graciosa, que se produce por la “mecanización de la vida”; es decir,

la rigidez mecánica, donde hace falta destreza y atención, la flexibilidad vivaz de la persona [...] Nos parecen que los hilos invisibles unen entre sí los brazos, las piernas y hasta los músculos de la cara de esas figuras; y la inflexibilidad de esa correlación hace que hasta la blandura de las formas se solidifique también a nuestros ojos y todo se endurezca hasta afectar la rigidez del mecanismo¹⁷⁸.

Al final, la capilla es degradada a plaza pública en la que “[el Padre] se pone de pie y da brincos [...] y todas las sombras de la capilla, yo y él y el Mudito y los santos, todos bailamos” (p. 254). En este espacio, en el que se ha invertido la dicotomía sagrado-profano, la carcajada de la monja y del Mudito consolida el sacrilegio; y se une, además, a la reminiscencia escatológica del cura –“la palabra sucia [...] al caer de la silla”– (p. 256):

y la madre Benita aprieta su puño para no llorar de miedo [...] Dios mío no puedo controlar esta marea, no me permitas hacerlo, Señor, no me dejes, y cuando el Padre Azócar está con el pie en punta en el aire listo para bajar, *la carcajada de la Madre Benita suena escandalosa en la capilla que ya nunca volverá a ser capilla porque mi carcajada la execró definitivamente... el prelado dio un traspiés y cayó.*

–Mierda (pp. 254-255. Las cursivas son mías).

¹⁷⁸ Bergson, *op. cit.*, pp. 13-26.

El Mudito, como creador de esta carcajada, es dueño de la misma: él también se ha reído del Padre por su caída. Mediante la imaginación, el protagonista ha logrado castigar al cura, a los patronos y a Dios por el olvido y la miseria de las viejas; y, ante ello, no debe haber condena. La Madre Benita afirma: “Mi carcajada me condenó. No. Estábamos condenados desde antes porque ustedes se habían olvidado de nosotros [...] casi no somos seres humanos, sino que desechos [...] nos desprecia como al resto de la mugre de la Casa y nuestro destino no tiene importancia” (p. 255).

La risa hipertrofiada tiene un trasfondo más allá de la venganza burlesca. Al llevarse el cura la hostia, símbolo de Dios encarnado, la esperanza sale también del convento; se desvanece, entonces, la fe de las mujeres en que algún día llegarán a la gloria. La carcajada blasfema oculta el miedo ante la pérdida de referentes, ya que la caída del Padre simboliza tanto la caída satánica –el momento en que Luzbel es expulsado del cielo por sus pecados–, como la caída cómica; en este sentido, y de forma analógica, el señor Azócar es un gran mentiroso, pues ha prometido comida, la remodelación de la Casa y mejores condiciones de vida que, tras mucho tiempo, no han llegado.

Siguiendo a Bergson:

De ahí el carácter ambiguo de lo cómico, que no pertenece por entero ni al arte ni a la vida. Por un lado, los personajes de la vida real no nos harían reír nunca si no fuéramos capaces de asistir a sus actos como un espectáculo visto desde lo alto del palco, es decir, que sólo nos parecen cómicos porque representan una comedia. Pero, por otro lado, en el teatro mismo, el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que lo acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros¹⁷⁹.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 82-83.

En la re-creación de un sueño, el Mudito da cuenta de la caída del hombre moderno, ya que la religión está vacía: “Queda sólo la lucecita colorada, viva aún, dolorosa como un muñón, colgada a un lado del altar. Es cuestión de apagarla y descolgar esa pieza de orfebrería, lo que contiene ya no significa nada porque el Padre Azócar se llevó la hostia [...] A pesar de que aún arde la llamita esto ha quedado convertido en otra habitación vacía de la Casa” (p. 256); así, en la Chimba ya no hay esperanza.

En esta carcajada se “constituye el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado...”¹⁸⁰; el Mudito no sólo se ríe del Padre caído, sino, simbólicamente, de la religión, de la cultura oficial, de su entorno, de sí mismo. El Mudito es consciente de la caída, de que no hay un porvenir, no hay una creencia, no hay esperanza. La ambivalencia de esta carcajada radica en que el protagonista se ríe del otro, y, a la vez, de su propio sentir: se trata, pues, de “descubrir una parte muy recóndita de nosotros, aquello que podría llamarse el elemento trágico de nuestra personalidad”¹⁸¹; la risa hipertrofiada manifiesta, de forma velada, el vacío del hombre moderno por la desesperanza, la orfandad y la ruptura.

Aunado a lo antes mencionado, recuérdese que la novela inicia con la noticia de la muerte de Brígida. En este momento las viejas y la Madre Benita se preparan para el funeral y entierro de una de ellas, y, mediante un rito de consagración¹⁸², la introducen en el mundo de lo sagrado:

Misiá Raquel se hizo cargo del funeral: velorio en la capilla de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, donde la Brígida pasó sus últimos años, con

¹⁸⁰ Kayser, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸¹ Bergson, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸² Los ritos de consagración, de acuerdo con Caillois, introducen a un ser o a una cosa en el mundo de lo sagrado; mientras que los ritos de expiación o ex-secración devuelven a una persona o un objeto puro o impuro al mundo profano. Ver Caillois, *op. cit.*, pp. 16-21.

misa solemne para las cuarenta asiladas, las tres monjas y las cinco huerfanitas, y asistencia de sus propios hijos, nueras y nietas. Como se trataba de la última misa que se celebraría en la capilla antes de ser execrada por el Arzobispo y demoler la Casa, la cantó el Padre Azócar (p. 81).

Brígida, “reina de las asiladas con su funeral de reina” (p. 91), accede al universo sacro tanto por el funeral que le otorgan, como por el lugar donde la sepultan: “en el mausoleo de los Ruiz” (p. 81), familia de alto rango para la que trabajó toda su vida. Para las viejas, esta mujer tuvo la suerte de que su patrona le concediera un funeral distinto, con “coronas de verdad, con flores blancas y todo, como deben ser las flores para los entierros” (p. 82), motivo por el que le tienen respeto y admiración: Brígida es portadora de un disfraz que la posiciona en el mismo lugar que a los patronos.

El cambio de rol de esta mujer la convierte en la constructora de un artificio, ya que, como después se enteran las viejas, la gran cantidad de dinero que ahorró durante toda su vida le permitió pagarse un velorio de esa categoría. Rescato, en este momento, las palabras simbólicas de la Madre Benita: “su muerte fue *como una llamita que se apagó*” (p. 82. Las cursivas son mías), con lo que indica la disipación de la vida de tan querida asilada.

El mundo de lo sagrado, que hasta este momento nos ha presentado el narrador, se desvanece, se ve manchado, por el mundo profano, cuando la patrona de Brígida introduce un objeto mundano en el cortejo:

la carroza tirada por cuatro caballos negros enjaezados con mantos y penachos de plumas [...] los autos relucientes de la familia Ruiz alineados a lo largo de la vereda esperando la partida del cortejo. Pero el cortejo no puede partir todavía. *En el último momento misiá Raquel se acuerda que en su celda tiene una bicicleta un poco averiada, pero que con unos cuantos arreglitos puede quedar de lo más buena para regalársela a su jardinero [...] Mudito, anda con tu carro y tráemela para que mi chofer la meta en la parte de atrás de la camioneta y así aprovecho el viaje* (pp. 82-83. Las cursivas son mías).

Este rito de consagración, que Raquel ha organizado para su sirvienta, en cierto momento se transformará en un rito de expiación, ya que los restos de Brígida serán exhumados para alojar los de la patrona. Ella misma lo explica: “que ella se vaya pudriendo en mi lugar [...] pero cuando yo me muera ella tendrá que salir de mi nicho” (p. 83); este espacio es sagrado –como un sitial–, pues “hasta parientes a que una le ha quitado el saludo durante años reclaman no sé qué derechos a que los entierren en el mausoleo” (p. 83).

Otro elemento sagrado que se mancha con lo profano son las “reliquias” que las viejas guardan bajo su cama. Cada cosa es importante para ellas y nadie más debe tocarla o abrirla. Cuando Brígida muere, la única que puede desocupar su pieza es la Madre Benita, la mujer más cercana a la divinidad que habita en la Casa; sin embargo, los objetos sagrados son “miles y miles de cosas viejas, destrozadas, guardadas”¹⁸³, que el Mudito describe como:

ropa harapienta envuelta en sí misma, objetos trizados, que se rompen al desenvolverlos, el asa de porcelana de una tacita de café, galones dorados de una cinta de Primera Comunión, cosas guardadas por el afán de guardar, de empaquetar, de amarrar, de conservar, esta población estática [...] Brígida hizo tantos paqueticos [...] para levantar una bandera diciendo quiero preservar, quiero salvar, quiero conservar, quiero sobrevivir [...] sí, todas las viejas hacen paquetitos y los guardan debajo de sus camas (p. 92).

En este caso, lo profano es lo inservible, lo viejo, lo roto. Lo sagrado, por su parte, representa aquello que para las viejas tiene un valor sentimental, motivo por el que las asiladas esperan con ansiedad a que la Madre Benita reparta los objetos de Brígida, mujer querida por todas: “Seguro que volveremos a encontrar esa bolita [paquetito] entre los despojos de otra muerta” (p. 93).

¹⁸³ María Laura Bocaz Leiva rescata la cita de uno de los manuscritos de Donoso, referente a la historia de Brígida, quien en un inicio se llamaba Rita. Ésta cobra gran relevancia para Donoso en 1962 e incluso abandona la escritura de “El último Azcoitia” por diez días, cuando se le ocurre un nuevo relato al que llama “Funeral para un ángel”. Bocaz Leiva destaca, en esta escena, la yuxtaposición de voces narrativas en la novela donosiana; y, a la vez, las diferentes versiones de los personajes. Bocaz Leiva, *op. cit.*, p. 77.

Finalmente, no puede pasarse por alto la función de Inés de Azcoitía en esta relación entre lo sagrado y lo profano, ya que la esposa de Jerónimo mantiene la constante idea de beatificar a su homóloga la niña-santa. Ella pretende que, mediante un rito de consagración, la niña devota adquiriera el reconocimiento por sus “éxtasis místicos” (p. 277) y la calidad de lo sagrado, motivo por el que se “impulsó a viajar a Roma con el fin de hacer todo lo posible por darle acceso a la historia a la niña-beata en la que ella, y ellos, los Azcoitía a través de ella, podían haber sobrevivido” (p. 276).

Lo esfuerzos de Inés por lograr la beatificación tienen dos fines: por un lado, el reconocimiento del lazo que une a la familia con la divinidad; y, por el otro, la trascendencia histórica de los Azcoitía. En esta intención tanto lo sagrado como lo profano tienen lugar; sin embargo, el Mudito se encarga de resaltar este último con la presencia de Peta Ponce, personaje que representa lo bajo, lo grotesco, la degradación:

Pero resulta que no es antepasada directa suya (la niña-beata de Inés de Azcoitía) sino de la Peta Ponce [...] Todo es posible cuando interviene la Peta Ponce [...] no puedo dejar de preguntarme, con la intención de fijarlo, cuál fue el burdo hecho real que dio origen a este monstruo de tantas caras llenas de pólipos, de variantes infinitas y laberínticos agregados posibles que nada útil aportan y que, sin embargo, de una manera o de otra, pertenecen (pp. 276-277).

El monstruo al que se refiere el Mudito es la leyenda de la niña beata –así como, simbólicamente, *El obsceno pájaro de la noche*, ya que ambos comparten la multiplicidad de caras, de versiones, de laberintos–; que ha dado lugar a diferentes historias; empero, a él le parece que no hay irrupción de lo sagrado en esta versión que los Azcoitía se han encargado de divulgar, ya que “¿Por qué construir una Casa especial para encerrar a su hija si era verdad que la poseían éxtasis místicos y era material de beata cuya santidad podía y debía exhibirse?”

(p. 277). Pareciera, desde esta perspectiva, que se encubría algún sacrilegio; mismo que el Mudio, como expliqué líneas arriba, afirma fue un parto.

Las reflexiones del Mudio no son las mismas que las de Inés, y ante la negativa del Vaticano por la beatificación, ella decide “hacer penitencia [...] voto de pobreza” (pp. 282-283) y vivir en la Casa de la Chimba con las viejas. Su llegada al convento puede considerarse un rito de expiación: Inés, mujer aristócrata, se inserta en el mundo de lo bajo para vivir en una realidad diferente de la suya, pero que, paradójicamente, le brinda la tranquilidad que en el mundo de lo alto no poseía:

– [...] estuve en un sanatorio en Suiza después del choque que sufrí cuando los cardenales me dijeron que no...

Y mueve la cabeza, definitivamente, como deben haber movido la cabeza los cardenales diciéndole que no, que la beata no es beata, que no fuiste capaz de prolongar la estirpe mediante un hijo y que tampoco pudiste hacerlo sacando el asunto de la beata del baúl de las cosas viejas, para colgar su relumbrón en el árbol de la familia...

–... además quería dejar que me creciera el pelo para volver con canas, se acuerda que antes de irme me lo aclaraba, un poco como cuando era joven. Quise llegar con este moño de lavandera, sin ninguna pretensión, igual a las viejas que viven aquí (p. 283).

Con la llegada de Inés, la Casa se transforma, y ella se convierte en Inés de Azcoitia la beata, la nueva mujer-santa que las viejas veneran, ya que improvisa, con los mínimos recursos, una de las capillas de oración. Ella afirma: “Yo no vine a esta Casa para quedarme sin misas. Voy a avisar que trasladen el oratorio de mi casa para acá [...] que me mande un curita que me diga misa y me traiga la comunión todos los días” (p. 284).

El voto de pobreza de Inés se lleva a cabo en la Casa, junto a las viejas, pero es profanado por la misma mujer cuando se despoja de sus objetos de valor –joyas, ropa, reliquias– mediante el juego y el azar; aunque siempre con la idea fija de que “encontremos los restos de la beata... yo me los voy a guardar para mí sola, la beata es mía, porque nadie

más, ni usted, cree en ella” (p. 288); así, la Casa se convierte en un casino en el que lo sagrado y lo profano constantemente se yuxtaponen para complementar la vida de las viejas. El tema del juego se explicará en el apartado siguiente.

Como puede notarse, José Donoso en *El obscuro pájaro de la noche* representa la relación conjunta entre lo sagrado y lo profano en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. La vida de los personajes incluye estos dos planos, y cuando uno parece estable inmediatamente irrumpe el otro, pero no para desestabilizarlo, sino para complementarlo.

Principalmente, lo sagrado –los santos, el padre Azócar, Inés de Azcoitía, la beatificación– sufre más irrupciones del otro plano con la presencia de lo grotesco, lo cómico, el juego, la incertidumbre; así, Donoso parece dar muestra de la caída del mundo oficial, de la transgresión de las instituciones en el contexto moderno, en el que el hombre puede crear sus propios santos, sus propias versiones y sus propios votos.

Así, se presenta el vínculo de la oralidad con lo sagrado, que va más allá de la repetición y la sustitución, pues muestra el rescate mitológico, tradicional, espiritual, colectivo, que realizan las culturas orales mediante ritos, rezos, cantos y demás manifestaciones orales. Retomando a Ong: “La fuerza de la palabra oral para interiorizar se relaciona de una manera especial con lo sagrado, con las preocupaciones fundamentales de la existencia. En la mayoría de las religiones, la palabra hablada es parte integral en la vida ritual y devota”¹⁸⁴.

Lo profano, en este sentido, se presenta en la novela como transgresión en esta pareja ambigua. Es el complemento esencial para que el Mudo dé cuenta de su propia perspectiva,

¹⁸⁴ Ong, *op. cit.*, p. 78.

no sólo con sus vidas hipotéticas, sino, también, con los diferentes elementos que en ellas propone. Aquí hago notar que para Hugo Achugar el término “metáfora quebrada” da cuenta de un mundo lúdico en *El obsceno pájaro de la noche*, ya que los elementos de la realidad de la novela son únicamente fragmentos de este universo. Él crítico manifiesta, a propósito del epígrafe¹⁸⁵, que “son las piezas de un rompecabezas de la imaginación que construyen un espacio, un universo, una serie de personas que no son sino *la metáfora trizada de una realidad donde no hay leyes o donde las leyes son un cúmulo de excepciones [...] plena libertad para que inventen un orden o un desorden propios*”¹⁸⁶.

De acuerdo con la cita anterior, cada uno de los personajes es reflejo de los santos de la Casa de la Chimba y de los monstruos de la Rinconada; hay un cruce de realidades, que da muestra del intento de sutura del hombre por edificar un mejor porvenir, un orden y un futuro, desde el desorden, el caos y la fragmentación.

2.4. El *performance* oral

La oralidad en *El obsceno pájaro de la noche* se complementa con uno de los elementos más importantes, de acuerdo con Zumthor, de este sistema: el *performance*, que me permite

¹⁸⁵ La cita que sirve como epígrafe de la novela es el fragmento de una carta que Henry James escribió a sus hijos durante un viaje que realizaron a Europa en 1858. Se puede afirmar, así, que José Donoso toma la cita de James y la transforma al actualizarla en una realidad distinta que tiene que ver con el contexto latinoamericano y con un momento histórico complejo. La carta de James fue escrita en 1858, en pleno auge del romanticismo; mientras que en el caso de Donoso la cita se actualiza en una realidad diferente en 1970, espacios y tiempos de la modernidad en Hispanoamérica. Hay una zona de encuentro entre los dos autores: si bien existe un siglo de distancia entre la carta y *El obsceno pájaro de la noche*, hay puntos de contacto entre ambas estéticas que permiten resaltar sobre todo la visión de mundo moderna de James en tanto teólogo del romanticismo, pues mientras en su país se seguía la línea romántica –con temas como lo gótico, el vampirismo, el ocultismo, lo sobrenatural–, él hace referencia a una realidad espiritual que no brinda posibilidades de redención, sino que, más bien, da cuenta de la tragedia del hombre en tanto toma consciencia intelectual de que es imperfecto. Para una interpretación más puntual sobre el epígrafe de la novela, ver Becerril Nava, *op. cit.*, pp. 116-120.

¹⁸⁶ Achugar, *op. cit.*, p. XXVII. Las cursivas son mías.

finalizar el análisis de los diferentes planos de la novela. Como expliqué al inicio de esta tesis, el texto de José Donoso se constituye tanto como una *matrioshka* como un laberinto, en el que los niveles diegéticos, analizados en el capítulo uno –el relato marco, el Libro Verde y la Crónica de la Rinconada– incluyen varios relatos –la leyenda de la niña-beata y la conseja de la niña-bruja–; además, como expondré en este apartado, existen diversas representaciones que configuran un nuevo rol del Mudito como intérprete o *performer*, quien simula o improvisa escenas en complicidad con los demás personajes¹⁸⁷.

Antes de iniciar el análisis me parece importante destacar la diferencia entre el teatro y el *performance*, ya que ambas manifestaciones artísticas se relacionan directamente con la oralidad.

¹⁸⁷ Otra propuesta de estudio de las historias que se presentan en la novela es la “metateatralidad”, la representación de una puesta en escena encuadrada por la teatralidad que, en el caso particular de *El obsceno pájaro de la noche*, surge por representaciones –conscientes e intencionales– dentro de la ficción principal. De acuerdo con los diversos estudios en torno a la metateatralidad, ésta es un recurso presente desde el teatro del siglo XVII hasta el contemporáneo, teniendo como referente inmediato a Cervantes, uno de los primeros dramaturgos en lengua española en utilizar conscientemente esta técnica, marcando la renovación de temas y estilos en este género. El metateatro busca producir un efecto en el espectador, dependiendo del tipo de obra que se esté representando y de la intención del dramaturgo. Así, entonces, la metateatralidad es definida por Lionel Abel como “piezas sobre la vida como ya teatralizada [...] Los personajes no están en escena sólo porque el dramaturgo los capturó en posturas dramáticas (como se hace con una cámara), sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos mucho antes de que el dramaturgo les prestara atención ¿Qué los dramatizó? El mito, la leyenda, la literatura del pasado, ellos mismos. Representan para el dramaturgo el efecto de la imaginación dramática”. Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, 1963, 146 pp. Para Abel los personajes son conscientes de la teatralidad; esto es, para ellos la vida se convierte en un teatro en el que representan el papel que les corresponde. En esta medida, los actores distinguen entre lo real y lo ideal, mientras que el espectador no puede diferenciar esta barrera y se enfrenta a la ambigüedad de la representación. Respecto a este tema, consultar Ricardo Enguix Barber, “Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*”, en *Revista Lemir*, 2015, pp. 447-474. Justyna Ziarkowska, “La metateatralidad como un concepto de la autonomía del arte moderno”, en *Estudios hispánicos*, 2007. Marcela B. Sosa, “Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2012, pp. 121-135. Francisco Sáez Raposo, “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad”, en *Revista sobre teatro áureo*, 2011. Jesús G. Maestro, “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, en *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 4-5, 2004, pp. 509-611.

De acuerdo con Patrice Pavis, la teatralización es la interpretación escénica que utiliza escenarios y actores para resolver la situación, “el elemento visual del escenario y la ‘puesta en situación’ de los discursos son las marcas de la teatralización”¹⁸⁸; además, afirma que “la representación teatralizada es el intento de suscitar, en el escenario que se presenta como tal, un juego múltiple en el cual el actor, empleando conscientemente determinados procedimientos tradicionales o reinventándolos espontáneamente, apela al gusto y al instinto lúdico del espectador”¹⁸⁹. En este sentido, el teatro necesariamente se lleva a cabo en un escenario organizado y preestablecido, en el que los actores muestran acciones verosímiles y naturales.

Por su parte, Pavis establece que el *performance* es el “teatro de las artes visuales” que se asocia justamente a diversas manifestaciones artísticas durante su ejecución; es, en este sentido, “un discurso caleidoscópico multitemático” que participa con la danza, las artes visuales, el teatro, la música, el video, la poesía, el cine¹⁹⁰, y sale de un escenario exclusivamente teatral¹⁹¹.

La fusión de las perspectivas teóricas de Zumthor y Pavis me permiten analizar un *performance* ficcionalizado, no real; en este sentido, no es teatro, sino novela. Lo que el

¹⁸⁸ Pavis, *op. cit.*, p. 436.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 437.

¹⁹⁰ Ver *ibidem*, p. 333.

¹⁹¹ Una de las principales diferencias entre teatro y *performance* es el ejecutante: el actor y el *performer*. En el teatro se presentan actores, que interpretan un papel o encarnan a un personaje; mientras que en el *performance* se habla de que el ejecutor es un *performer*, es decir, no solo un actor que representa un papel, sino “sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación”; el *performer* lleva a cabo, en este sentido, una función híbrida. Patrice Pavis explica esta diferencia: “actor, considerado como demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado. El *performer*, en cambio, también es el cantante, el bailarín o el mimo [...] El *performer* realiza siempre una proeza (una *performance*) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor”. *Ibidem*, pp. 333-334.

Mudito realiza en la Casa, cuando adquiere el rol de director o actor, es un *performance* literaturizado.

Retomando a Paul Zumthor, tanto en el teatro como en el *performance* “la voz no describe, actúa”¹⁹²; además, el cuerpo se presenta como escritura, de tal manera que se integra “la voz portadora de lenguaje a un grafismo trazado por la presencia de un ser humano”¹⁹³. Para este autor, “el teatro constituye el modelo absoluto de toda poesía oral”¹⁹⁴; y el *performance* participa en la esencia teatral¹⁹⁵, es decir, es una representación oral. En resumen, la oralidad y la representación son diferentes tanto en el teatro como en el *performance*: el teatro es canónico y rígido; mientras que el *performance* es flexible en géneros y espacios de representación.

En adelante, y para los fines de esta tesis, el *performance* será entendido como la representación o interpretación que ejerce el *performer* –o intérprete, según Zumthor– ante un público, que puede o no participar, en cualquier espacio determinado; es decir, no es exclusivo de un escenario teatral. El *performance* tiene la intención –al pertenecer al plano oral– de ser un acontecimiento social, que apela a la función fática del lenguaje, mediante la cual espera hacerse oír y estimular la acción. Aunado a ello, en el *performance* coexisten diversas manifestaciones artísticas que resaltan el carácter flexible de la interpretación, así como el elemento lúdico que también se hace presente.

En este sentido, los *performances* en la novela son producto del artificio tanto del Mudito, director, como de las viejas de la Casa, quienes crean la ilusión de mundos posibles en los que el lector y los espectadores –las otras viejas– se tambalean sin deducir verazmente

¹⁹² Zumthor, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 59.

qué es lo que sucede. Así, entonces, desde la voz y actuación del Mudito, *El obsceno pájaro de la noche* se convierte en un texto heterogéneo constituido por narrativa, representación y formas artísticas orales, géneros mezclados a modo de juego organizado y manipulado por el protagonista.

Algunas de las representaciones que constituyen el *performance* en esta novela de Donoso son la historia del hijo de Iris y el casino en la Casa de la Chimba, por mencionar los que me parecen más significativas respecto a este tema.

a) El hijo de Iris

La historia del hijo de Iris es el *performance* dominante en *El obsceno pájaro de la noche*, ya que muestra otra de las facetas del Mudito como creador, en este caso, director de la puesta en escena. La historia comienza cuando el Mudito elige a Iris por una atracción sexual que a él no le interesa velar y que demuestra por las constantes descripciones físicas que realiza de la huérfana: “Quiebra la cadera. Adelantando los pechos se ciñe el suéter con una larga caricia que recorre todo su cuerpo y termina arremangándose la pollera para mostrar los muslos gruesos, de masa vibrante, mientras con la otra mano se sube el pelo, frunciendo los labios como para besar con loca pasión” (p. 86).

La primera alusión a la historia del hijo de Iris surge cuando el Mudito limpia el vómito de la niña en la cocina de la Casa, momento en el que él y las viejas se enteran de que está embarazada. Hasta aquí el lector cree que los acontecimientos son reales; sin embargo, la ambigüedad del *performance* persiste hasta el final de la historia, ya que, por un lado, las huérfanas no salen de la casa; y, por el otro, el Mudito crea el mundo posible en el que existen tanto el Gigante como los diferentes hombres con los que Iris –en su papel de Gina– ha tenido encuentros sexuales.

La continuidad de la lectura indica que el embarazo de Iris es parte del *performance* en el que participan las siete viejas y ella. En la realidad textual la niña no está embarazada, sino que resulta ser una creación más del Mudito en la que ella acepta participar; así, él se convierte en director y ella en el *performer* de una representación que manipulan como forma de juego. A su vez, las viejas también forman parte y le añaden su visión de mundo popular al aplicar remedios y ungüentos a la embarazada para curar la incomodidad de su estado. El Mudito afirma:

La Rita jamás veía sangre en los calzones de la Iris. Ella misma se los lavaba [...] Trató de insinuarle cómo suceden las cosas entre un hombre y una mujer. ¿Pero cómo, si ella misma era virgen? No estaba muy segura de nada. No sabía qué pensar. *No entraban nunca hombres en la Casa. La Iris no se había asomado a la calle desde que la trajeron* [...] claro, *era un milagro* [...] Milagro (p. 108-109. Las cursivas son mías).

Simbólicamente las viejas interpretan el embarazo como un milagro –recuérdese la constante irrupción de lo sagrado en lo profano en la novela–, mismo que les devuelve la esperanza de vivir en una Casa en la que nunca pasa nada, más que el tiempo que las acerca a la muerte. Por su parte, para el Mudito el juego de roles es otro mundo posible en el que se reafirma como hombre, porque se autoconfigura como el padre del hijo de Iris: “Yo soy el padre del hijo de la Iris. No hay milagro. Tengo algo que don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener: esta capacidad simple, animal, de engendrar un hijo” (p. 127). Finalmente, Iris acepta participar para descansar y no ayudar en las labores de la Casa: “Y lo peor era que seguía engordando y engordando, y poniéndose más floja y más soñolienta” (p. 109).

De esta manera, el grupo de *performers* comparte un secreto, configurado como juego simbólico, que resalta la capacidad creativa de cada uno de ellos y la visión de mundo de una colectividad en la que todos se vuelven cómplices; y, entonces, se crea el círculo de las viejas: Brígida, Rita, María Benítez, Amalia, Dora y Rosa Pérez, mujeres que habitan la

Casa desde años atrás y que conciben el milagro del niño como una excelente noticia, ya que pueden ocupar su tiempo en la nueva vida.

En un primer momento, el grupo está conformado por seis mujeres, así lo indica el narrador: “era necesario que nadie, absolutamente nadie más que ellas seis tuvieran el privilegio de saber que la Iris estaba esperando una guaguüita” (p. 109). A ellas se añade una más mediante el cambio de roles: el Mudito en su papel femenino. Por el discurso del protagonista pareciera que él mismo se nombra la “séptima vieja”¹⁹⁶, pues no hay palabras de alguna de las mujeres que indiquen que lo aceptan como integrante del grupo: “*Soy la séptima vieja. Yo me encargaré de velar por el Azcoitía que nacerá*” (p. 112. Las cursivas son mías). Para ingresar a este nuevo mundo, el Mudito ruega: “ustedes no saben que son sólo seis viejas y necesitan ser siete, siete es un número mágico, seis no, déjenme ser la séptima bruja” (p. 101).

Desde estas palabras, el Mudito se erige como una vieja más de la Casa y la representación estará dotada de una visión femenina desde lo popular. Además, la cita anterior revela la intención del protagonista con esta nueva historia, que es dar vida al hijo de don Jerónimo y, con él en su poder, evitar la demolición de la Casa en la que han pasado gran parte de su vida y que ha sido el refugio del mundo de lo bajo, de la servidumbre y del desperdicio. Obsérvese aquí que, en este plan del Mudito, Inés de Azcoitía ha sido reemplazada por Iris, ya que en la historia del Libro Verde –que corresponde a la vida de don Jerónimo– su esposa no puede tener hijos. El Mudito explica:

...Jerónimo de Azcoitía siempre ha tenido pavor, aunque no lo confiese su orgullo no acepta tener pavor de nada, sí, pavor de las cosas feas e indignas, jamás en toda su vida se ha atrevido a venir aquí, aunque la Casa le pertenecía hasta que se desprendió de ella. No debió hacerlo.

¹⁹⁶ El número siete es símbolo de la perfección, ya que indica un ciclo consumado que se renueva; por tal motivo, implica la totalidad en movimiento, la creación y la plenitud. Ver Chevalier, *op. cit.*

Fue un error. Hay que conservar las cosas, *siempre queda esperanza*. Habrá que arreglar eso de alguna manera porque, aunque usted no lo sabe, su stirpe se prolongará, y su hijo debe seguir propietario de esta Casa: las viejas, *nosotras siete ahora que me han despojado de mi sexo y me han aceptado dentro de su número*, estamos cuidando a su hijo en el útero de la Iris, yo se lo restituiré a don Jerónimo para que herede esta Casa a pesar de los papeles firmados para que no la destruyan jamás y yo pueda permanecer refugiado aquí... (p. 112. Las cursivas son mías).

Es importante resaltar la sustitución de Inés por Iris, que recae en la concepción del hijo deseado, porque al Mudito le interesa el hijo de Jerónimo en la medida en que la continuidad del apellido se ve afectada, así, con la creación de un hijo que nunca nacerá en la realidad, el Mudito logra posicionar a Jerónimo en su nivel; esto es, el protagonista es consciente del determinismo social que le impide el ascenso, entonces, la inversión de roles en el mundo representado es la solución: no es sólo la idea de degradar al aristócrata y rebajarlo al mundo del servicio con la existencia del hijo en la Casa, sino el hecho de que la madre sea Iris, una niña sin apellido, sin historia, sin clase, que logra darle la trascendencia que Inés, de su mismo nivel, no pudo.

Además, será la virilidad uno de los principales temas que el Mudito retome al compararse con don Jerónimo. Desde la perspectiva del protagonista, el caballero aristócrata no puede engendrar un hijo porque su masculinidad está determinada por su mirada; es decir, el Mudito decidirá el momento en que el patrón sea capaz de dar continuidad a su apellido, de allí que en los diferentes mundos posibles o no le permita tener un hijo, o le otorga uno que responde al canon de lo grotesco.

Como mencioné en el apartado correspondiente a “El Libro Verde”, el nombre que los *performers* establecen para el niño es Boy, “porque va a ser niño” (p. 116); en este sentido, ellos instauran las reglas del juego teatral e interpretan su papel de acuerdo con sus propias

leyes ficcionales, así, el embarazo dura más tiempo del que en la realidad debería, porque “un niño milagroso nace cuando quiera nacer” (p. 115): el aplazamiento del final de este juego de roles –el nacimiento– hace más durable esperanza para las viejas. La séptima de ellas afirma:

Hace dos meses que la vida de nosotras las siete viejas giran alrededor de completar los preparativos para recibir al niño [...] La Iris duerme en la cama, con el pulgar en la boca, chupando, mientras nosotras nos ocupamos de las milenarias tareas femeninas de preparar el cuarto donde un niño va a nacer, regodeándonos con esos ritos que encandilan nuestros instintos adormecidos junto al vacío en que cayó la Brígida hace tan poco, y entonces, para esa ocasión, también solemne, nuestros instintos también revivieron con la magnificencia de los ritos de la muerte, *y lloramos y nos lamentamos porque desde el comienzo del tiempo uno de los papeles de las viejas es el de llorona*, y es bueno llorar y lamentarse en los funerales, así como es bueno regocijarse con su nacimiento (pp. 114 y 115. Las cursivas son mías).

El sentido de colectividad, otorgado por el grupo de viejas en la novela, resalta sobre todo la visión de mundo tradicional y popular de un sector de la sociedad que ha sido excluido, debido a que representa la inmundicia, el desecho, la suciedad; sin embargo, aunque se trata de un conjunto degradado, estas mujeres resultan ser las que detentan el poder frente a los patronos a los que por años y años sirvieron mientras tenían fuerzas y juventud. El Mudito así se expresa de ellas:

El poder de las viejas es inmenso. No es verdad que las manden a esta Casa para que pasen sus últimos días en paz, como dicen ellos. Esto es una prisión, llena de celdas, con barrotes en las ventanas, con un carcelero implacable a cargo de las llaves. Los patronos las mandan a encerrar aquí cuando se dan cuenta que les deben demasiado a estas viejas y sienten pavor porque estas miserables, un buen día, pueden revelar su poder y destruirlos [...] Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patronos, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo... (pp. 110 y 111).

Más allá del poder sobre sus patronos, las viejas conservan un conocimiento tradicional de la vida que les fue heredado, y que aplican en su cotidianidad en todos los ámbitos que desarrollan en la Casa: el funeral de Brígida, el cuidado del embarazo, los rituales previos al nacimiento, la adoración a los santos, los ungüentos, los remedios, las liturgias y la oralidad.

Las viejas, entonces, representan un juego desde su tradición con la finalidad de olvidar el tedio de la cotidianidad, así, modifican las reglas constantemente para renovar la función lúdica del *performance* y cada una adquiere papeles diferentes según la temática del momento:

Esta es tu cama [de Iris] y ésta la cuna para que juguemos contigo a las mamás, juguemos a que tú te tendías y eras la mamá. Pero si vamos a jugar a las mamás pues señora Rita por qué no me traen una muñeca, algo amarrado en trapos siquiera como cuando yo jugaba a las muñecas cuando era chica, el juego sin muñeca no vale... (pp. 114 y 115).

Como puede observarse, el carácter lúdico del *performance* en *El obsceno pájaro de la noche*, el juego, da pie a nuevos mundos hipotéticos que se conciben como reales mientras dura el momento de diversión. Así, en la historia del hijo de Iris se presenta a un nuevo personaje, aunque en esta ocasión se agrega el carácter carnavalesco por, entre otras cosas, la sustitución y el ocultamiento: Romualdo, el Gigante. Este es el novio de Iris y es un joven que trabaja para “los caballeros turcos dueños de los almacenes Martín Pescador” (p. 122), una empresa que le paga por hacer propaganda bajo una enorme botarga.

El Gigante y Gina –nombre que Iris adquiere cuando se pinta los labios y se transforma de niña mujer: “*quiero salir a bailar como esa artista que se llamaba Gina y que vivía en un convento de monjas malas en esa de Corín Tellado que me leyó la Eliana*” (p. 86. Las cursivas son mías)– mantienen encuentros sexuales que son envidiados por el Mudito,

motivo por el que participa en el *performance*, pero mediante sustitución al “disfrazarse” como el Gigante para tener acceso al placer sexual:

—¿Otra vez? ¿Qué mierda querís?

La cabeza del Gigante. Eso es lo que quiero. Arrendártela, Romualdo, para ponérmela y con ella cubriéndome formar parte de la pareja feliz. Ibas a preguntarme para qué la quería, pero te detuviste a tiempo en medio de la frase para preguntarme, mejor, cuánto. Mil [...] La pregunta “para qué” te picaba en la lengua, pero, en fin, qué tengo que andar metiéndome en lo que la gente hace, este gallo es harto rarífico, *hay que ver la voz que tiene y la boca morada como la del oso polar del zoológico* [...] Quién se va a estar fijando que no soy yo el Gigante si la gente ya ni mira al Gigante en la calle cuando pasa [...]

-Bueno, entonces te voy a vestirme (p. 124. Las cursivas son mías).

El proceso de asimilación de una nueva identidad por parte del Mudito se lleva a cabo mediante un ritual en el que él es el rey y el Gigante es el obispo. Préstese atención en la categoría que adquiere el personaje principal, pues la cabeza de carton piedra simula ser la corona del máximo representante del juego, quien es el encargado de dirigir y organizar a los demás participantes. Para el Mudito, el disfraz de Gigante reúne a todos los personajes que ha interpretado con anterioridad; y, lo más importante, carece de voz, como él mismo.

Me la pones por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenues páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas, la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara. No veo. *Ahora, además de carecer de voz*, no tengo vista, pero no, aquí hay una ranura en el cuello del Gigante, por donde tengo que ir mirando. A nadie se le va a ocurrir buscar mis ojos en la garganta de este fanteche de carton piedra (p. 125. Las cursivas son mías).

Como puede observarse, el Mudito se transforma en rey mediante una investidura sagrada. El ritual al que se somete le brinda la posibilidad de ascenso dejando de lado todas las

configuraciones que de sí mismo había creado, y, al final, las diversas personalidades que adquirió en el pasado quedan reunidas en un “fantoche de cartonpiedra”, es decir, en un “muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos”¹⁹⁷. Nótese que en la misma escena se reúne una imagen de ascenso y una de rebajamiento en referencia con el gigante, símbolo que indica “la existencia de un ser inmenso, primordial, de cuyo sacrificio surgió la creación”¹⁹⁸; entonces, si bien se expone la degradación del Mudito, ésta indica también la invención de que es capaz este personaje.

El Mudito se transforma y asciende mediante el símbolo, pues como rey y como gigante le es posible sobrepasar a don Jerónimo y ser más que él: “lo veo todo desde mi altura heroica, mayor que la de don Jerónimo, con mis maravillosos ojos de cartonpiedra allá arriba contemplando las torres de cristal de mi reino” (p. 125); el protagonista degrada al aristócrata con la creación de un hijo cuya madre es huérfana, mientras se enaltece él mismo mediante la imagen del rey, del gigante y de la torre¹⁹⁹.

Como director, entonces, transforma a Iris de niña huérfana a prostituta mediante el cambio de nombre, Gina; desdoblamiento necesario para que se pueda presentar el embarazo, ya que desde su papel no había posibilidad de que se efectuara el acto sexual porque es una niña y por el encierro en la Casa; mientras que Gina es configurada —en contraposición— como una mujer sexual con total libertad:

No se me ocurre de qué se puede hablar con un ser como la Iris Mateluna, que no conoce más que su propio cuerpo, porque lo demás, su pueblo, su madre muerta, su padre presidiario quedaron olvidados en otra encarnación presente, la de la amiga del Gigante que ni siquiera

¹⁹⁷ Real Academia Española, *op. cit.*

¹⁹⁸ Ver Cirlot, *op. cit.*

¹⁹⁹ De acuerdo con Cirlot, el rey, desde la simbología, expresa el principio reinante o rector, la suprema conciencia, la virtud de juicio y del autodomínio. A su vez, el símbolo de la torre indica elevación, transformación y evolución. Ver *Idem.*

se llama Iris, sino Gina, es más moderno, Gina, Gina, báílanos un bailecito moviendo harto las tetas, Gina, aquí mismo, en esta esquina, ya Gina, muévete bien movida... (p. 122).

Iris interpreta dos papeles que el Mudito alterna bajo su dirección. Algunas veces la llama por su nombre de pila y otras por el que podría ser el artístico. Y así, con la existencia de Gina, el protagonista se propone el encuentro sexual para llevar a cabo su plan: “–Hagamos nanay. Nada en mí titubea. Ni mis manos encendidas ni mi sexo entusiasmado mientras ella acariciaba mi mejilla de cartonpiedra” (p. 126).

Subrayo que en las escenas sexuales el Mudito recupera el sexo que antes manifestó las viejas le habían quitado al pertenecer al grupo; entonces, oscila en diferentes planos identitarios según sus intereses: cuando ingresa al mundo de lo popular se convierte en la séptima vieja, que espera la llegada del niño-santo; pero regresa al mundo masculino justamente para engendrar a este nuevo ser que brinda una aparente esperanza en el mundo de la desesperanza.

Por la sustitución, el Mudito configura a Gina como una prostituta que mantiene relaciones sexuales con la botarga del Gigante, aunque no con Romualdo, sino con cualquier hombre que pague por el disfraz que da acceso al cuerpo y al placer de la mujer. Desde esta perspectiva, Iris no está enamorada de un hombre en específico, sino de un personaje carnavalesco que simbólicamente expresa una función creadora desde lo sagrado²⁰⁰:

Cuando Romualdo comenzó a sacarse la cabeza, la Iris aulló, chonchón, que no vaya a volar, brujo, malo... y la cabeza cayó al suelo [...] Yo me puse la cabeza mientras peleaban. Me puse mi vestidura de percala para acudir a salvarla de las manos del perverso, llevándomela

²⁰⁰ Iris, como la personificación del arco iris, une al cielo y la tierra al establecer la comunicación entre los días y los hombres. Es el símbolo de la velocidad y mensajera de los dioses, por lo que fue representada como una diosa virgen, veloz como el viento, con un vestido corto matizado de los siete colores, con grandes alas de oro y el bastón de heraldo. Ver Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 8ª ed., Tecnos, España, 2008.

abrazada por la calle, consolándola, sí, es malo ese hombre, es pecado meterse con uno que no sea el Gigante, yo soy el único bueno, Gina... (p. 127).

Por otra parte, nótese la dicotomía entre el disfraz de caballero y la botarga que el Mudito manifiesta. Si bien él desea ascender socialmente y convertirse en alguien respetable, lo que consigue es asimilar la identidad de un personaje grotesco con el disfraz de botarga: degradación de sí mismo que nuevamente da cuenta del determinismo del protagonista; aunque, en la noción ambigua del gigante, se convierte también en su creador.

Es posible resaltar que el rebajamiento del Mudito va de la mano del de los hombres de la clase alta, ya que manifiesta que ellos pertenecen a la clientela de Gina, quienes acuden al barrio y asumen la identidad del Gigante dejando de lado su traje de caballero: los inserta en el mundo de lo bajo, mientras él se posiciona en lo alto:

... la Iris pronto se hizo de una clientela estupenda en el barrio. Yo me escondía adentro del Ford para verla hacer el amor conmigo, chillando de placer, revolviendo los ojos, riéndose, acariciándome la mejilla, revolcándose en mi mirada [...] Acudían de barrios lejanos para hacer el amor con ella. Al principio llegaban artesanos y colegiales, después pijes en autos. Más tarde vi a caballeros en coches manejados por choferes de uniforme, diplomáticos de chaqueta, generales con charreteras brillantes, académicos de la lengua con el pecho cubierto de condecoraciones y entorchados, canónigos panzudos y calvos como bolas de grasa sobada, terratenientes, abogados, senadores que peroraban sobre la lamentable situación del país mientras hacían el amor, artistas de cine maquillados como putas, comentaristas de radio que sabían la verdad absoluta. *Trocaban sus lujos por mis galas, sus rostros por el mío que los revitalizaba, para refregarse con la Iris y hundir sus manos en esa blanda carne enamorada de mí, que yo veía ceder a mis presiones y caricias desde la ventanilla de atrás del Ford.* Una vez, vi bajar de su Mercedes Benz a don Jerónimo de Azcoitia [...] y ponerse mi cabeza. *No tuve miedo: el útero de la Iris ya pertenecía a mi hijo* (p. 128. Las cursivas son mías).

Ante los diferentes encuentros íntimos de Iris, el Mudito se convierte en el espectador del *performance*; adquiere la categoría de *voyeur* que también desempeñó ante Inés y Jerónimo. Con la mirada, él se apropia de las situaciones, los sentimientos, las emociones y las

frustraciones de los otros personajes. Juega de tal manera con ellos, que los transforma en títeres manipulados desde su poder como creador: “Hui a esconderme a la Casa. Ya no voy a salir nunca más. ¿Para qué? Todo está listo y dispuesto, y mi plan trazado: nada me costará convencer a don Jerónimo que mi hijo, que va a nacer del vientre de la Iris Mateluna, es suyo, el último Azcoitía añorado y esperado y buscado en el vientre de Inés que se negó a producirlo” (p. 129).

Aunado al personaje del Gigante, el Mudito hace aparecer a uno más que sustituye al bebé de Inés: Damiana, una de las viejas de la Casa que representa este papel desde lo grotesco, ya que actúa como la muñeca que Iris solicitó para el juego:

- La Damiana tiene piojos.
- Ese gorro es para tu muñeca.
- La Damiana es mi muñeca.
- Tan fea la cara de tu muñeca.
- Mentira, es linda, y dice mamá...
- Teno fio, mamá [...]
- Quelo papa, mamá. [...]

La boca desdentada de la Damiana se une al pezón de la Iris mientras nosotras nos apretamos el estómago de la risa, esta Damiana, más divertida que la Meche nos salió, parece guagua de circo, qué guagua más fea [...] Cuando despierta generalmente está mojada, es una costumbre que no se le ha podido quitar a pesar de las protestas de las viejas (pp. 143-144).

Con la representación de Damiana el juego del Gigante es olvidado. A partir de aquí siguen los cuidados para el nacimiento del niño-santo y las diferentes sustituciones de él. El Mudito afirma: “Ya no es Gina, la Pantera de Broadway, la novia del Gigante. No recuerda al Gigante. Ahora es entera y completamente la mamá de la Damiana. Ni una gota de la Iris queda afuera de *este nuevo juego que sustituyó al anterior* (p. 147. Las cursivas sin más).

Seguido del juego de Damiana-muñeca, el Mudito experimentará una transformación similar y se convertirá en el nuevo juguete de Iris, manteniéndose asexual como en su papel

de séptima vieja: “Esta muñeca es menos meona que la Damiana” (p. 261). El cambio de juego se realiza de forma instantánea, sin aviso para el lector más que la información que otorga el protagonista:

... no cabemos todas las que queremos ver a la Iris cambiando a su muñeca [...] Ante sus ojos queda descubierto mi sexo aterido. Ellas creen que es el sexo del Mudito, pero no, está sólo disfrazado del sexo sumiso del Mudito, aunque me lo afeitaron por orden de la Iris para que quedara como el sexo de un niño, es el suyo, don Jerónimo, el que la tocó a ella [...] disfrazo mi sexo potente de sexo de niño, por Dios, señor, cuándo nacerá el niño de veras para no tener que hacerle estas cochinas al Mudito... (pp. 262 y 263).

El rebajamiento más grande para don Jerónimo es el que se presenta desde la imagen del Mudito como una muñeca, ya que simbólicamente el protagonista adquiere el rol de hijo, de Jerónimo e Iris, pero configurado como un juguete animado que se adapta a las circunstancias de su entorno.

La función de este *performance* es el rebajamiento de uno de los personajes principales de la novela –don Jerónimo de Azcoitía– así como de la clase a la que pertenece. Mediante la inversión de roles, el Mudito establece un nivel de igualdad entre todos los personajes, incluso se podría decir que él está por encima de todos al ser el director y creador de la representación; y es justamente en esta historia en la que menciona su nombre por primera vez –Humberto Peñaloza– porque simbólicamente ha nacido: él es el hijo de Iris y de Jerónimo, con un apellido, una historia y un futuro.

Finalmente, la representación del hijo de Iris resalta el sentido de colectividad en la novela: las viejas de la Casa mantienen la tradición popular chilena al resaltar ritos, leyendas e historias propias de su cultura. Desde su visión femenina, las viejas preservan conocimientos que les fueron heredados y los transmiten a las huérfanas, que más adelante podrán iniciar una vida fuera de la Casa de la Chimba.

b) La casa de juego

Después del intento fallido de Inés de Azcoitia por obtener la beatificación de su homóloga, la santa²⁰¹, decide vivir en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba como una de las viejas que allí habitan, debido a que –según la versión que se dio a conocer– realizó un voto de pobreza “como una manda que tiene que pagar con todas sus alhajas” (p. 294); sin embargo, la realidad es que huye de don Jerónimo para evitar la insistencia de tener un hijo que ella no le puede otorgar.

Que me dejen tranquila, que Jerónimo sobre todo me deje tranquila [...] sesenta y tres años, por Dios, si hubiera tenido hijos, si ahora fuera abuela Jerónimo me dejaría tranquila. *No te va a dejar tranquila, eso lo sabes, tiene que vengarse porque no le diste el hijo que necesitaba*, y no me deja descansar, la idea de que Jerónimo vuelva a tocarme sexualmente me vuelve loca, no puedo soportarlo [...] por eso tengo que confundirme con las viejas (p. 297. Las cursivas son mías).

De acuerdo con lo anterior, Inés, ante la imposibilidad de ser madre, debe, intencionalmente, salir del país para conseguir la beatificación y, posteriormente, ser como las viejas. En este sentido, la representación de la que forma parte Inés no está relacionada con el juego en un inicio, como la del hijo de Iris; sino que tiene la finalidad de evadir la culpa de no poder engendrar al último Azcoitia.

De acuerdo con el Mudito, la versión de la beatificación fue mentira de Inés: “Porque no tienes cariño, Inés, es como si te lo hubieran extirpado con una operación, claro, la clínica en Suiza, ya lo sabe todo el mundo... dicen que la Inés estuvo en Suiza fijate... a qué habrá ido cuando tenía una salud de fierro... en un sanatorio... para los nervios... sí, no fue a Europa por lo de su beata, ésa fue su coartada [...]” (p. 297).

²⁰¹ Inés, la santa, fue una virgen y mártir cristiana, una de las más famosas y populares del orbe católico, aunque se poseen escasas noticias de su vida. Fue martirizada y se considera como prototipo del candor, de la dulzura y de la fe. Ver *Idem*.

La historia de la beatificación, entonces, es puesta en duda porque tanto Inés como el Mudito han mentido anteriormente. Él con la constante creación de mundos hipotéticos, y ella a las viejas con la santificación:

- ¿No hiciste una peregrinación a Fátima y a Lourdes?

-Sí. Pero no fui a Europa a eso, Raquel.

-Sí sé, a lo de la beata.

-No, a algo mucho más difícil. Fui a envejecer. A hacer lo único posible para que me deje tranquila (p. 298).

Ante esta declaración, el Mudito atestigua: "... misia Raquel te escucha sobrecogida porque estás inventando cosas, Inés, siempre has sido fabuladora, tienes vocación de vieja, es sólo cuestión de permitir que la vieja aflore y se apodere de ti..." (p. 298).

Las viejas participan en la representación, saben la verdadera intención de Inés al vivir allí con ellas y aceptan el *performance* porque su mundo se modifica con la llegada de esta mujer. Ella se configura como la directora de la representación, ya que, como corresponde, organiza, manipula y dirige a los personajes. Por su parte, el Mudito ejerce la función de espectador en tanto testigo de los acontecimientos; él conoce la verdad del *performance*, ya sea porque ha escuchado declaraciones de las viejas o porque él las recrea, motivo por el que interviene constantemente agregando información o corrigiendo las palabras de los demás personajes, caso de la cita antes mencionada en la que le reafirma a Inés que Jerónimo no la dejará en paz.

De la misma manera que en la representación anterior, mediante un proceso de asimilación, misia Inés adquiere las características físicas, de vestimenta y de comportamiento de las viejas de la Casa, debido a que al imitarlas se convierte verdaderamente en una de ellas:

quiero hacerlo todo yo, que nadie trabaje por mí. No es que me lo haya propuesto, sino que un buen día me encontré barriendo mi pieza, haciendo mi cama, lavando mi ropa como la cosa más natural del mundo. Pelo papas. Que no me manden mi oratorio. Rezo hincada en el suelo como las demás [...] Vienen las señoras, mis amigas o conocidas, a buscar cosas en sus celdas y le preguntan a la Madre Benita [...] No se dan cuenta que yo estoy al otro lado del patio, pasan junto a mí sin reconocermé y vuelven a salir [...] dicen que anda hecha una facha la Inés, figúrate, con sus millones, y envejecida que da pena, una mujer como ella que ha sido de las mujeres más elegantes, increíble... (p. 296).

Mientras Inés se transforma en vieja, las demás mujeres y el Mudito son constituidos como gárgolas que, desde un sitio, observan las acciones de la nueva vieja, y ella se define como la fuerza centrípeta alrededor de la cual giran los demás personajes. Sin ella en la Casa no hay dinamismo ni actividad alguna más que las cotidianas: limpiar, ordenar, lavar, sacudir... Ella introduce el juego en la Chimba como pasatiempo ante el ocio.

Con la llegada de misiá Inés –a quien las viejas siempre hablan con respeto, excepto el Mudito– las actividades en la Casa cambian completamente, ya que de ser un lugar estático se convierte en una especie de casino en donde el juego, el azar y las apuestas se conjugan con la visión popular de las viejas por la reproducción de leyendas, ritos y costumbres chilenas: “esta Casa santa se está transformando en un garito pecaminoso, aquí ya no se juega sólo por divertirse en los tableros que hizo traer misiá Inés, no, ésa no fue más que la intención inicial” (p. 323); reiteradamente nótese la irrupción de lo profano en lo sagrado.

El inicio del juego surge cuando Inés pide a don Jerónimo “que mañana mismo le mandara un ludo, un juego de damas, un dominó... en fin, todos los juegos que encontrara o se le ocurriera” (p. 293), mismos a los que une un Canódromo que, en vez de utilizarlo con caballos, jugarán con perros “de plástico son, éste colorado, éste azul, éste amarillo” (p. 292); es decir, la perra amarilla de la leyenda de la niña beata o de la niña bruja –de la mitología chilena– se hace presente en la Casa mediante el juego; y, así, Inés no sólo actúa como una

vieja, sino que se identifica analógicamente con la perra amarilla, una bruja: “Bueno, María, tú eres la perra colorada, yo soy la perra amarilla” (p. 294).

Derivado del juego, Inés se convierte en la reina de las viejas, mientras que el Mudio representa el papel de bufón. Desde las palabras del protagonista existe la exaltación de la mujer y el rebajamiento de sí mismo. Nótese la plasticidad carnavalesca en la descripción de la siguiente escena:

...ha entrado la dueña, la señora vestida de escarlata, envuelta en su mano de pieles, portando un cofre flordelisado, seguida de su bufón que va repartiendo paquetes de regalo, los reciben manos temblorosas, uñas astilladas desgarran envoltorios, dedos tiritones destapan cajas... (p. 311).

Considérese el cambio de rol del Mudio, ya que de ser coronado como rey en el *performance* anterior, en éste es un bufón; es decir, “la inversión del rey”²⁰² quien acompaña a la reina como su sirviente; entonces, él puede configurarse como un ser superior en relación con Iris, no así con Inés, quien, en todos los casos, está en un sitio más elevado que él.

Desde la perspectiva del Mudio, por la descripción que realiza, Inés es una reina; aunque para las viejas es una santa –la santa Inés de Azcoitia–. Obsérvese, entonces, que el objetivo de la beatificación se logró en ella misma, pues las viejas ya la han nombrado de esa manera, y están tan felices con el juego, que más que juego se vuelve un vicio, tanto así que “hoy no oímos misa porque nuestra bienhechora nos trajo juegos y nos vigila paseándose entre nosotras mientras jugamos” (p. 311). Retomando a Zumthor:

Sagrado vs profano: de una parte, portador o creador de mitos; de otras, lúdico o educativo en el plano del simple trato social. La diferencia entre estos discursos fluctúa a veces cuando se le considera en abstracto y se hace real en la *performance* a nivel de la recepción. En un

²⁰² Ver Cirlot, *op. cit.*

mismo festival, parte de los oyentes recibirán la producción de cualquiera de los cantautores contemporáneos como un mensaje mítico o ideológico y otra parte, como un juego²⁰³.

De esta manera, el tiempo dedicado a la vida religiosa se invierte en el juego, dado que los rezos, las oraciones y las súplicas no las han salvado del olvido; por su parte, del juego y las apuestas –sobre todo las ganadas a misiá Inés– han obtenido alimento, vestimenta, comodidades y lujos que, de no ser así, no hubieran tenido: la Casa de oración de la Chimba se convierte en una casa de juego en la que las apostadoras son las viejas.

Las apuestas, que gana a quien beneficie el azar, consisten en el intercambio de objetos sagrados de las viejas –escapularios, santos, cruces– o herencias sentimentales –joyas o ropa de otras viejas que ya han muerto– por alhajas o artículos lujosos de misiá Inés; así, se despoja de sus pertenencias mediante el juego para satisfacer las necesidades de las viejas, mientras ella cumple con su voto de pobreza, y, a la vez, envejece y espera la muerte al transformarse en la vieja sagrada.

Las viejas e Inés participan en la representación como *performers* y directora, respectivamente; mientras que el Mudito lo hace como testigo, motivo por el que desde su punto de vista –en relación con las diversas creaciones que ha realizado a lo largo de la novela– Inés le recuerda a Peta Ponce.

He notado que se van desvaneciendo esas finísimas líneas coloradas como cicatrices que dibujan los contornos de tus ojos y tu frente, de tus orejas y tus párpados y tu boca, y hasta las que veía en tus manos rodeando tus uñas como restos de incisiones y tus mulecas como recuerdos de suicidios, y la base de cada dedo. Arrugas [...] No eres la de antes (p. 317).

En la primera puesta en escena, concerniente al hijo de la Iris, el Mudito realiza la inversión de roles con don Jerónimo al posicionarlo en el mundo de lo bajo como padre de Boy y pareja

²⁰³ Zumthor, *op. cit.*, p. 104.

sexual de Iris; mientras él mismo, como director, lo manipula y se sitúa en un nivel más alto del que le corresponde. Por su parte, en esta representación la atención se centra en Inés, quien, como ya se ha visto, intencionalmente ingresa a la Casa, pero sigue siendo una mujer superior ante todas las demás; sin embargo, el Mudito parece no estar de acuerdo con esta situación y nuevamente –mediante la degradación– invierte los roles al equiparar a Inés con Peta: “Así tiene que ser, así ha sido siempre, Inés, Inés-Peta, Peta-Inés, Peta Ponce...” (p. 319).

La fusión Inés-Peta implica, para el Mudito, la síntesis de la leyenda de la niña-beata y la conseja de la niña-bruja: en esta nueva mujer, resultado de un injerto, se combina la tradición popular, la oralidad, la brujería y lo sagrado del mundo de lo bajo; lo que indica que Inés se ha transformado en una vieja que ha dejado atrás a la mujer moderna que fue:

...transformarte en ella, en esta pordiosera sucia, de moño gris, de uñas resquebrajadas, con callos y juanetes, de manos verrugosas, de cabeza tembleque, que poco a poco va absorbiendo y anulando lo que queda de la Inés incompleta que se fue a Europa con el pelo teñido, un abrigo de pelo de camello, y accesorios de cocodrilo (p. 319).

De acuerdo con José Donoso: “Por sustitución, Afrodita tiene otra cara, que es horrible. Las diosas más antiguas y más bellas siempre tenían una cara aterrante que es mágica”²⁰⁴. La elevación a lo sagrado de Inés, desde la degradación, es una de las principales funciones de juego de roles en *El obscuro pájaro de la noche*. Esta mujer, que se convierte en Inés la santa, renuncia a su vida moderna para lograr el cometido de las viejas y beatificar a Inés de Azcoitía, no importa cuál de las dos –la niña o la esposa de don Jerónimo–, sino tenerla entre ellas. Además, mediante el *performance* se actualiza el pasado con una nueva significación en el presente, tal es el caso de las leyendas chilenas que se perciben mediante una visión

²⁰⁴ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 524.

lúdica, lo que implica el rebajamiento de lo sagrado, los santos, las creencias ante el goce del juego, el azar y la suerte.

Existe también un ascenso simbólico tanto del Mudito como de Iris, él como rey y gigante, y ella como santa. Ambos son configurados como otros para poder realizar acciones contrarias a su naturaleza: el Gigante y Gina, dos disfraces complementarios entre sí que constituyen una pareja carnavalesca que, al degradar a sus originales, los elevan por la creación y lo sagrado de su significación.

El Mudito, así como todos los *performers*, representa diferentes papeles a la vez. Como se pudo observar, él, desde su sitial de gárgola, se presenta como *voyeur*, director, personaje, gigante, rey, bufón, amante, muñeca, mujer... Cada una de las funciones que pueda llevar a cabo implica una máscara, una identidad, que lo constituye como un ser fluctuante en quien claramente se manifiesta la hibridación.

El Mudito en *El obsceno pájaro de la noche* es un creador, un “poeta diestro”²⁰⁵ –retomando la terminología de Ong–, pues cuenta con una de las características importantes del creador: “el ingenio”, que garantiza a un “ser original [...] el poeta perfecto debía ser idealmente como dios mismo y crear *ex nihilo*: cuanto mejor fuera él o ella, menos previsible resultaba todo y cualquier cosa en el poema. Solo los principiantes o los poetas permanentemente malos utilizaban elementos prefabricados”²⁰⁶.

El Mudito no podría considerarse un principiante, ya que tiene genio, esa “habilidad en esencia inexplicable”²⁰⁷ que detona su capacidad creativa; misma que, como ya se explicó anteriormente, manifiesta mediante la imaginación, la ensoñación, la alucinación, la oralidad,

²⁰⁵ Ong, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 29-30.

la escritura y el elemento lúdico. Sólo cuando se encuentra en el plano de la mitología, el Mudito retoma el material prefabricado y lo actualiza con la finalidad de reconstruir una memoria colectiva, preservar el pasado y mantener la unión social.

Capítulo 3. Espacios creativos

En el presente análisis se incluyen los espacios más significativos en la novela en relación con las funciones que el Mudito efectúa de acuerdo con la enunciación narrativa –escribir, hablar o imaginar–, ya que en ellos estas facultades se desarrollan de diferente manera. Conjuntamente, se articulan temas, símbolos, personajes y escenas que complementan la propuesta interpretativa del texto donosiano.

En cuanto a los espacios de la enunciación, estos son denominados así porque en ellos el Mudito es configurado, desde el discurso del narrador, como un escritor, convirtiéndose, entonces, en Humberto Peñaloza, quien puede y no concretar su escritura. Los espacios concernientes a la oralidad son aquellos en los que el personaje principal, en su papel de séptima vieja, forma parte de la cultura oral con el grupo de las viejas de la Casa de la Chimba. Finalmente, los espacios de la imaginación son los que el Mudito construye desde su propio punto de vista y su posición como *voyeur*, testigo, estatua y gárgola.

Cada uno de los espacios incluye mundos posibles que el Mudo ha creado con diferentes finalidades, ya que, como inventor o “arquitecto”²⁰⁸, posee la habilidad activa de construir historias y universos ficcionales con una mirada, una imagen o un pensamiento.

3.1. Los espacios de la enunciación

La aclaración inicial para el análisis de este apartado es que la escritura se lleva a cabo desde la verbalización del protagonista, mediante la cual, se crean realidades, identidades y mundos mejores; es decir, no se trata de un proceso escritural real, sino de uno que se construye desde el discurso del Mudito.

²⁰⁸ Richard L. Browning, “La arquitectura de la memoria: los edificios y sus significados en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, núm. 2, vol. 22, 1993, p. 15.

La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba es un espacio muy particular por su nombre, por su estructura y por sus habitantes. Este lugar fue construido al norte de la capital chilena por un terrateniente Azcoitía, el padre de la religiosa que Inés quería beatificar. Esta capellanía, “de fines del siglo dieciocho” (p. 102), pertenece a Jerónimo de Azcoitía, el último de la estirpe, quien no muestra interés alguno por este lugar más que cuando Inés realiza el voto de pobreza allí²⁰⁹.

La Casa, en un inicio, “fue tan opulenta [...] dotada de las tierras más envidiables de la Chimba, que sirvió de sabroso comentario para toda la sociedad de la época” (p. 273); sin embargo, su transformación va de la mano con la modernización de la capital chilena, ya que

este edificio creció tanto y tan anárquicamente que ya nadie recuerda [...] La ciudad cruzó el río hacia el norte y se pobló esta orilla. Se organizaron callejuelas miserables que fueron desplazando más y más lejos las chacras cuyos tomates y melones nutrían la ciudad, hasta que las callejuelas de la Chimba, al avanzar, se transformaron en avenidas con nombres de reivindicadores de derechos obreros, y al rodear y dejar atrás a la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, la enquistaron, muda y ciega, en un barrio bastante central (p. 103).

De acuerdo con la descripción que el narrador hace de la Casa de la Chimba se puede pensar a ésta en analogía con la novela, ya que ambas son configuradas como laberintos que sólo el Mudito conoce, descifra y modifica. Según éste, la Casa está constituida por:

pasillos, una, otra pieza vacía, hileras de habitaciones huecas, más puertas abiertas o cerradas, porque da lo mismo que estén abiertas o cerradas, más piezas que vamos atravesando... Otro patio. El patio de lavado donde ya no se lava, el patio de las monjitas donde ya no vive ninguna monjita... el patio de la palmera, el patio del tilo, este patio sin nombre, el patio de la Ernestina Gómez, el patio del refectorio... *patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables*, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar... corredor que remata

²⁰⁹ Browning destaca que la Casa de la Chimba puede tener su modelo real en un convento de la capital chilena; así mismo, afirma que el origen de este edificio en las calles de Santiago es similar al que se relata en *El obscuro pájaro de la noche*. Ver *ibidem*, pp. 15-23.

con en otro patio más, en un nivel distinto, para cumplir con funciones olvidadas, abierto a habitaciones donde las telarañas ablandan las resonancias... entre las ruinas de una muralla que nadie terminó de demoler (p. 88. Las cursivas son mías).

De la misma manera que la Casa, la novela es un laberinto de pasadizos, corredores e historias conectadas unas con otras en diferentes niveles o planos que forman una totalidad llamada *El obscuro pájaro de la noche*, texto construido por múltiples mundos posibles. El Mudito, como portero de la Casa, afirma estar “en ese revoltijo de patios y pasillos menores que sólo yo conozco” (p. 67).

Respecto a la analogía de la novela con la Casa, el mismo Donoso afirmó: “No sé si alguien, entre los cientos de tesis sobre mis novelas, haya escrito sobre el significado de la casa en ellas [...] Casas inolvidables, sobre todo, porque de alguna manera encarnaban un lapso de vida específico: cada casa era como una novela [...] la palabra *casa* y la palabra *novela* son una y la misma para mí”²¹⁰.

La Casa laberíntica, también constituida como un lugar inservible, será el lugar desde el cual se evocan los espacios de la escritura; es decir, aquellos en los que de una u otra manera esta actividad del pensamiento se lleva a cabo: el hospital, la Rinconada, y la Casa misma.

Empezaré por hablar de la Casa como el entorno de la ensoñación, esto es, el lugar en el que el Mudito crea mundos posibles desde la contemplación, el reposo y la reflexión. Posteriormente, en el hospital la escritura se hace presente desde la alucinación, ya que tenemos a un personaje dopado, con fiebre, que afirma haber escrito un libro y que puede reproducir cualquier palabra que esté inscrita en él.

²¹⁰ Donoso, *Claves de un delirio...*, *op. cit.*, p. 574. Las cursivas son del autor.

Antes de iniciar los subapartados de la escritura, me parece importante hablar de la Casa como espacio simbólico, porque para José Donoso las casas, como construcciones cerradas, aisladas, autónomas, representan mundos en los que cada personaje desarrolla un papel en específico; asimismo, hago énfasis en los referentes que el autor retomó para la configuración de los espacios en *El obsceno pájaro de la noche*.

En *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche* José Donoso afirma que la Casa de esta novela tiene un referente real en Santiago: un convento en los barrios viejos –en la calle Cruz– de la capital chilena, que visitó en compañía de sus amigos Jorge Swinburn²¹¹ y Poli del Río, una tarde en que irían a recoger una vieja bicicleta. Rescato la descripción del convento que hace Donoso, porque, como se podrá notar, muestra el espacio desde su propio recuerdo –“Creo que el olvido, la recuperación literaria del olvido, o de lo que parecía olvidado, es una de las hebras de la trama en esta novela”²¹²–, mismo que resignifica en la ficción novelesca:

Nos detuvimos frente a la puerta de un edificio gris, de un piso –a excepción de un sector en que tenía dos–, techado con teja española, las ventanas cubiertas con rejas de hierro [...] Jorge y yo no perdimos el tiempo, y nos fuimos, a nuestra vez, internando hacia la izquierda: los anchos corredores, en algunos patios, estaban ocupados por estructuras efímeras y endebles [...] Cruzamos hacia la capilla desacralizada, hacia el patio que servía de cementerio de santos de yeso destrozados...En fin, recorrimos todo un mundo increíble de desechos humanos, de objetos y formas, rémoras sociales, hasta llegar al abandonado huerto del fondo²¹³.

²¹¹ Jorge Swinburn fue un arquitecto chileno reconocido por la creación de diseños de casas modernas en los años sesenta. La amistad con José Donoso se debe, en parte, a que Swinburn fue el encargado de la construcción de la casa del escritor en Santiago. De acuerdo con Donoso: “La casa blanca que Jorge Swinburn y Rodrigo Márquez de la Plata construyeron para nosotros en Los Dominicos es realmente admirable”. Ver *ibidem*, p. 575.

²¹² *Ibidem*, p. 573.

²¹³ *Ibidem*, p. 576.

En este “mundo alucinante” Donoso encuentra también a algunos de los personajes de su novela: hombres y mujeres que encarnan, junto con el espacio, lo que para él eran “las figuras clásicas de un Santiago pretérito que ya casi no existe”²¹⁴; figuras que, en *El obsceno pájaro de la noche*, mantienen su origen, pero a las que posteriormente el autor añade otras características. En la siguiente cita se puede observar a personajes como el Mudito, la Madre Benita, las viejas, las huérfanas, el Gigante, y Peta Ponce, todos ellos caracteres que conocemos por su ubicación en la Casa de la Chimba:

La monja portera nos abrió y entramos. Un hombrecito enclenque, ni viejo ni joven (todo en él era indefinido), arrastraba un carrito [...] habitaban algunas sirvientas de familia que se acercaban a nosotros a mendigar [...] Un grupo de niñas nos estuvo acosando durante parte de nuestra visita, que no duraría en total más de un cuarto de hora [...] Recorrimos, después de salir, las calles aledañas [...] en la puerta, alguien sentado en una silla de totora; una vieja soplando sobre un brasero, unos niños jugando al luce [...] Un hombre pasó repartiendo volantes ínfimos no sé de qué comercio²¹⁵.

El convento en la capital chilena deja tal huella en la memoria de José Donoso que años más tarde lo reconstruye en su novela fusionando la realidad con la ficción: configura, así, el espacio más importante de su texto desde el que se originan otros mundos posibles que también tendrán referentes reales: la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, lugar en el que, según el autor, las mujeres de la Chimba, de clase alta, entre ellas una llamada Encarnación, se internaban allí para hacer sus ejercicios espirituales.

Más allá de la explicación del escritor chileno de nombrar así a la Casa, creo importante añadir su simbolismo en relación con la novela, sobre todo en lo concerniente a la Encarnación; referencia a la mitología cristiana que indica el momento en que el Verbo de

²¹⁴ *Ibidem*, p. 577.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 576-577.

Dios (Dios Hijo, Jesucristo) se encarnó en María, la Virgen, por el poder del Espíritu Santo, y asumió la naturaleza humana para redimir a los hombres por sus pecados.

El Hijo de Dios representa al *logos* divino encarnado en la humanidad; es decir, el verbo –omnipresente, omnipotente– entre los hombres. Esta significación se traslada a *El obsceno pájaro de la noche* de tal manera que es la figuración de la palabra –oral y escrita– en la Casa de oración de la Chimba. Nótese en este punto que la oralidad se inserta en un espacio netamente mitológico, tradicional, de sabiduría, representado por las viejas y las huérfanas; mismo que se complementa con la presencia de la escritura –razón, conocimiento– a cargo del Mudito escritor.

Respecto al nombre de la Casa, en la novela se realza la figuración de la Encarnación, ya que el Hijo de Dios es como el hijo de Iris, niño milagroso que concibe una de las huérfanas de la Casa: “Cuando nacen niños sin que un hombre le haga la cochinada a una mujer es milagro... baja un ángel del cielo y ya está” (p. 109). En esta cita, a su vez, se evoca a la Anunciación cristiana, momento en que el Ángel Gabriel le anuncia a la Virgen María que será la madre de Jesucristo.

Como puede observarse, en la novela se recrea el origen del *logos* desde diferentes relaciones analógicas: Iris como la Virgen y el niño santo como Jesucristo. Se establece, entonces, una relación intrínseca entre oralidad y escritura desde la estructura de la novela que poco a poco se mostrará también en símbolos, temas, referencias y demás elementos literarios de *El obsceno pájaro de la noche*.

Aunado a la referencia real de la Casa de la Chimba, resalta también el simbolismo de la Casa-imbunche, misma que el Mudito describe porque “hace diez años que la Madre Benita me mandó condenar estas puertas” (p. 84). El protagonista “empaqueta el exconvento”, y, entonces, la “Casa-paquetito” es una “casa condenada, rodeada de imbéciles,

de enfermas, de miserables, de abandonadas, de verdugos y víctimas que se confunden y se quejan y tienen frío y hambre” (p. 91).

Enfatizo, en este sentido, la noción de paquete que envuelve a toda la novela donosiana en diferentes sentidos –ya sea al Mudito, la Casa, el Libro Verde, los desperdicios de las viejas, Iris, Inés–; dicha figura permite establecer la idea de “cosa u objeto”, entonces, se trata de personajes cosificados, pero, también, de personajes resguardados, protegidos por los envoltorios.

3.1.1. La Casa de la Chimba: la ensoñación poética

Establezco a la Casa de la Chimba como el espacio de la ensoñación porque es en donde vive el Mudito y, por ende, el lugar en el que surgen todas las historias y las vidas hipotéticas de este personaje creador.

Siguiendo a Bachelard, la ensoñación se vive en un estado consciente²¹⁶, es “una huida fuera de lo real, sin encontrar siempre un mundo real consistente”²¹⁷. La ensoñación surge en el estado de reposo, de reflexión o de ocio, y comprende imágenes, ideas, contemplaciones o experiencias. Al hablar de ensoñación se habla de futuro porque implica la creación de “hipótesis de vidas” en las que el creador deviene otro, ya que “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo soñado nos

²¹⁶ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 1982, p. 13. Para Bachelard en la conciencia radica la diferencia entre la ensoñación y el sueño, entre la ensoñación y el desvarío. De acuerdo con el filósofo francés, en el sueño la conciencia se adormece, mientras que en la ensoñación está activa; entonces, afirma que no podría hablarse de una conciencia del sueño, ya que “La rareza del sueño puede ser tal que parezca que otro viene a soñar en nosotros. ‘Un sueño me visitó’. He aquí la fórmula que establece la pasividad de los grandes sueños nocturnos”. *Ibidem*, pp. 24-26.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es nuestro. En todo universo soñado hay *futurismo*²¹⁸.

Desde esta perspectiva, el Mudito crea desde la ensoñación, ya que, al configurarse como “estatua”, mantiene un estado de reflexión tal que motiva su creatividad, misma que se materializa con la escritura de esas “otras vidas”. Para Bachelard: “es una ensoñación que se escribe o que, al menos, promete escribirse. Ya está ante ese gran universo que es la página blanca, en el cual las imágenes se componen y se ordenan. El soñador escucha ya los sonidos de la página escrita”²¹⁹.

Así, el protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* es un creador, cuyas composiciones poéticas tienen un orden y sentido. Según Bachelard, los sueños se cuentan, son orales; mientras que las ensoñaciones deben escribirse para comunicarse y, más importante aún, para revivirlas²²⁰.

El Mudito escribe manuscritos de sus pensamientos para revivirlos y ser otro cada vez que los relee. En todos los mundos hipotéticos se construye otro con una identidad opuesta que le brinda felicidad y satisfacción, aunque sea en su imaginación. Al constituirse como el protagonista de su propia historia, tiene la oportunidad de jugar con su destino cuantas veces sea necesario, por eso adquiere las características que desea y, al mismo tiempo, se convierte en una marioneta de sí mismo.

Para el autor de *La poética de la ensoñación*:

La ensoñación poética nos da el mundo de los mundos. La ensoñación poética es una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo hermoso, hacia mundos hermosos. Le concede al yo un no-yo que es el bien del yo; mi no-yo [...] Ante un mundo real podemos

²¹⁸ *Ibidem*, p. 20. Las cursivas son del autor.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²²⁰ *Ibidem*, p. 32.

descubrir en nosotros mismos el ser de la preocupación [...] Las exigencias de nuestra *función de lo real* nos obligan a adaptarnos a la realidad, a constituirnos como una realidad, a fabricar obras que son realidades²²¹.

Si bien podría pensarse que la función de la ensoñación es hacer feliz al creador, en el Mudito se complejiza, ya que en cada una de sus vidas hipotéticas –en las que se presenta como un hombre destacado, que ha logrado *ser alguien*– siempre irrumpe algún elemento que rompe y elimina la satisfacción que había adquirido mediante el pensamiento. Por ejemplo, en la Rinconada él es el hombre a cargo de la administración, orden y gobierno, según le ha encomendado don Jerónimo; entonces él detenta el poder sobre la sociedad. Tiene todas las posibilidades de formar y moldear ese universo como mejor considere; sin embargo, el poder, el liderazgo y la soberbia del mandatario –recordemos que en la Rinconada vive en una torre– se desvanecen porque, en ese mundo monstruoso, irónicamente es el único ser anormal, quien no tiene cabida y debe abandonar el paraíso que no ocupa de él.

Como puede notarse, la ensoñación del Mudito es ambigua: por un lado, cumple la función de crear un mundo feliz mediante la unión del mundo real y el imaginario; y, por el otro, fisura el mundo de ensueño que ha creado e irrumpe la realidad.

La ensoñación, así constituida, es el medio que le permite al Mudito la creación de mundos posibles, mas no perfectos; mundos de ensueño que se materializan mediante la escritura en los diferentes manuscritos o “paquetitos” de pensamientos del protagonista. Además, es de notar que en las ensoñaciones el Mudito no tiene limitación alguna; esto es, puede crear todo lo que desee sin importar espacio, tiempo, acciones o personajes: en su

²²¹ *Ibidem*, p. 28.

soledad creadora, “soledad del alma”²²², se constituye como un hombre con reconocimiento y estabilidad.

Después de todo lo dicho, resalta el carácter idealizador de la ensoñación, cuya función es evadir la realidad y crear una alterna; en este sentido, las vidas posibles del Mudito le permiten devenir otro. Estas vidas no sólo implican fuga, sino vidas idealizadas coherentes, satisfactorias y dinámicas; así, “la ensoñación al transportar al soñador a otro mundo hace del soñador un ser diferente de sí mismo. Y sin embargo este otro ser sigue siendo él mismo, el doble de sí mismo”²²³.

En *El obscuro pájaro de la noche* se presenta a un personaje que ensueña, se podría decir, de forma positiva, ya que en cada mundo el Mudito asciende social, intelectual y profesionalmente; sin embargo, existen ensoñaciones en declive en las que el personaje es menos o se proyecta en escenarios completamente opuestos de los que idealizaría, no es este el caso de la novela de Donoso; se trata, más bien, de ensoñaciones de ascenso corroídas por la ironía.

Una vez establecidas algunas de las características de la ensoñación, y, en particular, de la del Mudito, rescataré momentos y escenarios productos de la ensoñación del personaje principal que, simbólicamente, muestran rasgos de su personalidad. Empezaré con la idealización del Mudito como niño.

Antes mencioné que el Mudito nunca ha salido de la Casa de la Chimba, y que en ella él es un “busto de piedra” inanimado e inamovible; es decir, un ente solitario y aislado que cumple con una función en específico que es, según él, vigilar. Entonces, la soledad del

²²² *Ibidem*, p. 37.

²²³ *Ibidem*, pp. 123-124.

personaje, que no tiene edad ni origen, lo proyecta como niño fuera de la Casa. La idealización consiste, así, en el retorno a la infancia, la libertad y el juego.

De acuerdo con lo que describe el Mudito, él es un niño que se divierte en la calle con sus amigos. Para él, lo importante es jugar, mirar los muslos de las niñas de la Casa –de Gina, en específico; simbolismo, también, del despertar sexual– y la festividad. En este contexto, el protagonista niño accede a lo que considera su paraíso y se siente feliz; alivia su soledad con la creación de una infancia potencial que pudo haber vivido. No debe pasarse por alto, en este sentido, que no existen datos fidedignos de la vida del Mudito, entonces, el mundo hipotético que ensueña es ambiguo: por un lado, no puede considerarse un recuerdo por la carencia de información; y, por el otro, quizá la imaginación y la memoria están proyectando imágenes de un pasado casi olvidado.

El retorno a la infancia no representa para el protagonista un “hacer algo” ante el reposo o una huida de la realidad, sino la adquisición de un pasado, de un recuerdo que necesita elaborar para poder encontrarse en él. De acuerdo con Bachelard, se trata de “una infancia inmóvil, pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir en los instantes de su existencia poética”²²⁴.

Como mencioné anteriormente, los mundos creados por el Mudito no son perfectos, y éste no es la excepción, ya que al final también se queda solo:

Nos hemos ido yendo bajo la lluvia. Andrés, de repente, dice que es tarde y sale del negocio [...] Aniceto y Anselmo [...] salen del negocio, y sin despedirse se van corriendo bajo la lluvia [...] –¿A qué hora vai a abrir mañana? –Según. –A ver si paso. –Chao, Gabriel. –Chao. –Chao, Tito... –Chaíto (pp. 139-141).

²²⁴ *Ibidem*, p. 151.

Los amigos parten rumbo a un hogar, mientras que el Mudito va a la Casa de la Chimba; comparte, así, su posible llegada al convento: “Madre Benita, sálveme [...] déjeme entrar, ya no tengo puños, ya no tengo voz, soy nada más que esta manga exangüe a la puerta de un convento en una noche lluviosa, y no abren...” (p. 158).

En este sentido, la lluvia²²⁵, el árbol de naranjos de uno de los patios de la Casa, su estadía en el rincón, “su rincón”, desencadenan este estado creativo en que organiza universos ficcionales en los que puede *ser* lo que en la realidad no *es*; es decir, mundos en los que tiene un nombre, un cargo, un grado, una profesión.

La ensoñación de infancia no tiene fecha, puede ser cualquier tiempo, cualquier lugar; es un conjunto de imágenes psíquicas que reflejan la soledad del soñador y la añoranza de pertenencia. En el caso de *El obscuro pájaro de la noche* se trata de una “falsa memoria” del Mudito para crear imágenes, escenarios y circunstancias diversas según sus propias necesidades. Nótese, entonces, que Humberto llega a la Casa y da, aparentemente, por concluida la ensoñación de su infancia; simbólicamente muere el niño vagabundo, pero nace —o “encarna”— el niño milagroso: él es Boy, quien llega para dar gloria a las viejas; quien revoluciona el mundo tradicional, oral, mitológico, con el pensamiento crítico, la razón y la escritura como un ideal de vida:

En la ensoñación tomamos nuevamente contacto con posibilidades que el destino no ha sabido utilizar. Una gran paradoja se enlaza con nuestras ensoñaciones hacia la infancia: ese pasado muerto tiene en nosotros un futuro, el futuro de sus imágenes vivas, *el futuro de ensueño* que se abre delante de toda imagen recuperada²²⁶.

²²⁵ Los acontecimientos en la novela están enlazados por la lluvia, simbolismo que indica la fertilización y purificación, ya que el agua cae del cielo. Por otra parte, la lluvia indica gracia y sabiduría, entonces, el Mudito se encuentra siempre bajo la lluvia como una forma de resaltar la capacidad de pensamiento que posee. Ver Chevalier, *op. cit.*

²²⁶ Bachelard, *op. cit.*, p. 170.

Finalmente, la ensoñación de infancia del Mudito remite a la búsqueda de un origen, de una identidad. Es una “ensoñación melancólica”²²⁷, por usar el término de Bachelard, que calma las turbulencias del alma del soñador, que propicia el descanso, la paz y la escritura: “En la lenta escritura, los recuerdos de infancia se distienden, respiran. La paz de la infancia recompensa al escritor [...] la ensoñación es la *materia prima* de una obra literaria”²²⁸.

El mundo del juego y del festín que desea revivir el Mudito se proyecta simbólicamente con las miniaturas de las que habla en sus ensoñaciones. Por un lado, Inés –ante el anhelo de engendrar al último Azcoitía– teje prendas miniatura para el bebé, lo que representa el anhelo del hijo y, a su vez, el deseo de un mundo nuevo, de un futuro por venir, que el Mudito puede experimentar en su papel como Boy: al volver a nacer, tiene la oportunidad de una nueva infancia. De acuerdo con Bachelard:

La miniatura, sinceramente vivida, me aísla del mundo ambiente, me ayuda a resistir la disolución del ambiente. La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico; permite mundificar con poco riesgo. ¡Y qué reposo en este ejercicio del mundo dominado! La miniatura reposa sin adormecer nunca. Allí la imaginación está vigilante y dichosa²²⁹.

Antes mencioné que la Casa en la que vive el Mudito es como un laberinto, por la constitución de las habitaciones, los patios, los sótanos y los cuartos de oración. En analogía con la Casa, las ensoñaciones del protagonista son también laberínticas, ya que circula de una a otra sin orden ni jerarquía. Cada una, en su estructura, es coherente y organizada –como el laberinto– pero en el relato se cuenta desde la vigilia, el adormecimiento, el reposo, la contemplación, la reflexión o el ocio; así, de la ensoñación de infancia, el Mudito pasa a muchas otras que se yuxtaponen o complementan.

²²⁷ *Ibidem*, p. 123.

²²⁸ *Ibidem*, pp. 205-242. Las cursivas son del autor.

²²⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 2ª ed., FCE, México, 1975, p. 197.

En este sentido, es importante analizar el símbolo del laberinto en *El obsceno pájaro de la noche*, mismo que representa, entre otras cuestiones, “el inconsciente, el error y el alejamiento de la vida”²³⁰ de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot; simbolismo que en la novela remite al personaje principal en tanto cada pensamiento o manuscrito tiene que ver con sus deseos o anhelos de trascendencia en un mundo –su mundo– que es evidentemente complejo. A su vez, los diferentes intentos de vidas hipotéticas tienen que ver con remediar el error en la vida pasada, para que en la actual todo resulte mejor; sin embargo, no alcanza la perfección.

El Mudito es el creador del laberinto. Su capacidad creativa proyecta los diferentes pasillos que, a su vez, derivan en otros más: cada camino es un universo ficcional construido por el protagonista. En este sentido, en *El obsceno pájaro de la noche* conviven varias estructuras en relación, como la *matrioshka* y el laberinto.

Podría decirse, entonces, que el Mudito crea y vive en su propio laberinto, es el monstruo en el centro, el mismo que lo recorre, pero del que no puede salir; éste es “el laberinto de la vida”, del que sólo puede fugarse con su imaginación, sus mundos posibles y la escritura:

Pero, sin duda que el laberinto más conocido en la historia de la cultura occidental es el mito del minotauro de Creta, oculto en el laberinto construido por Dédalo quien había salido del laberinto volando. Símbolo, tal vez, que del laberinto de la vida salimos volando en alas de la imaginación, de la fantasía, de los sueños, o de la muerte representada por un ángel que lleva al hombre en sus brazos²³¹.

²³⁰ Cirlot, *op. cit.*

²³¹ Augusto C. Sarrocchi Carreño, “El Laberinto y la Literatura”, en *Revista Signos*, núm. 43-44, vol. 31, 1998, pp. 113-124.

Se presenta, de esta forma, una escritura compleja que brota de la mente de un personaje soñador: cada episodio –ensueño– que ha sido escrito corresponde a un “querer ser”, que solamente se obtiene mediante la imaginación, y que se re-vive con la escritura.

Siguiendo la propuesta teórica de Bachelard, la ensoñación que se escribe es *actuante*, ya que, como su nombre lo indica, activa la creatividad. Nuestro personaje protagonista –aunque ensueña desde el ocio y la pasividad– no es un soñador adormecido, sino un personaje que potencia su imaginación para crear.

En este punto es importante retomar el tema de la mirada desde la perspectiva de la ensoñación, debido a que es constante en los relatos del Mudito. Tras quedarse sin voz, sin órganos y sin sexo, lo único que tiene es la capacidad de fijar la vista en un punto determinado, como busto de yeso, pero con vida. Así, la mirada –y la imaginación– se complementan para ejercer las funciones como testigo y vigilante, gárgola y estatua. Las viejas afirman: “Mudito, Mudito, porque se olvidaron de reemplazar tu garganta por otra y has quedado mudo, tus oídos por otros y has quedado sordo, ven, te estamos esperando para acogerte [...] ya no importa que no tengas sexo [...] has sido despojado de todo y tienes el poder de los desposeídos y los miserables y los viejos y los olvidados” (pp. 240-241).

Desde la contemplación, el Mudito mira aquello que llama su atención, como don Jerónimo el día que lo conoce, Iris Mateluna en sus paseos por los pasillos, el árbol de los naranjos, la puerta de la Casa o el fuego en la cocina. Cada elemento mirado por el Mudito será retomado en sus ensoñaciones; es decir, será el detonante para la construcción de un mundo posible. Según Bachelard:

el ojo no es simplemente el centro de una perspectiva geométrica. Para el contemplador que “se ha hecho una mirada”, el ojo es el proyector de una fuerza humana. Una potencia aclaradora subjetiva realza las luces del mundo. Existe una ensoñación de la mirada viva, una ensoñación que se anima en un orgullo de ver, de ver claro, de ver bien, de ver lejos, y este

orgullo de visión es quizás más accesible al poeta que al pintor: el pintor debe pintar esta visión realizada, mientras que el poeta sólo debe proclamarla²³².

El Mudito se constituye, de esta forma, en un gigante contemplador, como Argos²³³. Ya no es simplemente la botarga de cartón piedra que, desde la perspectiva del carnaval, entregaba volantes en la calle; sino que se convierte en un gran *voyeur* cuya mirada aprehende imágenes poéticas que puede plasmar –en parte– mediante la escritura. Se comprende, entonces, que uno de los muchos títulos que Donoso pensó para esta novela fuera *Gárgolas*, ya que el Mudito se posiciona en lo alto y se regodea en su mirada. El plural del título incluye, también, a las viejas de la Casa, quienes son análogas con estas figuras góticas en cuanto a la deformidad e inmovilidad, son seres inertes que parecen transitar entre la vida y la muerte.

Obsérvese, en este sentido, que el Mudito se ha transformado en gigante, gárgola y rey. Ya no es el carcelero de la Casa, sino un ser primordial, poderoso, con virtudes únicas que lo convierten, de esta manera, en la “magnificación cuantitativa de lo ordinario”²³⁴; es decir, en un monstruo que es, por su simbolismo, “informe, caótico, tenebroso, abisal”²³⁵.

Como gigante y gárgola, el Mudito responde a las leyes de lo grotesco, sobre todo en cuanto a la deformidad, “la confusión de los dominios, y junto con ello, lo desordenado y lo desproporcionado...”²³⁶. Se constituye, simbólicamente, en un ser monstruoso por su apariencia física, ya que, por un lado, el gigante corresponde a imágenes de la cultura popular, la hipertrofia y la degradación carnavalesca; mientras que la gárgola es un referente del arte

²³² Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pp. 275-276.

²³³ En la mitología griega, Argos es el vigilante de mil ojos repartidos por todo el cuerpo, de tal manera que se convierte en un efectivo guardián. Por este simbolismo se comprende que otro de los títulos tentativos de la novela fuera *Bajo tantos párpados*, que hace referencia a la función de testigo y observador del Mudito.

²³⁴ Ver Cirlot, *op. cit.*

²³⁵ Ver Chevalier, *op. cit.*

²³⁶ Kayser, *op. cit.*, p. 24.

gótico que manifiesta la deformidad y lo siniestro. Aunado al aspecto físico, como rey, el Mudito destaca la soberbia del monarca, del monstruo que somete y devasta a un país²³⁷ –recuérdese, además, que en la Crónica de la Rinconada él vive en la torre.

Por su mirada, el Mudito adquiere poder –“me quedé con la mirada cargada de poder” (p. 122)–. Es un monstruo, pero también es un pájaro en lo alto, en pleno vuelo²³⁸: “aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu [...] El ‘pájaro gigante’ es siempre el símbolo de una deidad creadora”²³⁹; el Mudito es, en esencia, un monstruo creador.

En “*El obscuro pájaro de la noche: José Donoso y Henry James, la modernidad en diálogo*”, la autora afirma que “Donoso retoma la simbología del pájaro y del lobo, ése como ave de las tinieblas y éste como el instinto del hombre, cuya conjunción sintetiza la voz triste y prolongada del lobo y el parloteo del pájaro nocturno”²⁴⁰.

Además, en el artículo se argumenta que el Mudito se constituye como chonchón y como imbunche, símbolos de la tradición chilena relacionado con el abismo de lo indeterminado en el que coexiste con las viejas; mujeres que se configuran como lobos, cuya voz triste lamenta la soledad, el olvido, la desesperanza. A ellas se une el Mudito con su canto –irónicamente, por su sobrenombre– para crear mundos posibles a partir de la imaginación.

Su mirada –sin esperanza, sin ira– es como la mirada de Goya: ambivalente, moderna:

²³⁷ Ver Cirlot, *op. cit.*

²³⁸ El símbolo del pájaro, para Chevalier, representa la “ligereza y la liberación de la pesadez terrenal”, que el Mudito, como hombre-pájaro, logra desde la imaginación. Además, el pájaro, en tanto ángel, indica un estado superior del ser y el canto de la creación; así, su lenguaje es el lenguaje de los dioses. Ver Chevalier, *op. cit.*

²³⁹ Ver Cirlot, *op. cit.*

²⁴⁰ Becerril Nava, *op. cit.*, p. 127.

La mirada de Goya no es ni dominante ni sometida, no se extrovierte completamente hacia el mundo ni se encierra en un solipsismo del que habría de brotar una realidad interior plena de sueños, esperanzas y deseos, es mirada trágica y agónica. Es mirada que capta la contradicción en el propio hombre, en el mundo circundante y en el *entre* que vincula a ambos²⁴¹.

A través de los ojos, el artista aprehende el mundo, materializa la ambigüedad moderna mediante la escritura –el Mudito– o el lienzo –Goya–. Siguiendo a Lanceros, se trata de una “mirada saturnal”, que “percibe y asume los rigores de la noche, la violencia de la negatividad, la voluptuosidad del inconsciente, mirada que se vierte sin reserva y sin miedo, que no se deja sobornar por la esperanza o la promesa”²⁴².

El Mudito da cuenta del sentir del hombre; centra su mirada en el mundo y en sí mismo para transmitir la relación entre ambos, misma que resulta ser tan fragmentaria y agónica que el silencio es mejor que cualquier palabra. De la misma manera que Goya, el Mudito da cuenta de la tragedia del hombre moderno mediante su escritura, con temas como la escisión, la orfandad y la conciencia de muerte. Para él, la sutura simbólica se encuentra mediante la imaginación, en la creación de mundos de ensueño que brindan alivio, aunque sea por pequeños instantes.

Mientras para el Mudito la Casa es su muralla, laberinto, rincón, nido, en donde puede deambular libremente –“esta Casa, que es mi Casa, que conozco como la palma de mi mano” (p. 119); para las viejas es un lugar que provoca miedo por la posible aparición del párroco don Clemente de Azcoitía, motivo por el que siempre están juntas y realizan sus

²⁴¹ Patxy Lanceros, *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona, p. 20. Las cursivas son del autor.

²⁴² De acuerdo con el autor, la mirada saturnal –del tiempo, de la noche, de la melancolía– es también mirada de Dionisio o de Cristo crucificado, que brilla sin ira ni consuelo entre el día y la noche, entre la vida y la muerte. *Ibidem*, p. 21.

actividades de forma colectiva, para evitar “la oscuridad, telarañas, cucos, imbunches, derramamientos, asaltantes, don Clemente, perros malos, huecos en que una cae, gitanos que se roban a los niños, cosas negras, cuco, cuco... (p. 125)

Don Clemente puede considerarse el único hombre Azcoitía que ha tenido un vínculo con la Casa de la Chimba más allá de ser el propietario. El acceso al mundo de lo bajo se produce por enfermedad, cuando se convierte en una carga, como todos los que viven en la Casa; entonces, puede permanecer allí “al fin y al cabo es un Azcoitía y tiene derecho a que lo reciban” (p. 106).

Este hombre, vinculado directamente con lo sacro, muere corroído por lo profano, debido a que en la Casa-cárcel le es destinada una celda con una ventana, único contacto con el exterior; sin embargo, el encierro lo hace enloquecer y es necesario, para el Mudito, tapiar el cristal y después “—esto fue iniciativa mía— la pinté por fuera del mismo color del muro. Ahora no se nota donde hubo ventana” (p. 107).

Don Clemente, hombre venerable de su tiempo, en quien recaían las decisiones políticas del país, se convierte en un ser primigenio que se queja, gime, aúlla y camina desnudo por los pasillos cuando logra escaparse de su habitación. Su muerte, final degradado, mantiene su recuerdo como fantasma, sombra en el exconvento que “asalta a una vieja en la penumbra cuando ella cree que va pensando en otra cosa” (p.108)

La cultura oficial, el poder, la posición social también pueden caer. Si bien es complicado, como lo demuestra el Mudito, acceder al mundo de lo alto, oficial, con don Clemente implica que ingresar al contexto oscuro, no oficial, es bastante sencillo cuando te conviertes en una carga, un enfermo o un viejo.

De esta manera, y después de lo antes expuesto, la Casa es en la novela un lugar inhabitable en el que, paradójicamente, viven “desechos humanos” que se refugiaron ahí por

no tener a dónde acudir. El viejo convento se constituye en un refugio que brinda protección a las viejas y al Mudito, quienes se convierten en familia al coexistir en el mismo espacio y tiempo, en su condición de excluidos.

Para el Mudito existen dos casas que marcan su vida y sus relatos: la casa de la infancia y la Casa de la Chimba. En cuanto a la primera, únicamente se conoce de ella por lo poco que el protagonista describe en relación con su familia, pues no hace ninguna aclaración, sólo se deduce que existió un espacio familiar en el que vivió de niño. Según Bachelard, en su texto *Poética del espacio*,

Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a *¡enseñarlas!* [...] Sólo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en situación onírica, para situarme en el umbral de un ensueño donde voy a *descansar* en mi pasado²⁴³.

La memoria y el recuerdo permiten el acceso al pasado, cuando se piensa en la casa de la infancia, porque se evoca la unión, la compañía y el amor; sin embargo, cuando el Mudito habla de su pasado familiar sólo puede hacer referencia a la melancolía de su padre, la (mala) suerte de su hermana y la mirada baja de su madre: crea, de esta manera, una casa de ensueño para olvidar la casa natal.

Esta casa construida como remedio del olvido es la Casa de la Chimba. No es que el Mudito la cree en su imaginación, sino que es la segunda morada que él configura como la primera; motivo por el que su historia en la novela comienza con su llegada al convento y con la afirmación: “Tengo que nacer” (p. 329).

²⁴³ Bachelard, *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 43. Las cursivas son del autor.

La laberíntica Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba tiene tantas habitaciones que el Mudito puede disfrutar de su soledad en cualquiera de ellas, y elige frecuentemente el sótano, “su recámara”, el lugar escondido que le permitió ser la séptima vieja: “Sólo cuando les dije que había encontrado el lugar justo [para esconder a Iris], quedé aceptado y me permitieron ser la séptima bruja” (p. 102). Para llegar a allí es necesario cruzar por varios pasillos, jardines y el patio de los “santos rotos”.

Se considera que el sótano “es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos [...] nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”²⁴⁴: aquí habita el Mudito, el hombre incomprensible y extraño ante los ojos del otro. Para los demás habitantes de la Casa, el Mudito vive en el sótano –tuvo el privilegio de elegir su cuarto– y es considerado un ser misterioso con demasiados secretos.

Según Bachelard, citando a Jung, en el sótano se mueven seres más lentos, más dispersos, menos vivos que, en las profundidades de la tierra, aumentan o distorsionan la realidad²⁴⁵. Este es el espacio de la ensoñación del Mudito, el lugar en el que los múltiples caminos se desarrollan.

El sótano –que representa el inconsciente y los instintos²⁴⁶, y el descenso a ellos– en *El obscuro pájaro de la noche* revela contenidos reprimidos del personaje en forma de ensueños, principalmente: este sótano es el “rincón” del Mudito, el lugar en el que se esconde y se aísla de las viejas y las huérfanas: “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 49.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 50.

²⁴⁶ Ver Cirlot, *op. cit.*

para la imaginación una soledad [...] el rincón vivido se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida”²⁴⁷.

En cuanto monstruo, el sótano es el refugio del protagonista; sin embargo, en tanto pájaro encontrará protección en lo que podría ser su “nido”. La ambigüedad de estos dos espacios –sótano-nido– se debe a la ambivalencia del protagonista. Lo alto y lo bajo, para el Mudito, indican lugares en los que, como “un animal en su guarida [...] se retira, se acurruca, se oculta, se esconde”²⁴⁸. Así, el Mudito transita de una posición a otra, de lo alto a lo bajo, del mundo oficial al no oficial, del mundo luminoso al oscuro, y de la Rinconada al margen de la Ciudad.

Tanto el nido como el rincón y el sótano remiten a la búsqueda de un hogar, al anhelo del retorno a la casa de infancia que el Mudito no tuvo. Tanto el sótano como el nido son el rincón-refugio en el que el protagonista puede permanecer en soledad, en silencio, en paz. Al alejarse de los otros, el protagonista desiste de su función como vigilante; allí puede ser él mismo en tanto hombre enclenque, sin historia, sin identidad, sin futuro, que únicamente es testigo de sus propios recuerdos.

Finalmente, me parece importante resaltar que la Casa, por la presencia de las huérfanas, se convierte en un entorno carnavalizado –en la plaza pública de Bajtín–, en la que se brindan espectáculos y se reúne la gente para contemplar la segunda vida del pueblo; es decir, el momento de libertad y gozo que permite ser otro mediante el disfraz, la máscara, la falsa apariencia. Esta transformación de la Casa –únicamente por una de las ventanas– se realiza cuando Iris, quien se ha convertido en Gina, realiza un espectáculo de baile

²⁴⁷ Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 171.

²⁴⁸ *Ibidem*, pp. 61 y 125.

contemplado por quienes caminan por la calle; este es dirigido, especialmente, para el Gigante:

Queda sola en la ventana iluminada [...] En la calle, el grupo que se va juntando debajo del farol le aplaude [...] La Iris comienza a moverse, muy lenta, solo restregando un muslo contra otro al principio, agitándose [...] girando, el pelo embravecido [...] dejando caer hacia atrás su cabeza [...] las tetas bamboleándose, la lengua caliente que también busca, bailar en el alféizar para que la aplaudan y la gente de la calle la celebre gritándole échale no más, Gina, mijita, [...] que arda la Casa, que ardamos todos (p. 86).

Iris –Gina– brinda la posibilidad de renovación que los demás elementos de la Casa no hacen, ya que remiten sobre todo a lo desgastado, sucio, acabado, inerte; mientras que esta niña da movimiento, transformación y apertura tanto a la Chimba –ella dirige el descubrimiento de las habitaciones clausuradas– como a sus habitantes, las otras huérfanas, el Mudito, quien contempla cada uno de los espectáculos, y las viejas, algunas de ellas instruidas por la niña: “era divertida [la Menche] cuando bailaba esos bailes que le enseñó la Iris Mateluna, frug, rock, y las otras huerfanitas y hasta nosotras llevando el compás palmoteando para que bailaran juntas” (p. 90).

Como puede observarse, la Casa, como el espacio de la ensoñación, en *El obsceno pájaro de la noche* remite sobre todo a la búsqueda de un origen, de una historia y de un hogar que permita la creación de un mejor porvenir. Si bien el Mudito se configura como monstruo, gárgola, rey, pájaro, en todas estas formas la intención será recrear una infancia casi olvidada o, tal vez, crear –desde la ensoñación– la niñez que parece no haber tenido.

Desde esta perspectiva, la enunciación de la escritura es para el Mudito el medio por el que puede acceder a un mundo idealizado que le brinda un pasado y un futuro. La configuración de vidas nuevas implica posibilidades de cambio, de renovación y de existencia.

3.1.2. El hospital: la alucinación creativa

En *El obscuro pájaro de la noche* el Mudito se ha encargado de configurar múltiples mundos posibles en los que él participa desempeñando algún rol en específico. Hasta ahora he hablado de la escritura y la ensoñación como caminos que el personaje principal transita para constituirse en otro; toca el turno, en este apartado, al tema de la alucinación en la Casa de la Chimba. Si bien este apartado podría incluirse en los espacios de la imaginación, lo ubico en este lugar porque de la alucinación proviene la escritura.

En esta historia se presentan dos hospitales con diferentes funciones en la novela y en el mundo del Mudito: uno se refiere al espacio real al que es llevado el personaje por fiebre –de existencia dudosa, porque aparentemente el Mudito nunca ha salido de la Casa²⁴⁹–; y, el otro, es el lugar performativo en la Crónica de la Rinconada en el que Emperatriz organiza una fiesta temática.

La alucinación, siguiendo a José Antonio Llera, es “la irrupción de un mundo transformado”²⁵⁰, es decir, la presencia repentina de un nuevo universo en la imaginación del Mudito; considerando que, según el Diccionario de la Real Academia Española, la alucinación es “fantasear, imaginar vivamente algo”²⁵¹. Desde esta perspectiva, la vida hipotética proviene de la imaginación, de la misma manera que sucede con la ensoñación, como se explicó en el apartado anterior; sin embargo, la diferencia radica en que la ensoñación surge en un estado de conciencia, mientras que la alucinación no es voluntaria.

²⁴⁹ La salida del Mudito de la Casa es ambigua en la novela, ya que las viejas afirman que nunca ha salido, mientras que él constantemente habla del espacio exterior del exconvento.

²⁵⁰ José Antonio Llera, “La locura irreversible en el Quijote”, en *Rostros de la locura. Cervantes, Goya, Wiseman*, Abada Editores, Madrid., 2012, p. 21.

²⁵¹ Real Academia Española, *op. cit.*

Es importante señalar, entonces, que la alucinación del Mudito es creada por él mismo; es decir, se trata de un mundo transformado, como afirma Llera, pero no es un universo al azar, como podría esperarse, sino que es un mundo que él modifica para, a su vez, constituirse en otro: un estudiante de Derecho que desea ser escritor; ésta es su finalidad, ya que su configuración en ese momento es la de un ser enclenque, solitario, vagabundo:

por Dios que ha llovido este año, me ven [los conductores] a un metro de distancia en el foco de luz que la lluvia rasguña, disuelto en la lluvia pero el limpiaparabrisas me devuelve y me devuelve y me devuelve y me devuelve la solidez de que carezco, para que ellos puedan verme, un hombrecito como ciego, el pelo empapado [...] huyendo a tientas entre el acoso de los autos que lo aprietan [...] el fantoche perseguido bailando como una alucinación en las luces rojas que le muerden las pantorrillas (p. 160).

El Mudito, que aquí se presenta como ciego –nótese la ausencia de su capacidad como vigilante y testigo–, es “un bulto [que] se dibuja contra la línea del agua por donde se escabullen ratones gordos cebados de desperdicios” (p. 160). Desde la alucinación, Humberto rebela su verdadera identidad y el porqué de sus diferentes vidas hipotéticas en las que muestra el deseo de ser otro, así como la melancolía de ser quien es: un fantoche, una sombra, un espejismo.

Es interesante, en este sentido, la conjunción que el Mudito establece con el agua, ya que se conforman como uno solo, tanto así que ésta le da forma al personaje. De acuerdo con Bachelard, en *El agua y los sueños*: “Y el caminante, envuelto en la tormenta [...] Es el signo de un coraje, la prueba de una fuerza, el poder de una capacidad”²⁵². Para este autor, el agua violenta, la tormenta, simboliza la cólera universal que, en el caso de *El obsceno pájaro de la noche*, hace referencia a la ira del Mudito por pertenecer al mundo de lo bajo sin

²⁵² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*, FCE, México, 2017, p. 3135. [Versión electrónica].

posibilidad de ascenso, ni siquiera completamente en sus ensoñaciones y alucinaciones en las que, como escritor, se esfuerza por un cambio.

Por otra parte, la alucinación, que en la novela se acompaña de lluvia, indica la llegada del Mudito a la Casa de la Chimba; el momento en el que es abrigado por la Madre Benita y las viejas: el agua violenta se transforma en agua tranquila. Así lo describe el protagonista de la novela:

y huyo, Madre Benita, huyo por el parque sin perros acosándome, huyo perdido en las calles, ahogado por el vacío sin dirección en que me encuentro porque la lluvia lo borra todo, la Casa, dónde está la Casa, cómo llego a la Casa, esta lluvia brutal puede disolver la estructura de barro, el adobe viejo tiene que caer, los laberintos empapados tienen que desmoronarse, pero no, no caerán todas las viejas, acogedoras y solícitas, y la Madre Benita también, están esperando para abrirme el portón, para dejarme entrar y encerrarme y protegerme, cómo no me van a proteger y cuidar si me encontraron tirado inconsciente junto al portón que se tiene que abrir para dejarme entrar (p. 168).

La figura materna del Mudito, que puede o no existir, es la Madre Benita, la monja del ex convento que cuida de él siempre que está enfermo y febril: “Gracias, Madre Benita, usted siempre está en todas partes para conseguir que me abran la puerta en el momento preciso” (p. 227). Justamente ella es la receptora de las historias que Humberto cuenta en el hospital; y es a ella a quien le confiesa su encuentro con Jerónimo y el deseo de ser escritor:

Lo reconocí. Me habló. Le contesté. Caminamos juntos por la galería [...] Yo estudio leyes. ¿Por qué? [...] No comprendo por qué le contesté a don Jerónimo: qué le contesté. Le dije: soy escritor. Me preguntó cómo me llamaba. Me puse colorado al responder:

–Humberto Peñaloza.

–Estaré atento a la aparición de su próximo libro.

–Me alegro que le interese.

–Me interesa todo lo suyo.

–Gracias.

–... como si fuera mío (p. 226).

Todas las declaraciones del Mudito, que surgen por la alucinación, serán ambiguas, ya que no se puede confiar en lo que él manifiesta que es su realidad; de acuerdo con Llera: “la realidad es materia evanescente, polvo, espanto, *mundus instabilis*, fuga de principio a fin, niebla que se pierde entre anagramas, espejos, clepsidras y relojes de arena”²⁵³. Así, es mediante la fiebre que el Mudito inicia su autoconfiguración como escritor; en este momento no es Humberto Peñaloza de la Crónica de la Rinconada, ni Humberto Peñaloza del Libro Verde, sino Humberto Peñaloza, “el Mudito”, afirmando que él creó a los otros con sus respectivas historias, y demás personajes que participan en ellas:

me desgarran la nostalgia de otros tiempos cuando tenía capacidad de pensar en otras cosas, mirar para afuera, la ventana, luz, viento, rostros, hojas, libros, conversaciones, todo tan remoto, antes de la Rinconada, antes de que usted misma, Madre Benita, existiera aquí junto a mi cama rezando, acariciando mi mano, antes que Jerónimo existiera... (p. 225).

Producto de la alucinación, lo que para los personajes de la Casa es un discurso desorganizado e incoherente, para el Mudito tiene sentido y significado, ya que “parece” ser su realidad: “golpear, golpear para que me abran, estoy enfermo, está lloviendo, estoy transido, tengo fiebre, Madre Benita, por favor abra [...] agua, más agua... un paño frío en la frente, pero no me quite su mano” (p. 158).

La fiebre detonará una serie de acontecimientos, ya que al Mudito se “le suelta la lengua” (p. 159) con la alucinación: como la autoría del Libro Verde, la plática –mediante desdoblamiento– con Boy y el robo a la casa de Jerónimo: “Sí, me robé algo de la casa de don Jerónimo, mire, este pequeño volumen de lomo verdoso, nada más que un volumen, aunque hubiera querido traerme los cien ejemplares [...] estiré la mano hacia mis libros [...] Estás allí, sentado frente a mí. Oigo la lluvia que cae” (pp. 159-162).

²⁵³ Llera, *op. cit.*, p. 23.

El cruce con Boy es particularmente interesante, ya que implica la unión, en un mismo plano textual, del autor con el personaje: “Te sientas justo frente a mí, bajo el espejo de la pared. No te veo. Pero ni por un minuto dejas de mirarme” (p. 165). El encuentro es tan real para el Mudito, que éste se asimila como escritor, y tanto su discurso como sus conocimientos corresponden a los de un hombre intelectual, quien ha escrito el libro en cuestión.

¿Ves? Palabra por palabra. No te miré ni una sola vez mientras escribí el prólogo [...] Pongo punto final. Pero no levanto la vista de las hojas de mi prólogo, pongo una coma aquí, un acento allá, indico párrafo aparte con dos rayas paralelas, cualquier cosa [...] Cuando por fin alzo la vista te veo encuadrado en ese espejo borroso, deforme mi rostro angustiado en esa agua turbia en que se ahoga mi máscara, el reflejo que jamás me dejará huir, ese monstruo que me contempla y que se ríe con mi cara porque tú te has ido (pp. 167-168).

El Mudito no fija la vista en Boy, y cuando levanta la mirada éste ha desaparecido porque se trasladó al Libro Verde mediante la escritura. La alucinación permitirá que el Mudito hable de la historia de su texto y, por ende, de su sentir respecto a Jerónimo, Inés y Boy. Así, la herida de bala que recibe Humberto Peñaloza en el Libro Verde, será, entre otros, el motivo por el que esté en el hospital; constantemente, mediante su discurso alucinante, el Mudito intercala diferentes historias, tanto de su mundo como de los posibles que crea, razón por la que sus disertaciones parecen ilógicas.

Al balazo se añadirá, como el porqué de la hospitalización, el dolor de estómago que experimenta Humberto Peñaloza en la Crónica de la Rinconada:

Ahora, lo que sí puedo hacer es algo por remediar mi dolor de estómago. Esta puñalada en el vientre. Al lado izquierdo. No, puñalada, no, mordisco permanente, dientes aguzados que no sueltan, anzuelo que me engancha [...] Me tiendo en la cama. Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que invente, el color miel de Inés, la muerte de Brígida, el embarazo histórico de la Iris Mateluna, la beata que jamás llegó a ser beata, el padre de Humberto Peñaloza

señalando a don Jerónimo vestido para ir al Club Hípico [...] todo vivo en mi cabeza [...] *creando planos simultáneos y contradictorios* (pp. 222-223. Las cursivas son mías).

Nótese que en la cita anterior el Mudito une la mayoría de los planos de la novela. Su alucinación crea –voluntariamente– una realidad alterna en la que se mira como un ser deforme e inexistente, dueño de una identidad simple, pero, para su consuelo, escritor. De acuerdo con Santiago Juan Navarro:

la labor reconstructora de la memoria de Humberto Peñaloza le lleva a remontarse a aquel momento en que descubre traumáticamente su propia diferencia, su carácter de individuo marginal, separado de las grandes corrientes de la Historia. El resultado de su viaje interior no deja de ser paradójico. Humberto acaba por convertirse en cronista de su propia destrucción²⁵⁴.

Aunado a ello, es importante hacer notar las reminiscencias a un acontecimiento en la vida de José Donoso. De acuerdo con éste, durante los años de escritura de *El obscuro pájaro de la noche* sufrió de terribles dolores por una úlcera estomacal que le impedía continuar con su trabajo. Según cuenta, obtuvo la “forma de la novela” tras un episodio de delirio cuando le suministraron morfina y resultó ser alérgico:

Tuve un increíble acceso de locura, con alucinaciones, paranoia y, sobre todo, un terror más ancho que la vida. Cada dolor, cada humillación, cada agravio, estalló en algo enorme. Era la esquizofrenia. La política, el sexo, los prejuicios raciales enterrados, todos esos elementos adquirieron en esas alucinaciones otra vida... más grande [...] mi alucinación tenía una extraña estructura [...] ‘una perfecta reconstrucción paralógica del universo’ [...] Me acuerdo de mis delirios, de los ojos verdes de la enfermera, del temor, del horror que me causaba la idea de que estuvieran mandando mi sangre sana a Vietnam y que ellos, desde allá, mandarían de vuelta sangre enferma para que me la pusieran a mí y yo la purificara con mi cuerpo, para así volver a mandarla de nuevo a Vietnam. *Es un delirio que se ha quedado firme y estable en mí*²⁵⁵.

²⁵⁴ Juan Navarro, *op. cit.*, p. 76.

²⁵⁵ Donoso, *Claves de un delirio...*, *op. cit.*, pp. 592-593. Las cursivas son mías.

Obsérvese la correspondencia entre el episodio de Donoso y el que experimenta el Mudito cuando se encuentra en el hospital. Pareciera que la intención del autor era dejar evidencia poética de lo sucedido en su novela. Mediante su personaje hace notar su pensamiento político, con Jerónimo de Azcoitía como heredero de un país al que, por tradición familiar, debía gobernar; sexual, con el amor y deseo que el Mudito profesaba por Inés, una mujer aristócrata inalcanzable; los prejuicios raciales, mediante la oposición amos-sirvientes y las clases sociales tan marcadas. El Mudito se constituye, de esta manera, e irónicamente por su limitación fisiológica, en el portavoz de José Donoso.

Es tan importante este episodio en la vida del escritor chileno que lo traslada a su novela en la vida del Mudito, quien, a su vez, lo inserta en la Crónica de la Rinconada desde la estética de lo grotesco en las fiestas temáticas de Emperatriz:

A Emperatriz sólo le interesaban las fiestas. Todos los años daba un gran baile de disfraces, siempre alrededor de un gran tema: “La Pagoda China”, “Versalles”, “En Tiempos de Nerón”... recordaba el año anterior “La Corte de los Milagros”, todos los monstruos disfrazados de mendigos y de lisiados y ladrones y monjas y viejas desdentadas y brujas, la casa misma de Emperatriz, acondicionada para este propósito, se transformó en un laberinto de galerías irrespirables, de muros a medio derruir, de patios abandonados... fue muy divertido, dicen (p. 222).

La última fiesta, “La Corte de los Milagros”, hace referencia, por su descripción, a la vida en la Casa de la Chimba: las viejas, que son brujas, comadronas, perra amarilla; y el Mudito, que es ladrón; todos monstruos de un espacio igualmente monstruoso, deforme, descuidado. En la fiesta el júbilo por la imitación es innegable; sin embargo, la realidad en el ex convento no se disfruta tanto como se padece.

En estos eventos carnalescos, en los que se destaca la libertad, la alegría y la celebración, uno de los elementos más importantes es el disfraz, aquel que permite la

“segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa”²⁵⁶. Por la máscara y el disfraz es posible acceder a otro mundo, en el que se permite ser alguien más y transitar en una atmósfera especial llena de júbilo. Así, en “el hospital” de la Rinconada, los monstruos se disfrazan de médicos y son, según el Mudito, quienes atienden el malestar de Humberto, el encargado de administrar y gobernar el espacio de los seres deformes.

Nuevamente en la novela se unen los planos textuales, ya que el Mudito traslada el malestar de Humberto a su propia historia en la que se encuentra con las viejas, siendo él mismo quien padece el dolor estomacal; así, los monstruos de la Rinconada lo “están monstrificando” (p. 228): el protagonista ensambla, de esta manera, su experiencia en el hospital con “el hospital” *performativo* de la Rinconada:

se han vestido de blanco para disimular que los sorprendí en una orgía, desnudos, pero vestidos de blanco, disfrazados de enfermeros con delantales y con mascarilla que no ocultan sus monstruosidades [...] *he perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que ya no soy yo [...] me están quitando la identidad* (pp. 228-229. Las cursivas son mías).

En la operación, que para el Mudito es el momento en que se convierte en monstruo, la alucinación ha cedido, pero ahora el personaje se encuentra dopado por el medicamento; entonces él mismo se considera ciego, sordo y mudo, sólo tiene la imaginación que se ha activado con la reacción de los químicos, motivo de la conexión con sus textos y sus personajes.

La estancia en el hospital es, para el protagonista, como una prisión en la que él es el condenado. Se han invertido los roles y los carceleros son tanto las viejas de la Chimba como los monstruos de la Rinconada: él ya no detenta el poder, sino que es el dominado; y, por

²⁵⁶ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento...*, op. cit., p. 14.

tanto, su sufrimiento es físico, pero, más aún, moral: “tenerme amarrado a una cama en una celda con barrotes, dopado, incapaz de moverme, atado a sondas y tubos de goma que me entran por la nariz” (p. 232).

Los monstruos, según afirma el Mudito, le han extirpado “tres cuartas partes” (p. 231) de su cuerpo; por tal motivo, se encuentra entre la vida y la muerte, en un estado tanto agónico, como alucinante y de vigilia: “me han extirpado el ochenta por ciento y me han dejado el veinte [...] ha sido todo muy grave, la muerte rondando” (p. 231).

Aunado a la angustia mortal del Mudito, lo que podría llamarse “el escenario de su alucinación” toma forma, y el color blanco característico de los “encierros blancos” (p. 237) lo transfigura hasta convertirlo en un pedazo de algodón: “Yo también soy de algodón. Con mis manos recorro mi cuerpo. No siento su forma ni su consistencia porque es de algodón y mis dedos son de algodón y el algodón no puede explorar ni sentir ni reconocer” (p. 230).

La cosificación del protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* se ha consolidado por la pérdida del sentido del tacto. Aunado a los otros sentidos, se añade que ahora no puede palpar su propio cuerpo porque no tiene existencia, se ha extraviado con el ochenta por ciento que los monstruos le arrebataron, y queda, únicamente, un “trozo de hielo que se está disolviendo y no queda nada” (p. 231): el algodón suave, delicado, se ha convertido en agua congelada, estatua, gárgola, y, finalmente, líquido que fluye.

El simbolismo del color blanco cobra importancia en la novela porque denota “el estado celeste”²⁵⁷ en el que se encuentra el Mudito, ya que siente cerca su muerte. Su color es el blanco porque representa “la inocencia –natural o recobrada por la penitencia–, la iluminación, la ascensión, la alegría”²⁵⁸. Estas son las características del protagonista de la

²⁵⁷ Ver Cirlot, *op. cit.*

²⁵⁸ *Idem.*

novela: un joven que ha encontrado un hogar y que está, según él, a punto de morir, pero con la satisfacción de gritarle al mundo que *es* un escritor: “Dije en voz alta lo que jamás le había dicho a nadie” (p. 232).

Al color blanco se le añadirán las manchas de sangre. El rojo, en este sentido, encarna la “pasión –moral o material, amor y dolor–, heridas, agonía, sublimación y éxtasis”²⁵⁹. La proximidad de la muerte del Mudito se desvanece ante la presencia de la sangre, misma que lo reanima pese a que es de monstruos. Él afirma: “mueve la bolsa de sangre y abre la válvula un poco, más, más, mucho, y me enciendo, me pongo rojo, ardo y no puedo soportar el calor y el fuego [...] sangre de monstruo que necesito para no desvanecerme” (p. 231-232).

Además de monstruo, el Mudito también se piensa como imbunche. Las viejas, ya nos los monstruos de la Rinconada, quieren coserlo y sustituirlo por un ser mitológico: “para eso me quieren las viejitas benignas entre las que vivo, porque eso sería la paz total, todo cosido en vez de todo abierto [...] y por eso las viejitas buenas de las cuales yo soy una me esperan” (p. 237). Ante los diferentes fines que parece tener su cuerpo, el Mudito prefiere cerrar los ojos, permanecer adormecido –como lo han tenido todo el tiempo–, para que todos crean que se ha llevado a cabo la sustitución, el injerto de un monstruo o un imbunche según lo vean los seres de la Rinconada o las viejas de la Chimba.

En esta ocasión, desde la alucinación, el Mudito se convierte –sin poder evitarlo– en un monstruo más del hospital. Sus intentos por ser escritor terminan por transformarlo en un ser deforme, grotesco, pero empeñado con su ideal: “Tomé ese compromiso con usted, don Jerónimo. Ya no podíamos separarnos, me até a la Rinconada, a Inés, a la Peta, a usted,

²⁵⁹ *Idem.*

a la Casa, a la Madre Benita, a estas figuras blancas del baile que Emperatriz dio hace años: ‘En el Hospital’ (p. 232).

En este sentido, la confrontación de su realidad permite la creación literaria mediante la alucinación, las drogas, la vigilia, el sueño como mecanismos para construir un futuro satisfactorio y más prometedor; sin embargo, aun con la escritura, él continúa siendo “el Mudito que barre y limpia y recibe propinas y arregla cañerías y clausura ventanas” (p. 234): la profesión que tanto ha soñado ejercer le permite ubicarse entre el desafío y la confrontación, mas no *ser* completamente el hombre que desea.

La alucinación, así, detona la creatividad del Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*; si bien ésta es producto de la enfermedad, se presenta también como la conjunción entre la melancolía del personaje y su anhelo de futuro. Cada imagen, historia y simbolismo relacionado con los diferentes Humberto Peñaloza responde a la necesidad del Mudito de constituirse como otro, y lo hace constantemente desde su papel como escritor.

3.2. Los espacios de la oralidad

En *El obsceno pájaro de la noche* son tres los espacios significativos en los que la cultura de la oralidad se presenta: la casa blanca –universo de la esperanza–, la Ciudad del Niño –mundo utópico– y la casa de Peta Ponce –espacio de la indeterminación–. En cada uno de estos lugares, como sucede con la escritura, el protagonista desempeña diferentes funciones o roles, algunas veces como séptima vieja, otras como imbunche, sirviente, hijo de Iris o el Mudito.

Es importante aclarar que, aunque presento a estos espacios como propios de la oralidad, no son exclusivos de ella, ya que inevitablemente, como lo he explicado con Paul Zumthor y Walter J. Ong, tanto la oralidad como la escritura se complementan y coexisten en una cultura. De la misma manera sucede en los universos donosianos que a continuación

analizo, ya que el Mudito, como creador, recurre a ambos planos para la constitución de sus mundos hipotéticos que conjugan constantemente visiones duales.

Para iniciar, en el primer apartado analizo dos espacios que representan una nueva dualidad en *El obsceno pájaro de la noche*: la casa blanca y la Ciudad del Niño, ya que el primero brinda esperanza y un mejor porvenir a las viejas en un entorno modernizado; mientras que el segundo se configura únicamente como un paraíso prometido al que nunca acceden estas mujeres, pues, según se manifiesta en el texto, su construcción es un artificio, una idea falsa creada por las instituciones oficiales para sacar a las asiladas de la Casa de la Chimba, remodelarla y modernizarla.

Por su parte, la casa de Peta Ponce es el espacio de la indeterminación, en donde todo y nada puede suceder. Esta mujer, configurada como una bruja por el Mudito, altera tanto el tiempo como el espacio, ya que se le relaciona constantemente con la hechicería y con las figuras simbólicas de la mitología mapuche, como el chonchón y la perra amarilla. En el hogar de esta mujer, que se presenta brevemente en la novela, será importante resaltar el simbolismo de la choza en tanto casa primitiva que resguarda los secretos tanto de Inés como del Mudito.

Estos espacios los clasifico como de la oralidad porque se erigen desde el discurso de las viejas, sobre todo de la séptima, quien los reconstruye mediante su propia perspectiva o, a su vez, por la información que obtiene al deambular por los pasillos de la Casa en su función de vigilante.

3.2.1. La Ciudad del Niño-La casa blanca: el espacio de la (des) esperanza

El proyecto de la Ciudad del Niño –cuyo nombre remite a un orfanato– es idea del Arzobispo y del Padre Azócar, quienes deben demoler la Casa de la Chimba para realizar la nueva

construcción; motivo por el que el exconvento poco a poco se va convirtiendo en una “bodega de adobe” (p. 246) en donde ya no se dice misa, ya no hay santos, altares ni “utilería de un culto que ya no existe” (p. 246).

El Mudito afirma al respecto: “el Padre Azócar nos advirtió que fuéramos pensando en preparar la Casa para un remate de lo que él llama *todas estas mugres*, previo a la demolición que no tardará en iniciarse en cuanto la Casa quede vacía” (p. 104).

La Chimba, lugar considerado sagrado por muchos años, mismo que el Arzobispo “elegía para hacer su retiro, acompañado de clérigos copetudos, canónigos, secretarios, diáconos y subdiáconos, amigos, parientes, y hasta algún ministro de Estado muy beato” (p. 104), se convierte con la persistencia de los años en un lugar indigno para los ejercicios espirituales –a pesar de su nombre–, viejo laberinto que alberga a mujeres “zarrapastrosas” (p.246).

Hoy, claro, a nadie se le ocurre venir a hacer ejercicios espirituales en la Casa de la Encarnación de la Chimba. Existen colegios inundados de luz, con calefacción o ventilados según la época del año, sus ventanales abiertos al panorama incomparable de la cordillera nevada, dispuestos a acoger penitentes. ¿Para qué arriesgarse, entonces, a que sean los górgoros de las cañerías descompuestas y los guarenes corriendo en el entretecho, no un examen de conciencia, los que produzcan el desvelo? (p. 105).

Entre estas mujeres destaca la que, se supone, será la administradora del nuevo espacio: la Madre Benita, de quien poco se dice en la novela, motivo por el que es un personaje ambivalente. Al hablar de la demolición de la Casa, el Mudito cuenta un poco más de la monja y la muestra como una mujer resignada a vivir en el exconvento, después de varios intentos por querer salir de allí y ejercer en otro monasterio no olvidado. Las diferentes promesas que le hacen a la monja desaparecen cuando las Madres Superiores mueren o son trasladadas a otro lugar:

dicen... dicen... no basta eso dicen, así es que tengo que comprobarlo con mis propios ojos, por favor, Madre, que me estoy muriendo en la Casa, de aburrimiento [...] me muero de miedo que esta legión de viejas me devore como devoraron a las demás monjas, me muero de estar rodeada de imbecilidad y decrepitud [...] espera, hija, pero después ya no decían espera sino resígnate (p. 247).

La Ciudad del Niño constituye otra de las promesas que, ahora el Padre Azócar, le hace a la Madre Benita; sin embargo, la ilusión se desvanece cuando el Mudito, en su papel de vigilante y espía, escucha una de las versiones respecto al destino de la Casa y de las mismas viejas –rumores y suposiciones propios de la cultura de la oralidad–. Misiá Raquel afirma: la Casa será demolida, pero no para construir la Ciudad del Niño, sino que se rematará para obtener “plata [para] campañas políticas” (p. 247), que el Padre Azócar donará para el candidato de las elecciones.

Por su parte, la versión del Mudito es que Jerónimo traspasó la casa al Arzobispo porque “era como si ésta encarnara la esperanza [del hijo]... y ya no servía para nada” (p. 302), ilusión de que el último Azcoitía fuera engendrado y permaneciera el legado familiar; sin embargo, ante la carencia del hijo, Jerónimo “borra esta Casa” (p. 302) como venganza a Inés porque le gustaba a ella. El Mudito le comenta a la esposa de Jerónimo: “no va a haber remate, pero tampoco va a haber Ciudad del Niño, sólo va a haber viejas aquí en número siempre creciente, inventaremos ritos y manías cultivadas con esmero” (p. 302).

También existe la versión de Inés de Azcoitía, quien impide, momentáneamente, el desalojo con su presencia. Jerónimo asegura: “Se iba a firmar la venta de los terrenos de la parte de atrás de la manzana y con eso se iba a financiar la mitad de la construcción [...] Se construye o no se construye la Ciudad del Niño. Contigo instalada allá no se puede hacer nada” (p. 327).

Aunque la intención de Jerónimo parece ser buena, Inés confiesa “en confianza [...] Él no tiene fe [...] Su aparente piedad es sólo política” (p. 331); entonces, la venta de la Casa de la Chimba tiene, como lo dijo misiá Raquel, la intención de apoyar al candidato del partido, “lotean todo esto y lo venden y la plata se hace sal y agua” (p. cap. 1). Inés, quien se ha mostrado como una mujer decidida, afirma: “-¿Crees que voy a dejar que *vendan* tierra santa? Estás loco, Jerónimo, si crees que [...] voy a permitir que te hagas parte de la conspiración para quitarme esta tierra en que está enterrada la beata y que tú y el cura Azócar quieren vender al mejor postor” (p. 327. Las cursivas son del autor).

Cada personaje construye su versión del futuro de la Casa según su perspectiva: el Mudito cree que es venganza; Inés, que le quieren quitar a la beata; y misiá Raquel, que su venta tiene intereses políticos, incluso describe al Padre Azócar como “mentiroso, politiquero” (p. 247) –con estas palabras podemos considerar nuevamente que la blasfemia mancha la cualidad sagrada del sacerdote.

Desde el punto de vista de Inés, y por la presencia de la beata en la Casa, ésta no debe convertirse en un orfanato, sino en un santuario –templo para venerar a la santa– que se construirá con el dinero de su esposo, aunque “tenemos que esperar que Jerónimo se muera para que la fortuna pase a mis manos” (p. 331). De acuerdo con Richard L. Browning, la casa-mausoleo, o casa-cementerio, que guarda los restos de la niña beata, son “metáforas para la memoria”, pues son “memorias construidas, representaciones mínimas de las vidas de los internados, y un estímulo para los que los visitan a recordar a los muertos”²⁶⁰.

Inés, en este punto, y después de haber sido rechazada la beatificación de la santa, y sin intenciones de entregar la Casa de la Chimba, decide que con el dinero puede hacer

²⁶⁰ Browning, *op. cit.*, p. 19.

trascender el apellido Azcoitía; es decir, la fortuna de la estirpe familiar logrará lo que ella no pudo –por el hijo no concebido–, ni la niña-santa –porque su “milagro” no fue suficiente para unir a la familia con Dios.

Debido a las diferentes versiones de las viejas, la Casa, entonces, puede ser orfanato, santuario o permanecer, como en los últimos tiempos, como la vieja construcción de adobe habitada por mujeres olvidadas y destinadas a morir allí. Sin embargo, al final, en lugar de la Casa “se va a alzar el brillante proyecto del futuro: gimnasios, torres, teatros, salas de estudio, bibliotecas que atraerán a la muchachada para que no ande maleándose en las calles [...] el futuro comenzará en cuanto salgan las viejas por la puerta” (p. 378). Al respecto, Browning comenta: “se destaca la conservación de ‘espacios sociales’; mientras se destruyen viejas estructuras arquitectónicas, símbolo de la jerarquía, se construyen nuevas donde se alojarán los miembros de las capas sociales más bajas”²⁶¹.

La antigua Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, con su historia, leyendas y simbolismo, será derrumbada para dar paso a parte de la modernización de la capital chilena, misma que responde al desarrollo y el progreso de la nación. De acuerdo con Perry Anderson, en “Modernidad y Revolución”,

desarrollo significa dos cosas al mismo tiempo. Por una parte, se refiere a las gigantescas transformaciones objetivas de la sociedad desencadenadas por el advenimiento del mercado mundial capitalista; es decir, esencial, aunque no exclusivamente, el desarrollo económico. Por otra parte, se refiere a las enormes transformaciones subjetivas de la vida y la personalidad individuales que se producen bajo el impacto: todo lo que encierra la noción de *autodesarrollo* como reforzamiento de la capacidad humana y ampliación de la experiencia humana²⁶².

²⁶¹ *Ibidem*, p. 17.

²⁶² Perry Anderson, “Modernidad y revolución”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Coord.), El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993, p. 94. Las cursivas son del autor.

La expansión urbana de la capital chilena se verá beneficiado con la construcción de un edificio moderno, comercial, que, sin duda, dará renombre a la familia Azcoitía por la donación de dicho espacio; al menos eso le quedará a Jerónimo. Debe resaltarse, además, que dicha modificación trastoca el futuro de las viejas, pues no hay nada seguro para ellas; de ahí la desesperanza ante un porvenir frágil.

El futuro incierto trae consigo una nueva ilusión: la construcción de un asilo con el dinero de Brígida, la “vieja reina” a la que sepultaron al inicio de la novela, quien “ahorró cada centavo que ganó como empleada [...] durante cincuenta años” (p. 248). De esta manera, la idea de la Ciudad del Niño se trastoca, gracias a una de las viejas “zarrapastrosas”, en la casa blanca, la “Institución Brígida [...] una institución racional, moderna, con médicos especializados” (p. 251) y la Madre Benita a su cargo. La esperanza sustituye a la desesperanza, ya que la incertidumbre persistía entre las viejas al no conocer su destino; empero, con la ayuda póstuma de Brígida, y sin que ellas lo supieran, su ascenso a la gloria se convertirá en realidad.

Nótese que en *El obscuro pájaro de la noche* se presentan pocas escenas que proyectan un mejor porvenir; ésta, la de la casa blanca, es una puerta abierta a la esperanza, ya que se constituye –retomando a Gaston Bachelard– como la “casa del provenir”, aquella que es más sólida, más clara, más vasta que todas las casas del pasado”²⁶³. De acuerdo con este teórico, la “casa soñada” puede o no construirse, pero mantiene vigentes los deseos de comodidad, salud, estabilidad; en este sentido, “la casa soñada debe tenerlo todo. Debe ser, por muy vasto que sea su espacio, una cabaña, un cuerpo de paloma, un nido, una

²⁶³ Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 93.

crisálida”²⁶⁴: la casa es, según lo antes mencionado, el refugio de las asiladas, “una muralla en ruinas” (p. 88).

La constitución de la casa blanca, según las ideas de Misiá Raquel, consistía en no aceptar más viejas por el momento, sino esperar a que mueran, y que “las viejas que quedan vivan regamente 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 esa plata inútil de la Brígida” (pp. 251-252). Por su parte, las niñas huérfanas serán trasladadas a un orfanato para desenvolverse en un espacio propicio para ellas; queda, de esta manera, completamente sepultada la idea de la Ciudad del Niño, así como la Casa de la Chimba “infierno de mentes y cuerpos deteriorados” (p. 377).

La nueva casa, la casa blanca, es como la gloria para las viejas, aquel espacio al que el niño-santo las llevaría en cuanto naciera. Cabe aclarar que, aunque el episodio del hijo de Iris es un *performance*, esto es, una representación actuada, las mujeres llegan a creer que “si no hay niño milagroso entonces nosotras nos vamos a tener que quedar en este valle de lágrimas” (p. 264); nótese, en este sentido, tanto la reminiscencia a la mitología cristiana – oración denominada “Salve”–, como la idea fija del niño salvador que les permitirá trascender a un plano sagrado.

Además de ser la casa blanca análoga con la gloria, el ascenso a este lugar indica también la idea de su llegada al cielo, ya que “las carrozas y los caballos que nos transportarán al cielo, se transformen en blanco y entonces ya no da miedo, porque nosotras creemos que las cosas blancas son inofensivas” (p. 265); además, “nos vamos a encaramar, toditas las que

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 98.

lo hemos servido [al niño-santo] en una carroza blanca tirada por tres pares de caballos con penachos y manteletas y riendas blancas para subir al cielo” (pp. 330-331).

El simbolismo del color blanco es importante en este momento de la novela, ya que se construye un puente que transporta a las mujeres de la oscuridad a la luz, del mundo terrenal al paradisíaco. De acuerdo con José Eduardo Cirlot, el blanco “simboliza el estado celeste”²⁶⁵, considerando que lo “celestial” es “la mansión eterna de los bienaventurados”²⁶⁶; la morada divina de las viejas es la casa blanca que Brígida, sin intención alguna en vida, les ha regalado.

El blanco, de esta manera, se convierte en el color de la esperanza para las viejas; esa que habían perdido ante el traspaso de la Casa de la Chimba y la execración de cada una de las salas de oración, que indicaba que incluso Dios las abandonaba en ese lugar. Además, el blanco también remite a la transformación de las asiladas, de ser “el detritus de treinta y siete vidas” (p. 375) en mujeres con un hogar digno, limpio y organizado –con “dormitorios, capilla, baños, cocinas estupendas, comedor [y] veraneos en la playa” (p. 375), en el que, si bien “iban a durar bien poco” (p. 375), para ellas significaba ser testigos del milagro del niño-santo que las estaba llevando al cielo.

Después de la gran espera, la recompensa es memorable. Las viejas acceden al cielo que se configura “en el barrio alto, en medio de un jardín” (p. 375) en donde la Madre Benita y misiá Raquel las esperan a su llegada. Las múltiples imágenes que las viejas construyeron en su imaginación respecto a su arribo al cielo se cumplen realmente en lo físico, y entonces su vida se transfigura en medio de un color blanco resplandeciente; así,

²⁶⁵ Ver Cirlot, *op. cit.*

²⁶⁶ RAE, *op. cit.*

ahí estaban esperándolas, blancas, enormes, relucientes, reflejando el sol de la mañana, estacionadas frente a la Casa. Claro que ya no eran carrozas, ya no se usan las carrozas, eran micros lindas, modernas, los cristales con un ligero tinte verdoso y quizá hasta calefaccionadas, lo que sería muy conveniente porque para subir tanto como vamos a tener que subir para llegar al cielo necesitamos calefacción (p. 375).

Tanto para las viejas como para la Madre Benita y misiá Raquel se cumple el deseo de cambio. Para las primeras, con la llegada a la casa blanca, su mundo se convierte en otro; sin embargo, como mujeres pertenecientes a la cultura de la oralidad, llevan consigo todas sus propiedades: bultos, imágenes, santos, paquetitos, reliquias, obsequios de otras viejas y sus ganancias en las apuestas con misiá Inés; de esta manera, se efectúa un cambio de espacio, pero no de vida, ya que las mujeres se encuentran insertas en un tiempo mítico, circular, que las lleva de vuelta al inicio²⁶⁷.

Por su parte, la Madre Benita se convierte en la directora de la casa blanca con un poco de resignación, debido a que

melancólica y cansada, se dejó convencer que ya no tenía edad para emprender una tarea nueva como la de ecónoma de la Ciudad del Niño, que las técnicas modernas requerían mucha preparación y estudio para una cosa así y sería preferible que fuera a terminar sus días con las demás viejas en la nueva Casa (p. 376).

Finalmente, misiá Raquel se despoja del recuerdo de Brígida al donar parte de su fortuna para la casa blanca. Esta asilada, vieja como las otras viejas, se convierte en Brígida Oyarce, con apellido, pues logró el ascenso del que el Mudito habla a lo largo de la novela; no obstante, las mujeres de la Casa, que no toman importancia a este rasgo identitario, discuten sobre su posible origen, aunado a la multiplicidad de temas que surgen en la discusión:

²⁶⁷ Se trata de un tiempo sin tiempo, que remite al tiempo mítico; sin embargo, éste no es real, sino aparente, ya que está inserto en el tiempo de la modernidad.

las versiones sobre la identidad de la Brígida se multiplican y complican y contradicen [...] De la discusión de los apellidos de la Brígida pasan a pelearse el derecho de que se considere a una o a otra la mejor amiga de la Brígida, y de ahí a quién se quedó con qué cosa de la Brígida [...] inútil, inútil, las mentes de las viejas se enredaban en una maraña que impedía todo intento de iniciar un orden (pp. 376-377).

Aunado a lo anterior, en el cambio de casa, o ascenso al cielo, no puede pasarse por alto la presencia de “un zapallo descomunal, de corteza dura, grisácea, irregular como la de un animal prehistórico” (p. 379). Los quinientos zapallos²⁶⁸, o calabazas, que llegaron a la Casa de la Chimba fueron enviados por misiá Raquel un año atrás, después del funeral de la Brígida, cuando prometió a las viejas que no las abandonaría: “Yo les voy a mandar una limosnita cuando vaya al fundo. No sé qué habrá quedado de las cosechas de este año, pero algo les mandaré” (p. 84).

Esta escena, colorida y abundante, –que recuerda la carnavalización, el banquete y el exceso de Bajtín²⁶⁹– es descrita por Donoso como “hermosa”²⁷⁰ y marca la culminación de la vida de las viejas en la Casa. Dicha escena resulta ser paradójica, ya que sólo al final, cuando se marchan, llega comida en grandes cantidades, aquella por la que rogaron e, incluso, robaron. Pese a que las asiladas quieren cargar con las hortalizas, deben dejarlas en la Casa como compañeras del Mudito, el único ser que permanece “como paquetito” en esa cárcel de la Chimba

En *El obsceno pájaro de la noche* la desesperanza, que reinó por muchos años en la vida de las asiladas, es sustituida por la esperanza, aquella que se vislumbraba un poco con

²⁶⁸ María Laura Bocaz Leiva rescata la importancia de esta escena en la novela, ya que en la edición publicada aparece al final del texto; sin embargo, en los manuscritos de Donoso, aparece al inicio cuando se habla de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Ver Bocaz Leiva, *op. cit.*, pp. 81-82.

²⁶⁹ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento...*, *op. cit.*

²⁷⁰ Bocaz Leiva, *op. cit.*, p. 82.

la idea del niño santo, y que se consolida con la casa blanca. Al final, el hijo de Iris no nace, porque todo fue un invento tanto de la niña como de las viejas; empero, una vez asegurado el cielo, la niña Iris-Gina ya no es indispensable y, como “se volvía loca por los hombres” (p. 379), las viejas la entregan a la calle.

Lo que parecía ser un mundo olvidado y desdeñado se convierte en uno mejor, con un nuevo porvenir, con superiores condiciones de vida, salud y recreación, en el que las viejas mantendrán vigente la cultura de la oralidad, sus costumbres, ritos, leyendas, santos y devociones. Como mencioné anteriormente, ésta es la única escena en la novela en que la esperanza sobresale, dando pie a la creación de un futuro prometedor con la construcción de la casa blanca.

La esperanza, de esta manera, sobresale en el contexto de la modernidad con la presencia de las viejas. Si bien el mundo moderno se considera desolador para el hombre de esta época, José Donoso deja entrever un sesgo de confianza o ilusión mediante el ascenso de estos personajes a la casa blanca.

Así, no todo en la modernidad es fragmentación, vacío, pérdida de referentes, desolación, sino que puede haber algo que intente suturar la herida simbólica –en el caso de las viejas es la creencia en la gloria– para la conformación de un mejor porvenir y la configuración de cierta estabilidad ante la tragedia que experimenta el hombre moderno, encarnado, en este caso, por el Mudito.

3.2.2. La casa de Peta Ponce: la indeterminación

El estudio de *El obscuro pájaro de la noche* no puede excluir a uno de los personajes más ambiguos, misteriosos y complejos de la novela: Peta Ponce, la mujer de manos verrugosas que tiene la capacidad de trastocar el tiempo y el espacio; ella, desde la concepción del

Mudito, puede –en tanto bruja– cambiar los planos o mundos en los que se desenvuelven los personajes.

La configuración de esta mujer mítica la ubica en distintos momentos importantes del texto donosiano, desde la leyenda de la niña-bruja y la conseja de la niña-beata –con reminiscencias en el siglo XVIII–, hasta la infancia de Inés Santillana, el grupo de viejas de la Casa de la Chimba y en el conjunto de vagabundos que se cobijan bajo el puente de la gran ciudad –en el siglo XX–. Así, esta mujer ancestral existe tanto en la memoria colectiva –la perra amarilla– como en el presente del relato en tanto vieja.

En estas dos facetas –como perra y vieja–, Peta Ponce está estrechamente relacionada con Inés de Azcoitía, ya que es su nana y la responsable de su embarazo; por tal motivo, ambas coexisten en el mismo espacio: la primera en la Rinconada, y la segunda en la choza en este mismo fundo; dos lugares unidos territorialmente, pero distantes en cuanto a su configuración, estilo y características se refiere.

En este sentido, se puede establecer la dualidad vertical entre la casa y la choza, que crea también un orden jerárquico. La primera construcción es el cosmos en el que habita la estirpe Azcoitía por tradición, pues generaciones enteras se han establecido en la finca; así, este espacio guarda recuerdos, historia, memoria: “la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia [...] se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos”²⁷¹.

La Rinconada –que encuadra el palacio de Jerónimo e Inés y que después se convertirá en la cuna grotesca de Boy–, guarda también la pequeña construcción en la que vive Peta Ponce, espacio que engloba en sí los simbolismos de la miniatura, el rincón, el

²⁷¹ Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., pp. 25-26.

sótano, el escondrijo, ya que guarece a la bruja quien, desde tiempos remotos, ha acompañado –ensombrecido– a los Santillana y, después del matrimonio de la “pareja perfecta”, a los Azcoitía.

La choza, de acuerdo con Bachelard, es una imagen primitiva que refugia al ermitaño, al solitario, quien “vive un más allá de las imágenes humanas”²⁷²; en este tenor, el teórico afirma que esta morada antigua se convierte en un “centro de leyendas”²⁷³, que bien aplica para el presente estudio de *El obscuro pájaro de la noche*, puesto que, de la casa de Peta emergen las diferentes referencias legendarias.

Los adjetivos con los que se asocia a la casa –comodidad, luminosidad, tranquilidad, armonía– son manchados o profanados con la presencia de la vieja, cuando Inés decide introducirla en el espacio íntimo y privado que es su hogar.

Peta Ponce, con su mundo primitivo, inquietante, obscuro, formará parte de la intimidad de Jerónimo e Inés tanto con su presencia física como con el recuerdo o pensamiento de ella. Metafóricamente, la historia de este personaje –en igualdad de condiciones que las viejas de la Casa de la Chimba– da cuenta de la dicotomía entre el mundo oficial y el no oficial, el sector poderoso y el servil, en el que patrones y sirvientes coexisten en diferentes circunstancias en un mismo entorno.

La relación intrínseca entre estos sectores sociales y de poder implica una necesidad mutua, pues ambos polos se requieren para diferentes finalidades: el alto busca mantener el orden, la estabilidad y claridad propios de su condición de poder; mientras que el mundo bajo, a su vez, brinda un servicio a cambio de satisfacer sus necesidades básicas; sin embargo, y como lo afirma el Mudito, las asiladas, ex sirvientas, son quienes en verdad ostentan el

²⁷² *Ibidem*, p. 61.

²⁷³ *Ibidem*, p. 63.

poder, pues paradójicamente, pese a su obscenidad, su presencia es necesaria para los del mundo oficial, pues sin ellas no pueden mantener el orden; en este sentido, ellas son las poderosas mientras trabajan para los otros.

De acuerdo con María Emilia Egas Salgado, “no se trata realmente de una denuncia del sistema social de la época donde las clases sociales altas explotan a las bajas, pues, al final, las dos están unidas de forma insoluble y tienen una influencia constante entre ellas”²⁷⁴.

La Rinconada se constituye, entonces, como bifronte, al hospedar a dos mundos opuestos que se conectan por la relación entre estas mujeres; así, la fealdad, lo oscuro, lo siniestro se unen con la armonía, la belleza, la claridad y la pureza en la propiedad de los Azcoitia; sin embargo, pese a esta conexión, Peta permanece oculta al fondo de la Rinconada, donde no ensombrezca la vida pública y perfecta de la familia noble. María Laura Bocaz Leyva resalta las palabras de Donoso respecto a este personaje: “Peta Ponce representa el revés de la moneda”²⁷⁵, la parte que desea mantenerse oculta, porque no se puede eliminar.

Siguiendo esta idea, una de las intenciones de Donoso, de acuerdo con Bocaz Leyva, era resaltar la relación demoníaca entre las dos mujeres, misma que en *El obsceno pájaro de la noche* se recrea con las leyendas, el simbolismo mítico que cada una encarna –chonchón y perra amarilla– y la trascendencia temporal de la sirvienta.

La brujería, principal atributo que se le otorga a esta mujer, posiciona a Peta como la bruja mayor, bruja de brujas, mujer sabia del mundo popular que puede lograr un embarazo casi imposible, bordar tres pañuelos perfectos para el patrón, y conseguir un encuentro sexual

²⁷⁴ María Emilia Egas Salgado, *Los elementos carnavalescos en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015, p. 41.

²⁷⁵ Bocaz Leiva, “El desdibujamiento de la Peta Ponce... *op. cit.*, p. 129.

con Humberto Peñaloza mediante la simulación, la sustitución, el engaño y la indudable ambigüedad, ya que caben ambas posibilidades en las que el joven secretario de don Jerónimo pudo poseer a Inés o, quizá, a Peta Ponce.

Por otra parte, y continuando con el análisis espacial, Peta Ponce vive al fondo de la Rinconada, en su propio “rincón”, que se describe como “el revés de la fachada” (p. 176), la bóveda, cueva, sótano o bodega que hospeda al ser grotesco, siniestro, diabólico, que Jerónimo concibe como una enemiga poderosa por su relación con fuerzas desconocidas.

...el olor de la bodega, olor a sacos de porotos y papas y garbanzos y lentejas, a fardos de alfalfa y paja y trébol, a cebollas de guarda, a ajís y pimientos, a ajos colgados en ristras de las vigas. Después de la opulencia de luz y calor del día que quedaba afuera, era difícil orientarse y calcular extensiones en esa bóveda (p. 176).

La morada de Peta alerta los sentidos, ahuyenta la armonía e impide la claridad. Entrar a la casa de esta mujer implica ingresar a un nuevo mundo en el que sobre todo reina el claroscuro, que es, incluso, peor que la oscuridad, ya que permite la presencia de las sombras, lo indeterminado, la extrañeza: “Pero al acercarse a un murallón de fardos, un olor distinto desplazó a los armoniosos olores naturales: olor a ropa vieja, a brasero, a comida recalentada, a cosas ennegrecidas por el humo, ajenas al espacio noble de la bodega. Un resplandor dibujó una línea minuciosamente erizada de pajitas [...] una vela rescataba algunos objetos” (p. 177).

Similar a la Casa de la Chimba, la cueva de Peta tiene sus propios santos rotos, el tiempo detenido en un eterno presente que no fluye, estático, inmóvil, que indica que para esta mujer y las asiladas no hay un pasado ni un futuro, sino únicamente la reiteración de su pertenencia al mundo de los condenados, del revés y de “las cosas destinadas a perecer escondidas sin jamás conocer la luz” (p. 177), cercanas a la muerte.

Los adjetivos con que se señala la casa de Peta –bodega, caverna, cueva– indican el ocultamiento de algo, aquello que se considera “obsceno” porque no puede ser mostrado, lo que Bocaz Leyva denomina “des-dibujamiento” de Peta Ponce, porque Donoso “des-dibuja’ los rasgos del personaje hasta un punto ‘dibujados’, para que el lector ya no presenciara las brujerías de la Peta, por ejemplo, sino que se enterara a través de otros personajes que era bruja”²⁷⁶.

Lo obsceno en *El obsceno pájaro de la noche* está relacionado con aquello que estaba fuera de escena y es, en algún momento, develado²⁷⁷. En este sentido, no sólo se aplica este adjetivo a Peta, sino incluso al Mudito, a Boy, a las viejas, a la Casa de la Chimba, pues son personajes y espacios que pasan por el proceso de descubrimiento, de revelación, cuando salen a la luz y deben volver a la oscuridad, al silencio.

Peta Ponce corresponde, desde esta perspectiva, a la cultura de la oralidad, ya que está configurada como un personaje mítico, legendario, del que sabemos por el “dicen” de las viejas, por las diferentes versiones de su origen y por sus características que la muestran como una mujer fragmentaria, plural, contradictoria, de la misma manera que el discurso oral.

Su casa, entonces, se ha ubicado en los espacios de la oralidad, porque en ella se llevan a cabo rezos, hechizos, plegarias, pláticas, planes maléficos –sobre todo con Inés– para lograr algún objetivo. Así, “el ‘dicen’ es por tanto una estrategia narrativa que magistralmente cifra la oralidad, materializa lo que las distintas voces del mundo narrado piensan, sienten,

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 138.

²⁷⁷ Schoennenbeck, “Sobre casas, ventanas y miradas...”, *op. cit.*, p. 572.

han escuchado, han visto, produciendo un todo compuesto de versiones varias, atadas a la subjetividad del personaje”²⁷⁸.

Peta Ponce, como una de las representantes de la oralidad en la novela, es análoga con el discurso oral, ya que trasciende el tiempo y el espacio por medio de variaciones que indican que una vieja llegará tras otra y así simultáneamente, de tal manera que no es la misma, pero es siempre igual; así, las diferentes leyendas, cuentos, mitos, consejas varían con el paso del tiempo y de las generaciones mediante repeticiones, rumores, chismes, suposiciones que alguien dijo.

De acuerdo con Sebastián Schoennenbeck, la bruja es un signo vacío, ya que “históricamente [...] ha sido la construcción de un sujeto otro por discursos que detentan el poder [...] al interior de la novela [es] como un signo vaciado, un residuo de significado, un signo”²⁷⁹; en este sentido, la bruja es configurada desde el discurso de los otros, “es algo jamás formulado, una disolución de la nada”²⁸⁰, por ello el terror con el que los habitantes del río Maule piensan en la perra amarilla o el Mudito y Jerónimo en la Peta como bruja: las palabras, la construcción verbal simbólica de esta mujer es más fuerte y alarmante que ella misma como vieja.

Aunado a lo antes mencionado, rescato el simbolismo que me parece está registrando Peta Ponce, basándome sobre todo en lo que José Donoso explica en *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obscuro pájaro de la noche*, al retomar constantemente algunos referentes reales de su entorno, contexto y vida para la creación de sus personajes y demás elementos ficcionales de su novela. En este caso, Peta Ponce no queda

²⁷⁸ Bocaz Leiva, “El desdibujamiento de la Peta Ponce...”, *op. cit.*, p. 139.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 165.

²⁸⁰ *Idem*.

fuera de esta intención creativa. Así, en el texto antes citado, el escritor chileno afirma que esta mujer peculiar emerge del contacto que tuvo cuando niño con una sirvienta que vivió y murió en casa de sus padres: “Esta mujer moribunda –recuerdo su cara verdosa, su locura mortal, su pelo canoso derramado sobre la almohada– [...] Nada tenía que ver yo con este estropajo de mujer que agonizaba en el fondo de la casa, más allá del jardín, cerca de la higuera”²⁸¹.

Entre las historias que esta mujer le contaba al niño Donoso, surgió la de un hijo oculto de su bisabuelo que había engendrado con una de las inquilinas del fundo; de esta manera, Donoso escritor pudo crear parte de las leyendas que se muestran en *El obscuro pájaro de la noche* en conexión con otras más que escuchaba cerca del río Maule y del episodio del niño deforme en las calles de Santiago. Así, “A partir de todos estos trozos de historias armé la ‘conseja’, la leyenda familiar, que se generó en mí como un tercer núcleo de esta novela, fácil de conectar con el ‘núcleo de las viejas’ y también con el ‘núcleo Azcoitia”²⁸².

Además de este referente, Donoso añade que Peta Ponce –el nombre, al menos– tiene su origen en la oralidad, ya que fue establecido para este personaje por una anécdota familiar que le contaron, relativa a su abuela Josefina Ponce de León y Guerrero de las Infantas: “Mire, lo que pasa es que en su familia su abuela no se llamaba así. Su abuela se llamaba Peta Ponce y tenía una casa de juego en la Chimba, una cosa un poco ambigua. Y se decía que hacía grandes correrías por el país en una carreta trayendo y llevando mujeres no se sabe a dónde ni para qué”²⁸³.

²⁸¹ Donoso, *Claves de un delirio...*, *op. cit.*, p. 583.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 524.

Esta historia, que a Donoso le parecía muy divertida, era negada rotundamente por el resto de la familia; no obstante, afirma “a mí me divirtió mucho darle ese nombre a este personaje porque en el momento que me lo contó Luis Arrieta, me perturbó enormemente. Peta Ponce encarna, míticamente para mí, la ambigüedad”²⁸⁴.

Justamente esta ambigüedad de la mujer de manos verrugosas es la que domina la novela donosiana, ya que el lector se tambalea constantemente entre una versión y otra de las cuales no puede elegir certeramente una. Peta es, por un lado, el símbolo de las viejas, es la bruja de brujas, la meica, la comadrona, la asilada eterna quien llegó primero a la Chimba y fue la última en salir, la que llevó al Mudito al exconvento y la que lo sacó para morir. Esta mujer simboliza al mundo oscuro, sucio, servil; las viejas que estuvieron y ya murieron, las que ascendieron a la Casa blanca, los vagabundos de la ciudad; en sí, el poder no oficial, lo obscuro, lo bajo, lo que debe permanecer oculto en la coladera, la cueva, la bodega.

Me parece que una de las principales ideas de José Donoso con este personaje —y los demás cercanos a él—, es mostrar el submundo al que pertenecen en contraposición con el mundo superior luminoso; lo que Schoennenbeck denomina “la jerarquía histórica”²⁸⁵ de los personajes; en este tenor, se muestra una bipolaridad entre el nivel superior, conformado por los integrantes de la familia Azcoitia, el Estado, la Iglesia; y, en una posición inferior, las asiladas, Peta Ponce, el Mudito, quien sería el vínculo entre ambos mundos, lo alto y lo bajo, el entre en todo momento.

Pese a esta estructura vertical, los sirvientes son quienes detentan el poder sobre los patrones, contrario a lo que podría pensarse tradicionalmente. Respecto a Peta, ella rompe con los designios del patrón y logra vivir con ellos y gobernarlos: “Desde esa noche Jerónimo

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 525.

²⁸⁵ Schoennenbeck, “La bruja y la ruptura de un orden...”, *op. cit.*, p. 166.

e Inés jamás han estado solos en el lecho conyugal [...] Esa primera noche de casados fueron don Clemente y la Peta Ponce, pugnando por prevalecer, los que los animaron, *como titiriteros a sus monigotes de cartonpiedra*” (pp. 179-180). Así, la cultura no oficial deshace las imposiciones del poder y transgrede el orden y los estatutos que demandan ciertas actitudes y apariencias, motivo por el que el limbo servil y obsceno debe permanecer oculto, ya que los sirvientes y la bruja “desconfigurarán la integridad de los señores al cortar la continuidad del tiempo sobre la cual se sostiene el sujeto histórico”²⁸⁶.

Reforzando el argumento anterior de Schoennenbeck, en la casa de Peta hay “santos desteñidos [que] bendecían el tiempo agotado de calendarios pretéritos y del puntero único del reloj” (p. 177). Este universo de la podredumbre, ahistórico, absorbe a los personajes que representan la luminosidad, ya que Peta es el reflejo de una Inés que se refugiará en la Casa de la Chimba como una vieja más; el Mudito es el residuo de un Humberto Peñaloza exitoso, intelectual, escritor, distinguido; don Clemente Azcoitía es abandonado en el exconvento cuando enferma y se convierte en una molestia para la familia, es reducido, así, a otra asilada. Finalmente, don Jerónimo muere, convertido en monstruo, en la fuente de Diana Cazadora, después de ser humillado y ofendido por Boy y los otros seres deformes.

El Mudito y Peta están fijos como agentes marginales en el mundo de la modernidad, al que no pertenecen más que como entes obscenos que están, pero no quieren verse. Por su parte, se produce una debacle para la oligarquía, ya que el Mudito se proclama contra el determinismo y, mediante la escritura, le otorga a la clase alta un pase hacia la podredumbre histórica; así, todos forman parte de la caída, de la miseria y la fragmentación modernas.

²⁸⁶ *Idem.*

3.3. Los espacios de la imaginación

La imaginación en *El obscuro pájaro de la noche* es un instrumento creativo muy importante, ya que gracias a ella el Mudo construye los mundos posibles de los que he hablado antes. Asimismo, es por esta facultad que el protagonista del texto donosiano se transporta a otro espacio, tiempo y condición que le permiten recordar, revivir o construir el pasado en el que era él mismo, pero otro: escritor, secretario de don Jerónimo, vigilante de la Rinconada, amante de Inés (en una sola ocasión).

En este sentido, el recuerdo y la imaginación irán de la mano como dos elementos complementarios de los que echa mano el Mudo para configurar sus historias, uniendo los momentos que realmente vivió con aquellos ficcionales que va creando; de esta manera, su vida misma es una novela que parte de un hecho real –biográfico, testimonial– que se convierte en ficticio mediante los mecanismos de la oralidad y la escritura. El mismo José Donoso afirma: “La novela, más que ninguna otra forma, moviliza a los seres a cumplir la fantasía, rara vez lograda, de ser lo que no son”²⁸⁷.

De acuerdo con Gaston Bachelard, la imaginación permite que “la imagen [surja] en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”²⁸⁸. Al respecto, antes configuré al Mudo como un soñador, quien, mediante vidas hipotéticas, logra consolidar universos ficcionales para él y sus demás compañeros de vida –las viejas y los monstruos de la Rinconada–. Como soñador o arquitecto de mundos, el Mudo parte de su experiencia para justamente modificar y ajustar aquellas condiciones que lo ubican en una posición inferior de los demás. Si bien existe para él un

²⁸⁷ José Donoso, *Conjeturas sobre la memoria...*, op. cit., p. 20.

²⁸⁸ Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 9.

determinismo innato, la conciencia de su inferioridad le permite modificar –aunque sea imaginariamente– su corazón, su alma y su ser social en la actualidad.

Así, presento dos escenas de *El obsceno pájaro de la noche* en las que esta capacidad creativa del Mudito vislumbra, por un lado, la intención, la inspiración y el talento de un hombre enclenque que se transforma en el opresor, aquel que ejerce el poder mediante ciertos mecanismos como la reducción, el encierro y el sometimiento²⁸⁹. Me refiero a la adquisición de “el chalet suizo” en el que el protagonista planea guardar a Iris hasta su disolución: plan que sólo permanece en su imaginación.

Por otra parte, en oposición a esta estrategia dominante, el Mudito recuerda, revive y describe su experiencia dolorosa en la ciudad. En este caso, el recuerdo es más constante que la imaginación, pero no la elimina, pues “la (falsa) ventana” se presenta como el único aliciente ante el contexto moderno al que se enfrenta el personaje. Así, el recuerdo, la imaginación y un poco de alucinación dan cuenta de la posición del Mudo –y los suyos– en el siglo XX.

El análisis de ambos episodios muestra la habilidad que tiene el Mudito como creador, ya que, al *performance*, la ensoñación, la alucinación, añadiremos el recuerdo y la necesaria imaginación para la construcción de múltiples historias que, en este apartado, tocan

²⁸⁹ Resalto otra escena de sometimiento por parte del Mudito, en esta ocasión sexual, a don Jerónimo. El protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* convierte al hombre Azcoitía en su “maricón”, de tal manera que lo posee tanto físicamente como con la mirada: “mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón, obligándolo a aullar de placer en el abrazo de mi mirada [...] lo que quieras, Humberto, lo que se te antoje con tal de que nunca te vayas de mi lado” (pp. 227-228). Al respecto puede consultarse el texto de Miguel Ángel Náter, “José Donoso o el eros de la homofobia”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 68, 2006, pp. 123-140. Otro momento en el que el Mudito adquiere el poder sucede con Inés de Azcoitía, cuando el pequeño hombrecito de la Casa de la Chimba planea violar a la mujer noble –encarnada en Peta Ponce– para deshacerse de ella y de la imposición que le supone. Al final logra que Inés-Peta sea encerrada en la Casa de Orates. El Mudito afirma: “Nadie creerá que yo ni ningún hombre estuvo en tu cama, ningún hombre se mete en la cama de una vieja como tú, Peta, ni yo que soy lo más despreciable, basura, basura [...] pero tuve que pasar por el difícil trance de iniciar una violación para deshacerme de ti” (p. 342).

temas tan importantes como el poder, el encierro, el machismo, el (falso) progreso, la (falsa) esperanza y el tópico civilización y barbarie.

3.3.1. El chalet suizo: el Carnaval de Venecia

El chalet suizo, que el Mudito encuentra debajo de la cama de Brígida, es una casita miniatura que el protagonista destina para “encerrar a Iris”; en esta medida, el objeto que estaba conformado como un desecho –igual que todas las cosas que las viejas guardan– se convierte en un envoltorio o paquetito que almacenará a la huérfana, toda vez que engendre al niño-santo.

El nuevo paquetito –decorado por el Mudito– recogerá la “cáscara de Iris [...] continente inservible” (p. 147); es decir, desperdicios dentro de desperdicios como los demás envoltorios de las viejas. La niña no tendrá otro fin más que como objeto de decoración o de juego antes de desaparecer totalmente, pues su cuerpo –al que le extirparán el útero– se irá disolviendo.

El Mudito, respecto a la remodelación del chalet, afirma: “Para eso estoy preparando esta casita [...] Es una cajita de madera, un chalet suizo de madera. Debo acomodar a Iris en ese interior. Porque he decidido apoderarme de lo que quede de la Iris después del parto para que viva aquí dentro una existencia de juguete” (p. 147).

La nueva casa de Iris, casa de juguete para una muñeca²⁹⁰, es motivo de diversión y distracción para el Mudito, quien, al ornamentar el chalet, está creando un mundo hipotético en el que su protagonista será la niña –el objeto de atención–. Además, la imaginación en

²⁹⁰ Subrayo, respecto al simbolismo de Iris en la casita, el diálogo que establece José Donoso con la obra de Enrique Ibsen, *Casa de muñecas* (1879).

este nuevo entorno es muy importante, ya que, según Bachelard, “para hacer creer hay que creer”²⁹¹ que realmente Iris puede contraerse y caber-vivir en la casita.

Al respecto, el personaje principal de *El obsceno pájaro de la noche*, construye no sólo vidas posibles para sus compañeras de casa, sino que las transforma, amolda y sitúa en espacios y tiempos específicos mediante su imaginación. Así, atendiendo a la lógica, Iris no puede ingresar al chalet; empero, la imaginación trasciende los límites de la realidad y todo puede ser posible, sin considerarlo absurdo.

Antes dije que el Mudito se entretiene con la decoración del chalet, debido a que “las miniaturas’ de la imaginación nos devolverían simplemente a una infancia, a la participación en los juguetes, a la *realidad del juguete*”²⁹²; así, el Mudito como niño –analogía que se presenta en diversas situaciones a lo largo de la novela– juega con algo que encontró, pero lo hace relacionándolo con su propio contexto, que son las viejas y la Chimba.

De esta manera, la casita miniatura es el reflejo –espejo– de la Casa de la Chimba en la que el Mudito vive con Iris. Al desdoblar este espacio, el protagonista adquiere el poder –invierte el juego y los roles– que en la realidad no tiene, ya que en la Chimba Iris es quien domina la relación entre ambos; mientras que en la miniatura el Mudito tendrá el poder al someter a la niña en un lugar que solo él puede abrir. Asimismo, el carácter lúdico de la Casa se transporta a la casita porque tanto el Mudito como Iris son niños, ambos con una infancia desoladora y relacionados por la misma experiencia de abandono.

Así como el chalet encierra la parte inservible de la huérfana, la Chimba guarda los restos de las viejas que alguna vez fueron productivas y poderosas, pues, aunque permanece en ellas el recuerdo de todo lo feo, obscuro y vergonzoso de sus patrones, el encierro les

²⁹¹ Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 184.

²⁹² *Ibidem*, p. 185. Las cursivas son del autor.

impide mostrarlo; por tanto, se ha limitado su poder en ese sentido. Referente a ello, el Mudito –con la casita e Iris– representa al poder oficial que encierra, guarda, oculta, aleja, aquello que transgrede el orden establecido.

Por su parte, Iris, sin su útero, es la mujer que restringe la reproducción, pues el Mudito afirma que evitará “sucesivas encarnaciones [...] hasta que la Iris se disuelva” (p. 147); en consecuencia, el encierro-desaparición de la niña indica que la cultura dominante intenta disolver al submundo social representado por asiladas, huérfanas, vagabundos, enfermos mentales; al no poder hacerlo, son ubicados en espacios especialmente creados para ellos, como al final de la novela las viejas van a la casa blanca o la “Casa de orates”, y las niñas, al orfanato; en esta medida, este sector no desaparece, pero es como si lo hiciera, pues su aislamiento determina su inexistencia. La novela muestra una estructura jerarquizada y determinada, en donde cada quien está donde tiene que estar.

Además, no puede pasarse por alto la implicación social y machista de la “casa de muñeca de Iris”, quien, al ya no “servirle” al Mudito, debe ser encerrada, empaquetada. Hasta ahora el protagonista de la novela donosiana se había mostrado como un ser nostálgico, deseoso de ascender, furioso con el “Dios mezquino”, animalizado por Iris, sometido por las viejas; empero, en este momento se presenta como un hombre machista que muestra un comportamiento superior respecto a la mujer, en particular con Iris.

El Mudito es, desde esta perspectiva, un contemplador, una gárgola en su sitio que se entretiene con la casita y la idea de encerrar a Iris. En analogía con la cultura oficial, se trata de observar a lo diferente en la distancia, sin mantener contacto alguno –recuérdese que ninguno de los hombres Azcoitía pisa la Casa de la Chimba–; lo mismo sucede con los monstruos de la Rinconada, quienes son exiliados del entorno social para construir su propio

espacio y sus leyes, y la armonía se rompe con la intrusión de Jerónimo en el espacio no apto para él.

Por otra parte, en cuanto a que Iris es transformada en muñeca, el encierro en el chalet es degradante para la huérfana, ya que la niña-virgen ya no ocupará el altar de la Chimba, sino un nicho pequeño que solo será objeto de adoración del Mudito. Además, el rebajamiento de la imagen virginal se acentúa por su transformación en juguete, muñeca, cosa que carece de voluntad, y cuyo operador será el antes llamado Humberto Peñaloza.

La nueva concepción de Iris se complementa con la bebé Damiana, “para que vivan una existencia de juguete” (p. 147) y para formar un hogar ocupado por madre e hija –subrayo la ausencia del padre, que remite tanto a la vida del Mudito como de la misma Iris–, en un nuevo juego que las protegerá debajo de la cama del protagonista. Así, se resalta el carácter lúdico de esta propuesta de vida del Mudito, como una forma de continuar con el juego del hijo de Iris; si bien en la realidad la niña tendrá al niño-santo y le será arrebatado por las viejas, el Mudito le proporciona en este mundo diminuto la compañía de su muñeca Damiana, ambas empaquetadas, como imbunche, cosa, desperdicio, pero en un espacio de descanso para ricos.

El Mudito añade:

Cuando nazca el niño verdadero el destino de la Damiana tendrá que permanecer unido a la cáscara inservible de la Iris... en el chalet suizo dormirán entrelazadas, prisioneras de sus caricias, que irán perfeccionando y les cerrarán todas las salidas porque ya no las necesitarán... no querrán salir, tendrán miedo a lo que no sea ese ámbito reducido donde vivirán amarradas por su juego (p. 147).

El chalet suizo se presenta, también, como la proyección del sótano en donde se encuentran madre e hija, solo que el primero se ha acondicionado como un verdadero hogar en el que “yo me entretengo en pintar la fachada del chalet: la nieve simulada de los aleros y la

chimenea, los pajaritos de madera, las cortinas rojas con lunares verdes recogidos a cada lado, entre las cuales pegué trocitos de espejo para indicar la posibilidad de asomarse al interior” (p. 147); diferente del sótano tapiado con periódicos, lleno de viejas y de humedad.

Por otra parte, “Te juro que envidio tu existencia protegida dentro de la cajita de música” (p. 147-148) son las palabras que el Mudito le dedica a Iris, pues ella se disolverá en este lugar confortable, mientras que él lo hará en la Casa de la Chimba y, consecuentemente, en la calle bajo el puente: “Guardaré esta encarnación final sin permitir que te escapes y te transformes en otra cosa, amarrada en un paquete, debajo de mi catre, con mis papeles inútiles clasificados y ordenados, junto a las demás cosas que quiero conservar porque son mis cosas, soy la séptima vieja, tu impudor me lo demuestra todos los días” (p. 148).

Al final, el futuro de Iris es incierto. Se deduce que vivirá en la calle como prostituta, como así lo dispusieron las viejas al desterrarla de la Chimba y comprobar visualmente que los hombres se interesan en la hija de un ex presidiario. La tradición, el mundo de lo sagrado, no acepta la mentira; el castigo es el desconocimiento, la indiferencia, el exilio tanto del exconvento como del mismo chalet en donde le esperaba una vida de juguete o el orfanato, mejor que el mundo exterior en la ciudad.

Este universo en pequeño es acompañado por la sonata de El Carnaval de Venecia: “Si uno levanta el techo pegado al resto con dos bisagras, toca *El Carnaval de Venecia*. Es la única melodía que toca” (p. 147), y servirá en el proceso de disolución para que Iris olvide, cada vez que suene la pieza, “todo tu interior, corteza pura, encerrada en esta encarnación última, definida por el ámbito estrecho, único, insulso, reiterado de *El Carnaval de Venecia* (p. 147).

La música desempeña un papel mediador entre la vida y la muerte, entre el recuerdo y el olvido; y, sobre todo, acentúa el devenir de Iris de niña a muñeca, y de ésta a desecho, sustancia diluida. El *Carnaval de Venecia*, con su melodía, armonía y polifonía se acompaña de la máscara, de ese ocultamiento y transformación de la personalidad que hace que nada sea lo que parece, sino lo que el Mudito desea mostrar: aquí, el protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* adquiere la categoría de director de escena y orquesta, no en cuanto al *performance* antes mencionado, ya que no hay representación ni simulación; sino juego únicamente basado en la imaginación, en esa facultad humana para crear acontecimientos sin límites temporales, espaciales y causales.

El chalet suizo, con la música de *El Carnaval de Venecia*, es la analogía en miniatura tanto de la Casa de la Chimba como de Santiago de Chile, pero representado mediante el juego y desde la visión de mundo de un niño. Iris es todas las viejas, la clase baja, no oficial; y el Mudito es don Jerónimo, Inés, Clemente de Azcoitía, la Iglesia, el Estado, la cultura del poder que observa disolverse a los encerrados, mientras porta caretas que ocultan una moral trastocada, pero pintada de condescendencia.

3.3.2. La ciudad: la “herida social”

En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, José Donoso habla de la “herida social” que sintió desde pequeño por el “impulso a ser otra cosa, que en mi caso era [...] la ambición de reencarnarme en escritor”²⁹³. En este texto, el chileno es un portavoz, y más allá de su deseo por ser escritor –en correspondencia con el protagonista de *El obsceno pájaro de la noche*–, subraya la necesidad de pertenencia y correspondencia en la sociedad de la época.

²⁹³ Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, op. cit., p. 17.

De acuerdo con Donoso, la ambigüedad social destaca la idea de querer ser como el aristócrata, –es el caso del Mudito, quien anhela parecerse a don Jerónimo–; sin embargo, existe un distanciamiento social, intelectual, económico que impide siquiera la cercanía. En este caso, pueden usarse caretas y aparentar ser como el aristócrata, pero es sólo simulación, nunca llega a ser verdad. Referente a ello, Sebastián Schoennenbeck destaca que “en el mismo artificio que lo define, el sujeto se vuelve invisible, niega su presencia, se ausenta, se silencia, desaparece, muere”²⁹⁴.

El Mudito, en este contexto moderno, es uno de los “seres socialmente ambiguos o desclasados, víctimas del quiero-pero-no-puedo que suele transformarlos en caricaturas”²⁹⁵. Su mayor derrota es querer y no poder, intentar el cambio, lograrlo momentáneamente y descender al olvido, la mancha, el polvo. El Mudo es un personaje derrotado por su contexto, quien se enfrenta a la modernidad, pero pierde en alguno de los intentos; sin embargo, la herida social lastima a muchos, pero no todos perecen; así, este momento histórico “podría plantearse como un proceso cuyo devenir ha sido [...] desigual”²⁹⁶.

Este proceso de modernización inicia en la ciudad, el espacio que en *El obsceno pájaro de la noche* encarna mediante la imaginación tanto como un entorno creado en la mente del Mudito como un recuerdo melancólico de este personaje. La ambivalencia de la ciudad, por su naturaleza, se une a las diferentes ideas que el Mudito nos transmite de este espacio, creando un entorno múltiple, abierto, heterogéneo, plural y sumamente contradictorio.

²⁹⁴ Schoennenbeck, “Sobre casas, ventanas y miradas...”, *op. cit.*, p. 1231.

²⁹⁵ Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, *op. cit.*, p.18.

²⁹⁶ Schoennenbeck, “Sobre casas, ventanas y miradas...”, *op. cit.*, p. 1285.

En cuanto al espacio, Santiago de Chile –por las referencias que proporciona el mismo autor: “ese convento existe en Santiago de Chile, y existe exactamente en esa situación”²⁹⁷ es la ciudad, el entorno global, que encuadra a la Casa de la Chimba, la Rinconada y la casa blanca. El mundo urbano es la capital chilena del siglo XX²⁹⁸, de la que Donoso proporciona una fotografía que muestra el proceso de modernización latinoamericano, y al que el Mudito se enfrenta completamente en silencio.

En *El obscuro pájaro de la noche* la ciudad se construye con palabras y recuerdos, ya que el Mudito manifiesta su visión de acuerdo con su estadía allí. La ciudad se muestra como el espacio de la multiplicidad, por englobar voces, sonidos, seres, lugares, tiempos, infraestructura moderna, clases sociales, cultura, arte, política. El personaje principal es el encargado de mostrarnos el entorno, ese que el escritor consideraba “un país pobre”²⁹⁹ en cuanto al lento proceso de modernización, pero con una “identidad geográfica clarísima [...] la característica de Chile es que es un país cuyas fronteras son tan infinitamente naturales (es la cordillera, es el mar, es el ártico, es el desierto)”³⁰⁰.

El entorno urbano engloba a seres andantes sin nombre, torbellinos de ideas, *collage* de imágenes, simultaneidad de espacios y tiempos, choque de cuerpos, múltiples historias y variadas identidades que coinciden por un breve o un largo tiempo: la ciudad es “una esfinge [...] o un laberinto que conduce al extraviarse”³⁰¹. Continuando con esta idea, la ciudad

²⁹⁷ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 519.

²⁹⁸ Hay algunos rasgos en la narración que permiten decir que los hechos se ubican en el siglo XX, como el auge de la ciudad, las revistas más destacadas de la época, los *mass media*, hechos históricos –como la Independencia de Chile, la guerra de Verdún–, o figuras históricas como Fidel Castro, Salvador Allende o Stalin.

²⁹⁹ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 519.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 535.

³⁰¹ Nicolás Casullo (Comp.), *El debate modernidad/posmodernidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, p. 43.

reitera la imagen del laberinto en la novela, mientras que el Mudito es aquí otra vez el minotauro, solo que este espacio no es suyo, sino uno más grande, más complejo y desconocido en el que se pierde.

La única forma que el protagonista encuentra para salir de este laberinto es adentrarse en otro, que sí constituya un refugio –nido, rincón, escondite– que es la Chimba. Simbólicamente, el Mudito huye de la modernidad y se guarece en las formas pretéritas, la colectividad, la cultura oral, pues fuera se pierde entre la infinitud de lo moderno. Cabe agregar que, aunque el Mudito huye, no puede deshacerse de su carga cultural, ya que ingresa al contexto tradicional, pero continúa escribiendo, creando, imaginando como lo hacía cuando era Humberto Peñaloza.

La Casa de la Chimba crece a la par de la ciudad, y el Mudito brinda información sobre ello:

La ciudad cruzó el río hacia el norte y pobló esta orilla. Se organizaron callejuelas miserables que fueron desplazando más y más lejos las chacras cuyos tomates y melones nutrían a la ciudad, hasta que las callejuelas de la Chimba, al avanzar, se transformaron en avenidas con nombres de reivindicadores de derechos obreros, y al rodear y dejar atrás a la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, la enquistaron, muda y ciega, en un barrio bastante central (p. 103).

La Chimba está en medio de la modernidad, entre el progreso y la tradición, motivo por el que debe ser demolida y, posteriormente, reconstruida como plaza comercial, ya que armonizará con las grandes avenidas, los faroles “que iluminan nuestro tránsito, y la magia estridente de la electricidad cambia de repente el signo de las cosas, el celeste es violeta, el rosa es púrpura, el limón anaranjado y las figuras apostadas en las esquinas como conspiradores” (p. 126).

La ciudad es, de acuerdo con Nicolás Casullo, “la geografía central de lo moderno [...] metrópolis, que es museo, muchedumbre y fábrica. Que es pasados y futuros ordenados por la vorágine de ciudadanos y simetrías, pero sobre todo por seres que asisten a los relatos de las cosas como la forma que adquiere la ilusión de las cosas”³⁰².

En este espacio nuevo, moderno, diverso, el Mudito desarrolla su capacidad creativa. La ciudad imaginada se presenta como parte de una historia que las viejas de la Chimba se encargan de fundamentar, con la idea que dan al lector de que el Mudo nunca ha salido de la Casa; en ese sentido, el receptor puede creer que lo que el protagonista afirma pertenece a uno más de sus mundos posibles, en los que él se ubica –otra vez– como protagonista. Las viejas afirman: “dicen... dicen que el Mudito nació aquí en la Casa [...] pobrecito el Mudito, si nunca ha salido a la calle en toda su vida porque le tiene miedo a las bocinas de los autos, cómo va a ser pues Mercedes [...] cómo le va a tener miedo a las bocinas si es sordomudo... será, pero siempre ha estado aquí” (p. 279).

La cita anterior es muestra de la poca información que poseen las asiladas, incluso de sus mejores amigas dentro de la casa; motivo por el que su conocimiento se basa en suposiciones, rumores y reiteraciones de información que en algún momento alguien inventó. Según ellas, el Mudito nunca sale de la Casa; empero, sí lo hace, y así lo manifiesta el protagonista en variadas ocasiones: la búsqueda de don Jerónimo (el padre del hijo de Iris), el robo de su libro verde, la visita al Gigante en el Ford y los encuentros sexuales con Gina: “ya me conocen en los bares, en los prostíbulos, en las ferias, en los circos, en las galerías de los teatros de barrio [...] en todas partes” (p. 267).

³⁰² *Idem.*

Estas excursiones al exterior reafirman que el presente ha exterminado al pasado, debido a que este hombre enclenque, tullido, pequeño, no tiene cabida en el mundo de la modernidad como sí la tuvo cuando era Humberto Peñaloza, aquel escritor de capa y chambergo que deambulaba por las calles iluminadas de Santiago de Chile sin huir u ocultarse de los carabineros, don Jerónimo o el Dr. Azula; es decir, el orden, el poder y la ciencia.

El Mudo afirma:

Aúllan persiguiéndome por las calles y la lluvia, el parque lleno de bestias ladrándome por avenidas intolerables, por el puente, me descuelgo por los fierros del puente hasta el río, aúllan persiguiéndome por las piedras resbaladizas, por estos montones de basura podrida [...] huyendo por debajo de los puentes, entre los matorrales raquíuticos de este tajo de piedra *donde el viento se traga mi voz y me deja mudo* [...] corro y corro porque oigo patas galopando detrás de mí, sus alientos fétidos y sus getas hirviendo, sus garras me derriban y quiero incorporarme pero no puedo porque sus colmillos me tumban a la orilla del agua que arrastra los *desperdicios de la ciudad* (p. 101. Las cursivas son mías).

Los espacios por los que puede andar el Mudo son los que se mencionan en la cita anterior: debajo de los puentes, basureros, entre rocas, ya que él es un “desperdicio de la ciudad”, sobrante, inútil, aquel que poéticamente afirma:

me están destrozando, estos animales de hocicos fosforescentes, me descuartizan, colmillos, lenguas humeantes, ojos que agujerean la noche, bestias que me despedazan y gruñen arrancándole al doctor Azula los trozos de mis vísceras calientes que él se está apropiando, que chapotean en el charco de mi sangre disputándose tripas y cartílagos, orejas y glándulas, pelo, uñas, rótulas, *cada miembro mío que ya no es mío porque yo ya no soy yo sino estas piltrafas sanguinolentas* (p. 101. Las cursivas son mías).

De la misma manera que la botarga de cartonpiedra del Gigante, el Mudo es despedazado, desmembrado, nada queda de él más que restos, basura que será depositada entre basura, desecho de persona que se reunirá con otros desechos: las viejas en la Casa de la Chimba. El

Mudito no puede estar libre en las calles, porque su presencia implica la transgresión del orden, la negación del progreso.

La fragmentación del Mudito, figurada por el descuartizamiento, indica la desintegración dolorosa de la cultura no oficial, de aquellos desprotegidos que se guarecen entre las piedras, los matorrales, las sombras, o en instituciones. Cada uno de los animales, que entierra sus colmillos en este ser obscuro, encarna al grupo de los poderosos, con hocicos fosforescentes –luces de las patrullas– y ojos que agujerean la noche –lámparas–, que persiguen y encuentran a los rotos escondidos entre la noche.

Si bien el Mudito presenta dos visiones de la ciudad, como Humberto y como Mudo, ésta –la ciudad sin esperanza– es la que sobresale, realizando una crítica desde su propia experiencia como fante y vagabundo respecto de la clase media y alta, quienes “vuelven de ver esa nueva de la Jeanne Moreau y van a comer bistec con puré de papas” (p. 160), o quienes tienen autos como Citroën, Ford, Renault o Morris.

Considerando las diferentes facetas del personaje principal, la ciudad se presenta como recuerdo, añoranza de aquel espacio en el que deambuló por calles, edificios y demás espacios que lo cobijaron tanto como intelectual como vagabundo, aquel que salta entre los autos; en este sentido, el Mudito era un agente activo, quien, posteriormente, se convierte en estatua, gárgola, figura inerte; pero, quien, además, desarrolla la capacidad de transformarse en pájaro para recorrer nuevamente el espacio y recuperar una parte de su vida escritural. Es entonces que el Mudito se configura como “el obscuro pájaro de la noche”, aquella ave nocturna –tué tué o chonchón, de la mitología mapuche– que vuela entre las tinieblas,

escondido, disimulado, un tanto invisible, cuyo parloteo intenta concretarse en las páginas en blanco que guarda debajo de su cama³⁰³.

Esta descripción de la ciudad la realiza el Mudito como testigo y protagonista, ya que focaliza los aspectos modernos desde su visión y experiencia como caminante, transeúnte, en un espacio abierto, externo, que está rodeado de *mass media*, *marketing*, servicios y productos. Otra perspectiva se hace presente como contemplador –junto a Iris y Damiana– cuando ven a la gran ciudad desde la ventana de la casa; entonces, los tres se constituyen como gárgolas que mantienen una visión panorámica del entorno:

contemplando el esplendor de la gran ciudad, las luces escarlata que parpadean en el aeropuerto, los focos de las torres de transmisión, los garabatos de neón en los edificios de cristal del centro, faros girando en la oscuridad [...] vericuetos de la ciudad tendida hasta la cordillera. Desde la ventana que yo les abrí, la Damiana le está enseñando a Iris el plano entero de la ciudad, el río, las plazas, el centro, las avenidas (pp. 152-153).

Estos tres personajes, que pertenecen a la cultura de la oralidad, la tradición, el mundo sagrado, se impresionan con la imagen de una ciudad que contemplan desde arriba, como un faro. Esta visión de mundo, que los tres conocen de cerca, es ambigua, ya que la ciudad no se ve igual que como se experimenta. El arriba y el abajo cambian dependiendo del lugar en el que se encuentren: mirarla implica considerarla nueva, magnífica, ensoñadora; mientras que vivirla es –para estos seres inferiores– persecución, simulación y escondite –el Mudito huye de los carabineros, Iris se convierte en prostituta, y Damiana es sirvienta.

Justamente el Mudito plantea territorial y socialmente la división de estas dos caras de la ciudad, misma de la que afirma “es terrible” (p. 267).

vagaba por los parques en la noche, no en los parques con monumentos ecuestres y pérgolas y estanques, sino por los otros, los de la orilla de la ciudad, que son entre parque y potrero,

³⁰³ Cfr. Becerril Nava, *op. cit.*, pp. 110-140.

terreno de nadie que nadie vigila y por eso en la noche los poblamos nosotros, encendiendo fuegos minúsculos para calentar las manos o el té, apagando la fogatita de hojarasca para que no nos descubran, ni nos descubramos unos con otros porque podemos matarnos (p. 242).

Afuera, en las calles, cuando las viejas deben salir a conseguir –robar– comida, nadie presta atención en ellas, puesto que son viejas como todas las viejas que deambulan por las avenidas, “la gente entra y sale del cine, y pasa gente por la calle sin mirarlas” (p. 369).

Aunado a este panorama que se centra en el mundo bajo, también en *El obscuro pájaro de la noche* está la visión de los poderosos, quienes emiten juicios de valor del espacio en el que se encuentran, sobre todo en comparación con el entorno internacional, Europa, específicamente. Uno de los acontecimientos más representativo es cuando Jerónimo de Azcoitía regresa a su país natal para gobernarlo, como dicta la tradición familiar: “A su regreso de Europa lo único que en su país no lo había defraudado eran los fragantes congrios [...] Jerónimo regresó a su tierra americana burda y primitiva, en busca de obligaciones que dieran nobleza a su libertad” (p. 171).

Si bien el joven Jerónimo, de treinta y un años entonces, no muestra interés por la política, misma que es regida por el Reverendo don Clemente de Azcoitía, es obligado a quedarse porque, como buenos cristianos, los Azcoitía son “sus representantes sobre la Tierra” (p. 173); no debe olvidarse, en este sentido, el nexo que los une con la Casa de la Chimba y con la niña-beata.

Se establece, entonces, que el hombre civilizado, educado, aristócrata, es el indicado para imponer el orden en el mundo de los “boticarios de provincia y profesores rurales deseosos de interesarlo en la reconstrucción de un puente barrido por las últimas crecidas” (p. 171). Así ha sido y así debe ser, de acuerdo con el sacerdote, ya que, sino, “significa que

gente advenediza y ambiciosa, toda clase de radicales descreídos, podrán trastornar las bases de la sociedad tal como Dios la creó al conferirnos la autoridad” (p. 172).

La instauración del orden corresponde a lo que Ángel Rama ha llamado “la ciudad letrada”, esa que en Chile es representada por Jerónimo de Azcoitía, el padre Clemente Azcoitía y también

una distinguida tertulia masculina experta en relacionar las perturbaciones de la bolsa con cambios de gabinete, un grupo ducho en parentescos, en el precio del ganado y propiedades, formadores de comités para recibir a dignatarios extranjeros portadores de sabios consejos, dadivosos para otorgar puestos a los que, aunque no fueran como ellos, desearan parecerseles [...] los parentescos y vinculaciones de los Azcoitía incluían a todas las ramas del poder (p. 169).

Siguiendo a Rama, el grupo letrado, que sobre todo se encontraba en el orbe urbano, tenía la función de dirigir a las sociedades coloniales, con la finalidad de elaborar mensajes y diseñar modelos culturales. El hecho de que el grupo de letrados se instalara en las ciudades marcaba la diferencia con la gente de campo, en el que los únicos que podrían asemejarseles eran los mercantiles. Dicho teórico afirma:

En el centro de toda ciudad [...] hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder³⁰⁴.

En *El obsceno pájaro de la noche* el orden social se muestra a cargo de las familias que ostentan el discurso hegemónico, la Iglesia, e, irónicamente, como no podría pasarsele por alto a Donoso, de la cocinera: María Benítez. Así, “la tertulia masculina” es avasallada por el poder femenino de la mujer a cargo de la comida, quien, con el alimento, obtiene el poder

³⁰⁴ Rama, *op. cit.*, p. 32. Las cursivas son del autor.

e instauro el orden sin necesidad de pronunciamiento alguno: la mujer desde lo cotidiano y domestico se eleva y adquiere la autoridad, la decisión e influencia en el hombre. En la novela dice:

El rumor ciudadano hacía circular el cuento de que quien determinaba los acontecimientos políticos del país era una tal María Benítez, cocinera de toda la vida de don Clemente, cuya caricatura solía aparecer en un insolente pasquín ilustrado como la encarnación de la oligarquía, revolviendo con su cucharón descomunal la olla rotulada con el nombre del país (p. 169).

Como suele suceder, los pronunciamientos ante la postulación de Jerónimo al poder no se hicieron esperar, y la ciudad letrada se encuentra con su opuesto, la “ciudad real”³⁰⁵, entre “la sociedad como un todo y su elenco intelectual dirigente”³⁰⁶; aquí se refleja claramente la ruptura entre discurso y realidad.

En la novela tanto el país como la ciudad están en manos de Jerónimo de Azcoitia, quien finalmente obtiene el poder por mayoría de votos –aunque, al parecer, se roban las urnas–; así, el grupo letrado instituye el orden como tradicionalmente lo ha hecho, y mantiene vigente su vínculo con la clase más poderosa, la Iglesia y el Estado.

El Mudito, personaje ambivalente, proteico, puede considerarse tanto perteneciente a la ciudad letrada como a la real, dependiendo del rol que esté representando, Humberto o

³⁰⁵ La ciudad letrada, de acuerdo con Rama, era el grupo de poder en la sociedad. Este conjunto de intelectuales “constituye la frondosa burocracia instalada en las ciudades a cargo de las tareas de transmisión entre la metrópoli y las sociedades coloniales, por lo tanto, girando en lo alto de la pirámide en torno a la delegación del Rey”. *Ibidem*, p. 33 y ss. Por su parte, la ciudad real hace referencia a la “sociedad como un todo”, aquella que es dominada por los letrados mediante la organización e impostación del orden. Rama afirma: “Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden”. *Ibidem*, p. 40.

³⁰⁶ *Idem*.

Mudo: el primero es uno de los grandes intelectuales de la época; y, el segundo, es quien muestra que en la ciudad la noción de progreso queda anulada, al menos sí para las personas de su misma condición social.

Para el Mudo la ciudad resulta ser el entorno del peligro, de la incertidumbre y del acorralamiento, en el que el personaje principal de la novela donosiana descubre el dolor, la angustia y la necesidad incesante de resguardarse en su rincón. Respecto a la ciudad, Marshall Berman establece que muestra “un choque perpetuo entre grupos y facciones, un permanente flujo y reflujo de prejuicios y opiniones en conflicto. Toda la gente está en constante contradicción consigo misma, y todo es absurdo, pero nada escandaliza, porque todos están acostumbrados a todo”³⁰⁷.

En este espacio, el Mudo presenta también un discurso alucinado, al que me referí en el apartado 3.1.2, mediante el cual describe a la ciudad como “el espacio del silencio”, ya que, si bien el ruido y el movimiento son constantes, para él es afonía, mutismo que indica que nada está sucediendo salvo la cotidianidad, el ir y venir de autos, gente, tiempo. Justamente el tiempo –lineal, fugaz– marca la diferencia entre estar con las viejas o con los médicos del hospital: con ellas –múltiples e iguales– todo pasa lento, calmado, sigiloso, circular; mientras que con los enfermeros se produce una estadía dinámica, dolorosa, angustiante, de la que el Mudo logra escapar por la ventana de la habitación del hospital.

Respecto a las viejas, el Mudo expresa: “Por la ventana las veo pasearse en la calle esperándome en la esquina de la estación de servicio [...] las viejitas buenas de las cuales yo soy una me esperan en el cuadrado de mi ventana, para darme paz, para recogerme [...]

³⁰⁷ Marshall Berman, “Brindis por la modernidad”, en *El debate modernidad/posmodernidad*, Nicolás Casullo (Coord.), El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, p. 70.

esperan sin prisa porque el tiempo de las viejas es interminable, van sustituyéndose unas a otras, no, no tenemos apuro, podemos esperar” (p. 237).

Esa ventana, desde la cual el Mudo ve a las viejas, le permite huir; empero, no se trata de una fuga real, sino de pensamiento, imaginación y creación. El hoyo en la pared, que da acceso al exterior, muestra la vida cotidiana de las personas que sí pueden estar en la ciudad: la ciudad real, histórica, de la marginación y de los que ostentan el poder: “frente a esta ventana por la que veo una calle, unas casas, una estación de servicio, alguien que pasa por la acera de enfrente, un mecánico de overol azul que se encucilla para revisar el aire en las llantas de un auto, el primer auto de la mañana porque es muy temprano” (p. 232).

De acuerdo con Sebastián Schoennenbeck, en *José Donoso. Paisajes, rutas y fugas*, el escritor chileno, al tener como influencia literaria a Henry James Sr, retoma la metáfora de la casa como conciencia, en la que “gracias a sus múltiples ventanas, es el lugar desde donde se mira el ‘escenario humano’ o la realidad [...] la ventana figura como un filtro que mediatiza los sentidos del que mira”³⁰⁸.

Tanto la ventana como el exterior son vedados para el Mudo y para las viejas, ya que no se trata de una abertura real, sino de una fotografía –estática, eterna, repetida– que adorna la habitación del Mudo y le muestra una falsa sensación de libertad, pues, en realidad, está en “una celda con barrotes” (p. 232) acompañado por las viejas junto a la imagen de una calle, una gasolinera y transeúntes al amanecer: “Miré la ventana, la calle interminable, fija como la fotografía de algo cotidiano, sin interés, sin belleza, fotografía sacada porque sí, sin propósito, tal vez sólo para terminar de una vez por todas el rollo de película en que las otras

³⁰⁸ En la novela aparece otra ventana importante, que es en la que Iris baila para el Gigante. Al respecto ver el texto de Sebastián Schoennenbeck respecto a *El obsceno pájaro de la noche*, “Sobre casas, ventanas y miradas...”, *op. cit.*, p. 553.

fotografías eran las importantes, no esta pobre perspectiva de una calle en que nada cambia” (p. 240).

La apariencia de la ventana –“para que creamos que existe un afuera” (p. 342)–, muestra el “escenario humano” de la gran ciudad, y le da una paz momentánea –pero paz al final–, al Mudo, ya que toma consciencia de que el exterior no es un espacio para él, y que está mejor en la celda que en las calles: su seguridad es con las viejas, no afuera entre los autos, los carabineros y las clases media y alta que lo han excluido por tanto tiempo. En este momento, cuando el Mudo está en el hospital, comprende que las sustituciones y simulaciones han llegado a su final, pues cumplió el más grande de sus deseos, que era poseer a Inés; al menos, de esta manera, accede al mundo de lo alto y puede permanecer en él con su recuerdo:

Una gran paz me invadió al mirar esa ampliación fotográfica pegada al muro frente a la cual, en este cuarto, iba a transcurrir mi interminable vida de sustituciones. Paz y alegría. ¿Cómo no? Don Jerónimo lo aseguró: yo, esa noche, en el cuarto de la Peta Ponce, hice el amor con Inés. Toqué su belleza. ¿Qué importaba, entonces, que la muerte me estuviera vedada? ¿Y el agua? ¿Y el sueño completo, y la vigilia total? ¿Cómo no voy a sentir paz mirando esa calle única que se pierde en la distancia monótona de lo que será mi vida? (p. 240).

El protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* se asume como el Mudo. Ha dejado atrás a Humberto Peñaloza y la melancolía de su imposible ascenso al mundo Azcoitía. Sólo después del encuentro sexual con Inés no importa la carencia, el dolor ni la vida. Él mismo le comenta a la Madre Benita:

sabe que tengo miedo de no morir, pero no siempre tengo miedo, Madre Benita, a veces me exalta la seguridad de que mi tiempo se prolongará sin origen y sin fin por esta calle que es otra versión del paraíso, fachadas, veredas, faroles, pavimento, ventanas, puertas, árbol seco, antenas, cables, porque desde aquí y resguardado por usted, todo esto no es otra versión del infierno como lo era la intemperie de las calles miserables que tuve que sufrir (p. 242).

La Madre Benita, como eterna protectora del Mudo, le brinda la seguridad que éste necesita cuando se encuentra entre la vida y la muerte, en el paso del infierno al paraíso acompañándolo en su nuevo estado de serenidad.

El episodio del hospital, cuando el Mudo es operado por una úlcera –o monstrificado, como él afirma– es el paso de la angustia a la aceptación, cuando el personaje principal se sabe determinado al lugar que ocupa en el mundo: deja atrás la visión compleja del espacio múltiple, cambiante, laberíntico en el que no tiene cabida la cultura no oficial, la clase de la servidumbre; así, la ciudad que describe proviene –en algunas partes de la novela– de la alucinación o la imaginación, pero es ciudad al final de cuentas.

El Mudo afirma:

me ven con el abanico despejado de sus limpiaparabrisas, frena, mierda, casi choco, no se ve nada con esta lluvia, roto de mierda, por Dios que ha llovido este año, me ven a un metro de distancia en el foco de luz que la lluvia rasguña, disuelto en la lluvia, pero el limpiaparabrisas me devuelve la solidez de que carezco, para que ellos puedan verme, un hombrecito como ciego, el pelo empapado (p. 160).

Este Mudo en la ciudad es también agua de lluvia, forma dinámica, fluidez, transformación. Constantemente este personaje transitará de un plano negativo a uno positivo o viceversa, como en este caso en el que, mudo y ciego, es una rata bajo la lluvia y un fantoche bailarín,

el fantoche perseguido bailando como una alucinación en las luces rojas que le muerden las pantorrillas mientras él huye entre los Citroën que patinan, los Ford que chocan, que bocinean [...] Algo se agita entre esas matas: un perro acude a echarse junto a mi fuego. Un bulto se dibuja contra la línea del agua por donde se escabullen ratones gordos cebados de desperdicios, el bulto se hace sólido, avanza. Un trozo del muro de granito tiembla y cae: no, no tema, Madre Benita, no es más que un niño que saltó desde la boca de una cloaca (p. 160).

El Mudito en el exterior es fuego, “agente de transformación”³⁰⁹, y es rata que emerge de la alcantarilla –respecto a esta imagen, destaco una cita que Gaston Bachelard retoma de Max Picard: “Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres”–³¹⁰. El protagonista ha sido escupido por el mundo subterráneo, y es justamente cuando intenta re-construir su papel como escritor.

El Mudito es proyectado como ciego por el choque con los autos; sin embargo, la desorientación sucede por la lluvia incesante, la persecución de los carabineros y la inmensidad de la luz eléctrica, esa que en la Casa de la Chimba es escasa o nula; entonces, el paso de la penumbra a la luz es también un resurgir para el personaje, quien contempla los diversos colores de una ciudad: “la cola de chispas invade la calle, es el resuello crepitante que sale de la boca de esta bruja benigna para encender los faroles que iluminan nuestro tránsito, y la magia estridente de la electricidad cambia de repente el signo de las cosas” (p. 126).

Este espacio multicolor, que parece hechizo de bruja, es para el protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* una de las representaciones de la ciudad, misma que configura, entonces, como ambigua, ya que, por un lado, lo encanta con su imagen; pero, por el otro, lo aterroriza con sus habitantes y demás elementos constituyentes. Para el joven de la Casa de la Chimba, el espacio exterior posee dos caras: la ciudad-encanto y la ciudad-tormenta.

Esta segunda ciudad, que se caracteriza tanto por la lluvia incesante como por el caos, le causa más angustia al Mudito cuando reina en ella la nada, el vacío, la soledad y el silencio; silencio que también se apodera del personaje porque no puede alzar la voz y exigir el retorno

³⁰⁹ Myrna Solotorevsky, *op. cit.*, p. 173.

³¹⁰ Bachelard, *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 58.

a su nido, que es la Casa de la Chimba. De acuerdo con Bachelard, “es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con más claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil”³¹¹.

Al respecto el Mudito afirma:

Afuera hace frío. Corre un viento helado que sé que no volveré a sentir nunca más como no volveré a sentir agua en mi boca porque se niegan a dármele, como si el agua le hiciera mal a alguien... no veo viento, no hay banderas ni estandartes ni arboles ni distingo las ropas de los transeúntes, en realidad parece que no hay transeúntes, ni autos, nada se mueve en este paisaje de ciudad en que uno adivina el frío del invierno (p. 237).

La ciudad-silencio o ciudad vacía es tan inquietante como la ciudad moderna, ya que el Mudito toma conciencia de su soledad, orfandad y constante vacío; motivo por el que busca ansiosamente el regreso al convento –“nadie me reconoció, sólo me humillaron y me soltaron al parque donde llovía y llovía, y yo corría y corría y grito y golpeo, y ya no tengo fuerzas para gritar y golpear, Madre Benita, sálveme (p. 158)–. La Casa de la Chimba es el hogar del Mudito, ese espacio que “no conoce los dramas del universo [...] El rayo enciende un instante los vidrios de la ventana. Pero la casa no tiembla bajo el trueno [...] En nuestras casas [...] tenemos menos miedo”³¹².

La casa guarece al Mudito, es su refugio, y así lo hace saber al compararla con la calle:

y el frío y el hambre y la destitución y la miseria inalterables eran entonces los rostros enemigos en las calles a que me echaban a patadas las patronas de las pensiones cuando no pagaba porque no tenía con qué, vagando por el tiempo plano que se extendía ante mí, noche y día, noche y día siempre iguales, unos más inclementes que otros, pero idénticos en su enemistad cuando vagaba (p. 242).

³¹¹ *Ibidem*, p. 74.

³¹² *Ibidem*, p. 58.

Esta ciudad que nos describe el Mudito, desde su visión baja, es el t3pico de la ciudad sin esperanza, ya que es una mentira, no hay progreso para la clase ca3da, los despose3dos y los serviles. Todo se queda en una fotograf3a: “ahora me doy cuenta del enga3o, es la ampliaci3n fotogr3fica de una ventana que han pegado en la pared para simular [...] mentira, no hay ventana, no hay puerta, no hay salida”³¹³ (p. 244).

La salida 3nicamente est3 vedada para 3l, no as3 para las viejas, quienes ascienden a la casa blanca y se salvan de la muerte entre paquetes, zapallos y desperdicios. La modernidad les da la oportunidad de resurgimiento; entonces, hay depuraci3n, pero no destrucci3n, algo queda entre los escombros y, as3, la tradici3n se instaure en el espacio de la modernidad. Al final hay una lectura ambigua de la novela en este sentido, ya que todos se enfrentan a la herida social, porque ocupan el lugar 3nfimo jer3rquicamente hablando, pero algunos trascienden hist3ricamente, no todos fracasan; en este sentido, si bien la novela no lo refiere, se augura un mejor porvenir que no incluye al Mudito.

Finalmente, retomo el t3pico de civilizaci3n y barbarie. La primera focalizada en la ciudad, y la segunda, en el campo. De acuerdo con 3ngel Rama, “la ciudad era el 3nico recept3culo posible de las fuentes culturales europeas [...] a partir de las cuales construir una sociedad civilizada. Para lograrlo las ciudades deb3an someter el vasto territorio salvaje donde se encontraban asentadas, impon3ndole sus normas”³¹⁴.

La cita de Rama describe lo que sucede en *El obsceno p3jaro de la noche* respecto a la demolici3n de la Casa de la Chimba y la reclusi3n de las viejas en la Casa de orates, el

³¹³ Ir3nicamente, el Mudito repite la escena en la que clausura el cuarto de don Clemente de Azcoit3a en la Casa de la Chimba, s3lo que ahora 3l es quien est3 adentro.

³¹⁴ Rama, *op. cit.*, pp. 26-27.

orfanato y la casa blanca; ya que la instauración y conservación del orden son los mecanismos de las instituciones –llámese Iglesia o Estado– para subordinar a la sociedad.

En la novela se menciona el surgimiento de la clase media, aquella que se ajusta al sistema de normas civilizadoras, por lo cual fluye y permanece en la ciudad sin ningún problema; sin embargo, el Mudio no llega a pertenecer a ésta, queda todavía abajo, y, por tanto, fracasa como ser social en tanto Mudio; en cambio Humberto puede permanecer en la urbanidad. Al respecto, Rama rescata la “función social de los intelectuales, desde el púlpito, la cátedra, la administración, el teatro, los plurales géneros ensayísticos. Les correspondía enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales. Incluso lo hicieron los poetas...³¹⁵.

La alegoría con el contexto latinoamericano es evidente. Civilización y barbarie como marca de diferencia cultural, identitaria, social. Los procesos civilizatorios que marcaron la dicotomía ciudad-campo se muestran en la novela mediante los personajes y las circunstancias de imposición del orden. La Casa de la Chimba –símbolo tradicional, mítico y sagrado– se transforma para dar paso a la modernidad.

Pese a esta polaridad muy marcada en América Latina, en *El obscuro pájaro de la noche* no se muestran como dos características identitarias separadas u opuestas, sino que están interrelacionadas, de tal manera que se construye la idea de una civilización bárbara latinoamericana. Esta notable ambigüedad surge porque los personajes –el hombre genérico latinoamericano– transitan, oscilan, entre estos dos polos y no se inclinan por uno solo. Así, el Mudio es un gran escritor, pero también es la séptima vieja; don Jerónimo es el máximo representante de la oligarquía, quien mantiene encuentros sexuales, obscenos, con una niña; Inés de Azcoitia es la esposa del hombre con disfraz de caballero, pero desciende al mundo

³¹⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

de los desechos por su incapacidad de pertenencia al luminoso; la Madre Benita es una monja cercana a Dios que quiere deshacerse de las viejas de la Chimba.

Cada personaje, sin importar la clase social, la cultura o la ideología, forma parte tanto de la civilización como de la barbarie, en un contexto moderno que supondría la superioridad de la primera y la casi desaparición de la segunda, sobre todo en lo referente a la clase social alta, misma que en todo sentido se ha mostrado degradada.

Capítulo 4. La poética de la ambigüedad de José Donoso: oralidad y escritura

En este apartado de cierre, me centraré, entre otros temas, en el proceso de cambio del Mudito, desde su configuración como Humberto Peñaloza –joven intelectual, escritor y secretario particular de don Jerónimo– hasta su desintegración en cenizas, polvo, residuo. Este es un personaje cuya vida inicia en el mundo de lo bajo, progresa para alcanzar el éxito y desciende hasta la desaparición. El determinismo social que define al Mudito, hombre cuyo apellido carece de historia, le permite ser alguien por un breve tiempo; sin embargo, al final, no sólo pertenece a la obscenidad, sino que desaparece en un acto simbólico.

Este proceso de involución del protagonista está vinculado con diferentes ambigüedades en la novela a las que pertenece o las que él mismo denota; entre ellas una de las más sobresalientes es la que se crea entre las culturas oral y escrita, ya que en ambas se desenvuelve, como intelectual o como séptima vieja; todo ello rememorado por la enunciación de este personaje, quien oscila entre uno y otro polo.

El Mudito, en este sentido, está en el centro de la ambigüedad. Por un lado, fue Humberto Peñaloza, y, por el otro, la séptima vieja: es la escritura, la razón, el conocimiento; y, también, la oralidad, la sabiduría, el mundo sagrado. Entre estos universos –oral y escrito– se produce una relación de oscilación, pues el personaje no puede pertenecer únicamente a alguno de ellos, sino que todo el tiempo transita entre ambos. Cuando es Humberto Peñaloza, y vive en la Rinconada, establece una conexión –sobre todo sexual– con Peta Ponce; por otra parte, es la séptima bruja en la Chimba, pero le gusta leer las revistas y libros de la época, es escritor y poeta.

A lo largo del texto donosiano, el Mudito vive diferentes etapas que lo definen. Atendiendo a un desarrollo lineal, el protagonista se configura como el hijo de un profesor de primaria, hermano de una mujer que se casa y se pierde en la tradición de la esposa, hijo

de una ama de casa que trabajaba para mantener a flote el hogar, niño sin historia, sin “disfraz de caballero” ni futuro previsible. De acuerdo con esta versión –que puede o no ser la real–, el descendiente Peñaloza está determinado a ser como su padre y abuelo, sin embargo, parece que se rompe con el hilo familiar, y Humberto logra constituirse como un gran escritor.

La escritura, desde esta perspectiva, le permite caminar por otro sendero, ser diferente, alcanzar el éxito y posicionar en alto el apellido que antes sonaba vacío. Empero, para llegar a este momento culmen, Humberto se quita el disfraz “de capa y chambergo” que le proporcionaba el Derecho, y se posiciona como uno de los “poetas tísicos” de la época. Este es el gran paso con el que puede concebirse como el intelectual del Bar Hércules, pese a la exigencia paterna.

Como escritor, Humberto –no Mudito, porque no ha descendido a esa etapa– tiene acceso al mundo de lo alto, es gran amigo de don Jerónimo y convive con Inés como compañero, no como empleado. El mundo utópico del Mudito, que es más un recuerdo, es plasmado en el Libro Verde en conjunción con ciertos elementos ficcionales y alteraciones que el escritor decide a su favor, como el dudoso encuentro sexual con Inés, la muerte de ésta y la existencia de Boy.

Justamente el nacimiento del niño-monstruo es lo que fragmenta la vida perfecta de Humberto, ya que debe cumplir con el encargo de vigilante, administrador y jefe de la Rinconada, la ciudad monstruosa que alberga a Boy en el mundo de las deformidades, lo heterogéneo, lo múltiple, lo grotesco. Es en este momento en el que empieza el declive del escritor, ya que, si bien tiene el poder en el paraíso monstruoso –gran ironía– implica un enfrentamiento consigo mismo tanto como creador como persona.

Derivado del autoexilio de la Rinconada, Humberto da paso al Mudito, quien se convierte en vagabundo, ese ser sucio que no puede permanecer en la ciudad más que al

margen, pues ya forma parte del mundo oscuro, obsceno, servil; es así como ingresa a la Casa de la Chimba junto a las asiladas y las huérfanas. Toma especial relevancia, en este sentido, la caída del personaje, ya que jerárquicamente desciende a categoría de desecho y, por tal motivo, pierde la voz, pues de forma simbólica los seres andantes no son escuchados.

Las viejas, de acuerdo con José Donoso, tienen una fuerte carga simbólica en *El obsceno pájaro de la noche*, ya que

encarnaban todo lo que yo detestaba en mi país, lo retrógrado, lo reaccionario, y constituían ese extraño vínculo, esa amarra de hierro que une mi imaginación con los desechos y los restos del siglo pasado en mi propio país... Estos desechos humanos, o sus equivalentes, eran significado y significante: el significante, clarísimo en la forma de estas imágenes del abandono y del infierno; el significado, borroso, amplio, innumerable³¹⁶.

El Mudito y las viejas encarnan, así, a los hombres sin voz, sin identidad, aquellos que duermen en las calles, toman café bajo los puentes, son buscados por los carabineros o encerrados en casas de orates o asilos modernos; personas que viven en el margen. Enfatizo que, aunque están en el borde, sí pertenecen a la ciudad, a este entorno modernizado, cambiante, heterogéneo, que incluye en sí al mundo oficial y no oficial, la mitología y la Historia, la esperanza y la deformidad, la obscenidad en sí.

Estas ambivalencias marcan la historia del Mudito en la novela, pues constantemente pasa de un hombre a otro, que indica un pasado y un presente –nunca un futuro– motivo por el que en algunos momentos se escucha hablar a Humberto y repentinamente al Mudito, pues se yuxtaponen los tiempos, las versiones, las historias y los recuerdos con el momento actual.

³¹⁶ Donoso, *Claves de un delirio...*, op. cit., pp. 580-581.

El cruce ambiguo de vidas –o de momentos en la vida del protagonista– trae consigo otros más, que surgen tanto de la ensoñación como de la imaginación y la alucinación, según los diferentes tiempos y espacios creativos del personaje en la Chimba. Uno de los más importantes es el estado indeterminado entre hombre y mujer, entre el Mudito y la séptima vieja, que marca –una vez más– la oscilación de la oralidad con la escritura. Como Mudito, que antes fue Humberto, la escritura y la lectura prevalecen en el hombrecito enclenque; mientras que en la séptima vieja reina el mundo de lo sagrado, lo femenino, el rito, la tradición.

Es tal la conexión, que el Mudito logra crear un estado de equilibrio entre ambos mundos y transita de uno a otro constantemente; en este sentido, tiene la concepción del niño-santo y del niño-monstruo, el primero hijo de Iris, niño-imbunche, *performativo*; y, el otro, hijo de don Jerónimo e Inés, niño-deforme, con referente ficcional en el Libro Verde. El Mudito es ambos, tanto monstruo como santo, ambiguo, grotesco, inestable. Es hombre y mujer, niño y adulto, real y ficcional.

Y no sólo eso, sino que también se asimila como don Jerónimo, tanto así que se hace de una herida de bala, para, al menos de esa manera, establecer un vínculo con el hombre aristócrata; tratar de “ser” un Azcoitía y no sólo estar cercano a él. No es lo mismo, entonces, ser el secretario y gran amigo, que ser el diputado, político, esposo de Inés: el patrón o el sirviente, ambigüedad con la que constantemente lucha el Mudo, pues anhela ser el poderoso y no el obediente.

En este sentido, resalta inmediatamente la dicotomía entre la cultura oficial y la no oficial, el mundo luminoso y el oscuro, el poder y el servilismo, civilización y barbarie; en todos ellos ha estado el Mudito, arriba y abajo, en el centro y en el margen. Este personaje ha sido estatua, gárgola, imbunche, momia, objeto estático, pasivo; pero también ha

encarnado en el pájaro, el tué-tué, la perra amarilla, el rey, el loco, el agente activo de la novela.

Respecto a Inés, el objeto de deseo, se desata una ambigüedad más en el Mudo, ya que distorsiona las parejas con el afán de corresponderse con la mujer noble; así, el protagonista puede ser Jerónimo, y Peta ser Inés. Los nuevos roles asignados establecen un cruce amoroso, en el que el personaje principal de *El obsceno pájaro de la noche* posee a las dos mujeres tanto como Jerónimo como Humberto: “disfraz de caballero” y hombre enclenque, en el centro, otra vez, está el Mudo. La pareja sombría y la pareja luminosa son otros dos ejemplos del mundo de lo alto y de lo bajo –lo oscuro y lo siniestro contra la luz y la pureza–; en el “entre” está el protagonista: sombrío con Peta, mudo, obsceno; claro con Inés, intelectual y aristócrata.

La fuerza centrípeta que encarna el Mudo permite que éste se erija también como gigante, rey y bufón, que es de igual manera el camino que recorre de Humberto a Mudo. Este puede ejercer cierto poder con las viejas de la Chimba, no así con Iris e Inés, por quienes es animalizado o cosificado. La niña le brinda un trato de perro cuando salen de la Casa; mientras que Inés –convertida en una vieja más– lo utiliza como sirviente y ayudante en el exconvento. En este sentido, Donoso destaca la superioridad de la mujer tanto en el mundo oficial –con la cocinera María Benítez que elige el futuro del país desde la cocina– como en el no oficial con Inés e Iris.

Aunado a lo anterior, las figuras que representan el plano de lo alto son reemplazadas por imágenes de lo bajo de forma alterna, subiendo y bajando, entre lo oficial y lo no oficial. Reina, la mayor parte del tiempo, la obscenidad –entendida como aquello que desea mantenerse oculto, pero que se sabe existente–, misma que permanece hasta el final de la novela cuando ya no hay más mundo alto para el Mudo, sino su constitución como paquetito

y mancha, que son las dos últimas representaciones que adquiere el protagonista antes de constituirse en ceniza.

El proceso de cambio del personaje principal de *El obsceno pájaro de la noche* es en declive: de Humberto, intelectual, escritor, rey, gigante, pájaro, monstruo, santo a Mudo, vagabundo, estatua, gárgola, momia, imbunche, bufón, paquete, mancha y polvo. La gráfica de vida del protagonista indica un inicio bajo, posteriormente una escalada exitosa al mayor auge, y, finalmente, una caída abrupta hasta la desaparición: el Mudito va de la nada al todo, y luego, a la desaparición. José Donoso, respecto a la figura del paquete en la novela, explica que son “paquetes, paquetitos, porquerías que atiborraban los cajones, debajo de la cama, por todas partes *con sus signos sin significado, obsesivos, enfermos, inmundos*, desde quién sabe cuántos años, recordando quién sabe qué”³¹⁷.

El paquete, símbolo de la inmovilidad, lo cerrado, lo limitado, es un motivo constante en *El obsceno pájaro de la noche*, sobre todo relacionado con el Mudito, ya que en diversas ocasiones él mismo se considera como un envoltorio inerte. Remitiendo al final de la novela: “*Ya no hay nadie. He recuperado entera mi claridad. Se ordena mi pensamiento otra vez y cae hasta el fondo de mi transparencia donde su luz desentraña los últimos miedos y ambigüedades enfundadas: soy este paquete*” (p. 382. Las cursivas son mías).

El envoltorio, en este sentido, puede comprenderse como el que “crea la vana ilusión de proteger algo valioso, es como una promesa que no se cumple. Es una metáfora que une dos grandes motivos simbólicos de *El obsceno pájaro de la noche* que son el imbunche y la máscara (o, si se prefiere, el disfraz)”³¹⁸.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 579. Las cursivas son mías.

³¹⁸ Nawrocka, *op. cit.*, p. 91.

La dicotomía paquetito-imbunche parece ser la que mejor representa al protagonista de esta novela donosiana, ya que con estas imágenes inicia y termina el texto: en el principio, el Mudo es un elemento dentro de la Casa-imbunche, *Casa-matrioshka*, Casa-laberinto; al final, esa Casa demolida, en ruinas, con desechos, alberga al paquete que las viejas han sellado y que olvidan como se olvida la basura: “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 ocupó” (p. 382). José Donoso, respecto a los paquetitos, afirma que las viejas están “aferrándose a objetos que sin duda les traían a la memoria cosas que habían olvidado. Sobrevivía el objeto, el desperdicio, perdida ya la memoria que puede haber causado el atesoramiento”³¹⁹.

El paquetito en el que se convierte el Mudo al final de la novela resulta ser el mismo paquetito de siempre; esto es, aunque esta transformación del protagonista se efectúa cuando Humberto decae en vagabundo de la ciudad, no se descarta que el intelectual también tenía algo de bulto.

Falta poco para que todo esto concluya como debe concluir: se alzarán una polvareda [...] que perturbe el reposo secular de los adobes que construyen el mundo, y después [...] doblegará la osadía de la tierra que creyó encarnar muros y laberintos [...] de algún trozo de yeso pintado, un ojo, la quijada de un dragón, trapos, *papeles que irán desintegrándose, sacos donde podría haber alguien que gritara no, sálvenme, no quiero morir, terror, estoy débil, tullido, inutilizado, sin sexo, sin nada, rasado, pero no gritaré porque no hay otras formas de existencia, estoy a salvo aquí dentro de esto de donde jamás he salido, dueño de esta oquedad que me aloja perfectamente porque ella es mi dueña* (p. 385. Las cursivas son mías).

El hombre-envoltorio que figura el Mudo son todos los hombres de la gran ciudad, no solo los de clase baja, sino el hombre genérico, aquel hombre latinoamericano, hombre-imbunche,

³¹⁹ Donoso, *Claves de un delirio, op. cit.*, p. 577.

hombre-mítico, hombre-historia, que se enfrenta a la ambigüedad de su propia existencia y a la misma modernidad en la que se presenta a un hombre fragmentado, desolado y vacío. El Mudito afirma al final de la novela, cuando adquiere la lucidez total antes de la muerte:

Mi cuerpo está encogido por la fuerza con que cosieron los sacos. Sé que esta es la única forma de existencia, el escozor de las raspaduras, el ahogo de las pelusas, el dolor del agarrotamiento, porque si hubiera otra forma de existencia tendría que haber también pasado y futuro, y no recuerdo el pasado y no sé de futuro, alojado aquí en el descanso venturoso del olvido porque he olvidado todo y todo se ha olvidado de mí. Mi único atributo es el de compañero de la soledad (p. 382. Las cursivas son mías).

La ambigüedad que se crea alrededor de la dicotomía memoria y olvido es muy evidente en esta cita. El Mudito, quien construía memorias con la oralidad y la escritura, se ha olvidado de todo y, también, se han olvidado de él. Pierde los referentes temporales, no hay, ni hubo, un futuro por construir, como tampoco un pasado que recordar; se crea, dolorosamente, la idea de una existencia nula, inventada, ficcional, de la que nadie puede dar un testimonio verdadero. En este sentido, no hay forma de vislumbrar un destello de esperanza para este personaje al que no le queda nada, ni siquiera, parece ser, la capacidad creativa que por mucho tiempo fue su único aliciente ante el presente desolador.

La soledad y la nostalgia, ésta constantemente aludida por el protagonista, son las últimas compañeras del Mudito, mismas que se unen a la indeterminación, ambigüedad y confusión que representa Peta Ponce, la de las manos verrugosas. Esta mujer, bruja, nana, vieja, es quien siempre tuvo en su poder el destino del niño-imbunche de la Casa de la Chimba, tanto sexual como individualmente; motivo por el que, hasta el día de su muerte, cose y cose los sacos que comprimen la esencia del Mudito. “No quedan orificios: el paquete es pequeño y perfecto. Guarda su aguja. De un rincón de la capilla arrastra otro saco y echa adentro el nuevo envoltorio” (pp. 383-384).

El final se aproxima y el Mudo, con los sentidos censurados, narra y describe cómo Peta Ponce lo transporta camino al río, al momento en el que se reafirma la unión intrínseca entre las culturas orales y las caligráficas, la tradición y la modernidad, la mitología y la Historia; cada una de ellas encarnada en él mismo, en la ciudad eléctrica y la perra amarilla, en las calles modernizadas transitadas por una mujer que parece que ha recorrido ese trayecto por siglos, en el puente que conecta mundos, pero que guarece a los pobres, el río cuyo paisaje adorna a la gran ciudad, pero consume los desechos de seres caídos. El Mudo afirma:

saca la llave de siempre y abre, el portón, también lo abre y sale a la noche con el saco a la espalda, chancleteando encorvada cerca de los muros como si no quisiera desprenderse de la protección de las sombras, cruza bocacalles, camina cuadras y cuadras lentamente, se detiene quejumbrosa a mendigar, recibe la moneda, la mete en un pliegue de su pollera, sigue camino, cruza las avenidas iluminadas, se adentra por el parque, por la alameda de plátanos sin hoja hasta llegar al puente de fierro. *Ella sabe hacerlo a pesar de sus años: lo ha hecho tantas veces, desde chica, con los otros niños criados en el cauce del río: se descuelga como una chiquilla por los fierros y cae con su saco [...] Mete la mano a su bolsa, saca papeles y astillas para avivar el fuego [...] una perra enclenque y tiñosa acude para que la acaricie* (p. 384. Las cursivas son mías).

De paquete e imbunche, el Mudo se transforma en ceniza, mancha de un objeto atado, sometido, limitado, que ha sido consumido por el fuego bajo el puente en una noche estrellada. El río enmarca la desaparición del protagonista en una imagen completamente desoladora; se ha convertido en ceniza y de él solo queda la mancha en el piso; es una mancha que molesta, pero no sólo al final de la novela, sino todo el tiempo, pues es lo ominoso de las clases media y alta.

Su existencia únicamente deja la huella “de las manchas de podredumbre que extienden pausadamente sus paisajes” (p. 382). Ante este desamparo, quizá quedarán los

manuscritos y el Libro Verde de Humberto; sin embargo, aquellos permanecen entre los desechos de la Casa o se han quemado junto con él, y el libro continúa en la biblioteca Azcoitía sin ser leído. Al final, el protagonista desaparece por completo, nada queda de él, ni su nombre-imbunche que está encerrado en los ejemplares del libro de lomo verdoso en la casa amarilla de la gran ciudad.

La ceniza y el polvo a los que queda reducido el Mudito se fusionan con el agua y fluyen con el río. Quizá una visión esperanzadora en este sentido podría ser que el dolor del personaje ha sido socavado con su desintegración física, pues ya había acaecido una simbólica desde el inicio de la novela en que él mismo se configura como el Mudito doloroso por su propia existencia. El Mudo se ha reunido con el agua, el viento, el fuego, la tierra, se convierte en un elemento de la naturaleza que se pierde en ella y se une con ella; se asimila con el espacio, con el tiempo y con las circunstancias.

Siguiendo a Myrna Solotorevsky, “el desenlace de la novela correspondería al tránsito del mundo de adentro al mundo de afuera, del estatismo a la fluidez; esta última aparecerá configurada a través de la acción dinámica del fuego, del viento y del agua [...] el mundo de afuera crea también aquí un efecto de apariencialidad [...] la anulación total”³²⁰.

De acuerdo con Cirlot, “las manchas están asociadas al paso del tiempo, aluden así a las ideas del transcurso y de la muerte”³²¹; en este tenor, el Mudito cumple con un ciclo –y se regenera para formar parte de los elementos naturales– en *El obsceno pájaro de la noche*, pues ya no tenía cabida en la ciudad, en la Rinconada ni en la Casa blanca a la que fueron enviadas las viejas. Su misma configuración ambigua, en el “entre” –imbunche y pájaro, empaquetado y libre, tradicional y moderno, en la cultura oral y escrita– impedía la

³²⁰ Solotorevsky, *op. cit.*, p. 163.

³²¹ Ver Cirlot, *op. cit.*

continuación de un personaje que hasta el final es arrasado por la melancolía, eso puede figurar Peta en tanto personaje sumamente ambiguo: la melancolía, la pobreza, la obscenidad, el tiempo, la miseria; todos ellos fulminan al Mudio y a muchos otros seres que, como él, se guarecen bajo el puente cerca del río.

Donoso le otorga una muerte poética al Mudio al convertirlo en polvo que se lleva el viento y que se fusiona con los cuatro elementos naturales, constituyéndose él como el quinto, que según Cirlot, corresponde al demiurgo. Remitiendo a la novela:

La vieja se pone de pie, agarra el saco, y abriéndolo lo sacude sobre el fuego, lo vacía en las llamas: astillas, cartones, medias, diarios, papeles, mugre, qué importa lo que sea con tal que la llama se avive un poco para no sentir frío, qué importa el olor a chamusquina, a trapos quemándose dificultosamente, a papeles. El viento dispersa el humo y los olores, y la vieja se acurruca sobre las piedras para dormir. El fuego arde un rato junto a la figura abandonada como otro paquete más de harapos, luego comienza a apagarse, el rescoldo a atenuarse y se agota cubriéndose de ceniza muy liviana, que el viento dispersa. En unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente. Sólo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras y un tarro negruzco con asa de alambres. El viento lo vuelca, rueda por las piedras y cae al río (p. 385).

Según Cirlot, a los cuatro elementos naturales –que representan a los puntos cardinales– se une un quinto “a veces llamado éter, a veces designado abiertamente como espíritu y quintaesencia, en el sentido de alma de las cosas [...] Situando el quinto elemento en el origen, identificado con el poder demiúrgico [...] considerado como principio vital con el aire y el fuego”³²². En este sentido, el Mudio se transforma para trascender como creador. Es hasta que muere que puede fusionarse con sus manuscritos. Si bien es un final sumamente desolador, al menos, en esencia, el Mudio logra su objetivo como escritor y adquiere la

³²² Ver Cirlot, *op. cit.*

libertad que el imbunche le impedía, ya que la bruja legendaria suelta el saco de paquetes y se rompe el envoltorio, mismo que se une a la fluidez del agua y del viento.

Finalmente, tanto Peta como el Mudito desaparecen. Él se ha transformado; ella quizá está en otro lugar y tiempo. Donoso finaliza su novela cumbre con estos dos personajes quienes, juntos o separados, representan a la ambigüedad.

Así, la ambigüedad es el resultado en la novela donosiana. Las diferentes dicotomías de las que ya he hablado producen un efecto oscilatorio entre los personajes, de tal manera que siempre están en el centro de ellas y, por lo tanto, en el foco de la ambigüedad.

Las diferentes bifurcaciones tienen su origen en la dicotomía principal “oralidad y escritura”. Estos dos elementos establecen una relación de vaivén, dinámica, entre los personajes y el mismo contexto, ya que remiten a dos culturas –por retomar el término de Ong– en las que se inserta el hombre de la modernidad y que da paso a otras más también relacionadas por oscilación.

La cultura de la oralidad –el mundo sagrado, ritual, tradicional– coexiste con la escritura –la razón, el conocimiento, el intelecto– en una novela que nos presenta de forma velada a una América Latina, en la que dominan las ambigüedades y que sus hombres enfrentan justamente en oscilación, como el Mudito. Me refiero a grandes dicotomías como civilización y barbarie, sagrado y profano, mundo oficial y no oficial, mitología e Historia, modernidad y tradición, superioridad e inferioridad. Estas son algunas de las relaciones que la novela nos muestra concentradas en el contexto de un personaje que representa a un Chile, y una América Latina, hasta su descomposición.

Lo anterior indica que no le es posible al latinoamericano disolver o solucionar la fuerza que media entre la tradición y la modernidad, la mitología y la Historia, lo sagrado y lo profano; la prueba nos la proporciona Donoso con la creación del asilo moderno al que

llevan a las viejas con sus pertenencias imbunche; en este sentido, podemos mencionar también al propio Mudio, quien pertenece a la cultura de la escritura, pero no puede abandonar los rituales, los juegos, las creencias que las viejas le transmiten y le han enseñado; también está la Casa de la Chimba –con todo lo que significa– en el centro de la gran capital chilena.

Mediante la ambigüedad del texto donosiano, el escritor chileno establece una postura crítica respecto al hombre moderno, el contexto y la sociedad. En el caso del Mudio, representante de la clase baja, desprotegida, se establece un discurso nostálgico, desolador y sin esperanza; por su parte, para la clase alta, encarnada en el poder hegemónico, existe la posibilidad de re-crear el futuro, aunque puede o no resultar favorecedor –como para Jerónimo e Inés–. En el caso de Boy, quien parece salir adelante de la tensión civilización y barbarie, verdad y mentira, belleza y fealdad, éste solo lo logra con la destrucción de la memoria, con el olvido y la negación.

Memoria, olvido y negación son funciones de la ambigüedad en *El obscuro pájaro de la noche*. El Mudio anhela construir una memoria con sus escritos, y lo logra; empero, desaparecen con él. Se destruye la memoria que llevó una vida consolidada, quedarán algunos restos o fragmentos, pero no la totalidad. Esta es la alegoría de América Latina, una patria en la que se construyen memorias, pero se olvidan o se niegan con el paso del tiempo. Se seguirán escribiendo periódicos y revistas y solo quedarán restos como basura o envoltorios de objetos innecesarios bajo la cama de una casa a punto de ser demolida.

La dicotomía memoria y olvido se disgrega cuando irrumpe la negación, que crea la idea de que el acontecimiento pudo o no suceder, como hace el Mudio cuando habla de su familia, de Boy y de Inés. El Mudio re-niega de su vida, decide olvidarla y construye una nueva memoria; sin embargo, la vida misma, mediante el juego, no sólo le recuerda su origen,

sino que lo regresa a él. En este sentido, la ambigüedad también juega con los personajes y resalta el carácter lúdico del texto donosiano.

Sin duda, el descenso de Humberto marca un efecto tragicómico en la novela, pues la ambigüedad del personaje muestra, por un lado, el fracaso del individuo ante los múltiples intentos por ser alguien, construirse como un ser diferente, luchar contra el determinismo del hombre servil; y, por otro lado, el juego –grotesco, siniestro– al que lo somete el destino como una marioneta.

Conclusiones

El obsceno pájaro de la noche de José Donoso Yáñez es una novela que propone interpretaciones de un lector alerta, vigilante, carcelario de su propio punto de vista, mismo que se confunde, bifurca, multiplica, en el laberíntico mundo de la novela, cuyo protagonista es el Mudito, un personaje que puede ser lo que él quiera ser: lector, escritor, simulador, pájaro, paquetito, mancha, polvo.

La novela, objeto de estudio de esta investigación, amplía las funciones del lector, pues van más allá de recibir el texto e interpretarlo. El receptor se apropia de la obra en un acto de asimilación, ya que puede tomar el rol del Mudito, Humberto, las viejas, Jerónimo, Inés, Peta, Boy; o, quizá, de todos un poco. Esta novela de José Donoso absorbe al lector de tal manera que reflexiona tanto de su propio interior como del exterior, al cuestionarse qué papel juega en este mundo de ambigüedades en el que, tal vez, él mismo es el péndulo que oscila de un polo a otro.

Los tres niveles diegéticos que propongo en la novela –*El obsceno pájaro de la noche*, el Libro Verde, la Crónica de la Rinconada– forman un tejido textual en el que las historias se subordinan y yuxtaponen, se mezclan y complementan. No son historias aisladas, sino partes de la misma *matrioshka*, que, laberínticamente, construyen una novela total, a la que también se añaden elementos míticos e históricos con las consejas de la niña-bruja y la niña beata, los recortes de periódicos que permiten una revisión histórica, y los consejos tradicionales de las viejas en la Chimba.

Una de las grandes conclusiones de esta investigación es respecto a la figura del narrador, ya que su función sobrepasa la de testigo o protagonista, pues lo configuro como “múltiple, fluctuante, oscilatorio, calidoscópico”, aquel que, como péndulo, transita de una historia a otra, de un personaje, voz y perspectiva a otros; de allí los diferentes adjetivos que

le son otorgados en esta investigación, pues fluye en las diversas historias, se multiplica en los diferentes niveles textuales, oscila de hombre a mujer, de niño a adulto, de escritor a lector, de paquete a intelectual, puede ser un narrador personaje o un narrador equiscente, en él caben todos, él es todos y nadie a la vez³²³.

Estas características –que engloban al narrador y al personaje– se reafirman por la verbalización del Mudito, pues él mismo se posiciona explícitamente en los diferentes roles que ejerce en la novela; así, puede ser un narrador intradiegético implícito y explícito, con un discurso directo e indirecto, que conjuga su voz y perspectiva con el fluir de la conciencia. O bien, puede mostrar sus manuscritos –con un narrador equiscente– en los que es uno de los personajes principales, pero no por desdoblamiento, sino como una entidad previa a su configuración actual.

Cada nivel diegético está construido con sus propios recursos verosímiles y es comprensible en sí mismo; sin embargo, para vislumbrar *El obsceno pájaro de la noche* en su totalidad es importante analizar cada uno de estos planos narrativos, pues contienen piezas claves para el armado de este inmenso, complejo y ambiguo rompecabezas que es el texto de José Donoso Yáñez.

En el Libro Verde –nivel metadiegético– se vislumbra, con mayor énfasis, el poder que la escritura le brinda al Mudito, pues ésta es el medio para la creación de un mejor porvenir, aunque sea ficcional. Como escritor, el protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* se re-construye, pues re-vive mediante su personaje Humberto Peñaloza, y le es posible volver a tener un nombre, una identidad y un pasado consolidados. Ya no sólo es el recuerdo

³²³ El Mudito es, también, el reflejo del mismo José Donoso: “No tiene absolutamente ninguna relación con ningún personaje real, fuera del hecho de que es autobiográfico en un sentido no anecdótico, sino subterráneo. Es la autobiografía de mis terrores, de mis fantasías. No creo que nadie me reconozca en el personaje; pero yo me entiendo en ese personaje que no es personaje”. Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 522.

de la entidad que fue, sino que ha dejado huella en cada uno de los ejemplares de pastas verdosas.

En este sentido, la escritura es la vía para acceder a mundos posibles con oportunidades de crecimiento, ascenso y cambio. Para el Mudito no existen posibilidades reales de constituirse como otro; sin embargo, es un personaje poderoso porque tiene la capacidad creativa, es lector, escritor y séptima vieja.

Estas funciones, que ejerce de forma muy particular, tienen la finalidad –entre otras más– de otorgarle reconocimiento. Como se demuestra en el Libro Verde, la escritura se conjuga con la alucinación y el producto es un libro que trastoca la historia de la familia burguesa Azcoitía. El Mudito toma el papel de un escritor del siglo XVII y crea su propio libre verde en el que muestra las deformidades y la caída de una de las familias chilenas más importantes para el país: se degrada a la cultura oficial y se sublima a la no oficial.

José Donoso demuestra, mediante la inserción del texto verde, que siempre existen dos historias: la oficial y la ficcional; la primera corresponde a la vida que se da a conocer, perfecta, clara, organizada; y la otra, la oculta, de la simulación, la apariencia, lo que nadie debe saber. El Mudito, en este caso, se convierte en el gran revelador, aquel que desentraña la verdad, pero a su favor, pues cambia los roles de sus personajes y don Jerónimo es el ser obscuro, monstruosos, deforme; mientras que el Mudo –como un gran simulador– es el ejemplo a seguir por su lealtad, apoyo y trabajo permanente.

Esta realidad deformada de don Jerónimo, es, en verdad, la realidad del Mudito, pues existe un determinismo social del que no puede desasirse. Así, el cambio de roles sólo es imaginario, producto de la necesidad de ser otro. Sólo en la imaginación el Mudito puede ser don Jerónimo y Peta ser Inés. Ambas parejas –la oscura y la luminosa– se corresponden por una relación de amo-sirviente, patrón-trabajador; así, existe en todo momento la construcción

jerárquica, aunque haya de por medio el cariño de Inés a Peta o el agradecimiento de Jerónimo a Humberto por el trabajo realizado.

Estas relaciones en la novela donosiana reflejan la realidad en las clases sociales, en la que cada uno de los involucrados tiene su posición establecida: arriba o abajo, quizá en el entre, pero nunca iguales, pese a las relaciones interpersonales establecidas. Este determinismo social –uno de los grandes temas de la novela– marca la vida del Mudio, y la única forma de evadirlo es con la escritura, pues sustituye el mundo real por uno ficcional en su texto; así, este personaje creador se ubica entre la vida y la obra, perdiendo constantemente los referentes de uno u otro plano, oscilando, cambiando, multiplicándose.

Otro de los grandes temas propuestos en los tres niveles textuales, desde el inicio hasta el final de la novela, es la incesante búsqueda de identidad de los personajes, sobre todo los que corresponden al mundo de lo bajo; encabeza la lista el Mudio, ya que una de sus principales características es la nostalgia, ese sentimiento que lo acompaña hasta en la escritura. El hecho de pertenecer a la cultura escritural le ayuda a evadir su presente; sin embargo, la nostalgia es un hilo textual que no se rompe ni en la ficción.

Derivado de este sentimiento y de la búsqueda de identidad, el Mudio recurre a tres mecanismos oscilatorios, en movimiento, para construir vidas hipotéticas y configurarse como otro: la enunciación, la oralidad y la imaginación, cada uno desarrollado de diferente manera y según los espacios en los que se encuentra el protagonista.

La enunciación es el medio por el cual el Mudio se configura como escritor, y puede hacerlo con la ensoñación en la Casa de la Chimba o con la alucinación en el hospital. Con estos dos recursos creativos el protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* construye las vidas hipotéticas que son posibilidades de ascenso, cambio y crecimiento. Desafortunadamente, estas “otras vidas” son solo eso, ensueños, ficciones, ilusiones de la

realidad; en este sentido, la ensoñación y la alucinación funcionan como mecanismos alicidentes contra el determinismo social y ante la vida desoladora que experimenta el Mudito.

El discurso de este personaje está construido de tal manera que constantemente se mueve de la ensoñación a la alucinación, o viceversa, sin aviso previo para el lector; entonces, se crea una narración ambigua que fluctúa los referentes diegéticos del receptor, y que es semejante al sentir del personaje.

Por su parte, en el mundo de la oralidad el protagonista desempeña diferentes funciones o roles, algunas veces como séptima vieja, otras como imbunche, sirviente, hijo de Iris o el Mudito. Tres son los espacios que sustentan este mecanismo creativo: la casa blanca –universo de la esperanza–, la Ciudad del Niño –mundo utópico– y la casa de Peta Ponce –espacio de la indeterminación–. Estos lugares pertenecen a la oralidad porque se crean desde el discurso de las viejas, mediante su propia perspectiva.

Así, la casa blanca brinda esperanza y un mejor porvenir a las viejas en un entorno modernizado; mientras que la Ciudad del Niño se configura únicamente como un paraíso prometido al que nunca acceden estas mujeres, pues, es una creación verbal que funciona como pretexto de las instituciones oficiales para sacar a las asiladas de la Casa de la Chimba, remodelarla y modernizarla.

El tema de la esperanza en *El obsceno pájaro de la noche* se presenta como un esbozo del que únicamente se ven algunas líneas desdibujadas. La casa blanca es la casa del provenir, porque, al menos para estas mujeres implica el ascenso y la oportunidad de tener comodidad, alimento, higiene y mejores condiciones de vida. Empero, como mujeres pertenecientes a la cultura de la oralidad, llevan consigo todas sus propiedades, de esta manera, se efectúa un cambio de espacio, pero no de vida, ya que las mujeres insertan a la tradición en la modernidad.

El tercer mecanismo creativo es la imaginación, facultad que permite que el Mudo se transporte a otro espacio, tiempo y condición que le permiten recordar, revivir o construir el pasado en el que era él mismo. En este sentido, el recuerdo y la imaginación se concatenan como dos elementos complementarios para configurar historias, uniendo los momentos que realmente vivió con aquellos ficcionales que va creando, y recurriendo constantemente a los otros mecanismos ya comentados –oralidad y escritura enunciada.

El chalet suizo y la ciudad son los dos espacios de la imaginación en los que el Mudo construye su discurso marginal. En el chalet él es el opresor cuando recurre al encierro y sometimiento de Iris; pero, estas acciones sólo son imaginadas en el momento en que el protagonista encuentra un chalet suizo de madera y decide remodelarlo. En la realidad, él ha representado el papel de perro de la niña.

Por su parte, el recuerdo de su estancia y vivencia en la ciudad es sumamente desolador, ya que toca temas tan importantes como el poder, el encierro, el (falso) progreso, la (falsa) esperanza y el tópico civilización y barbarie, todos ellos experimentados por el Mudo.

La ciudad, basada en un sistema de normas civilizadoras, no es el espacio adecuado para los desprotegidos, pues constituyen la parte obscena que no se ve, pero que existe en algún lugar oculto de ese espacio desigual. En este sentido, sobresale el tópico civilización y barbarie para hacer referencia a la marca cultural, identitaria y social sobre todo en América Latina. El Mudo, en este contexto moderno, sufre su mayor derrota: la no existencia. No le es suficiente la escritura, la oralidad ni la imaginación para formar parte real de la sociedad.

Simbólicamente, el Mudo huye de la modernidad y se guarece en las formas orales; no puede estar libre en las calles, porque su presencia implica la transgresión del orden, la negación del progreso. Desde esta perspectiva, el Mudo crea diferentes ciudades según él las

percibe: la ciudad sin esperanza –sin posibilidades de permanencia, pertenencia y crecimiento–, la ciudad tormenta –que perturba, violenta y trastorna a los desprotegidos, vagabundos, seres sin rostro en el exterior–, la ciudad-silencio o ciudad vacía –porque los seres como él son afónicos, solitarios, invisibles para las clases media y alta–. Ante esta visión desoladora, el Mudito también describe el lado positivo de la urbe: la ciudad magnífica –símbolo de desarrollo, modernización, esplendor–, la ciudad encanto –que, con sus luces, edificios, puentes, parques, invita a adentrarse e iluminarse en ella– y la ciudad moderna, que implica cambio, heterogeneidad, pluralidad, crítica.

Estas concepciones del espacio exterior –positivas o negativas– crean la idea de una ciudad ambigua, en la que no hay salida para el protagonista, sino sólo para las viejas de la Chimba que ascienden a la Gloria, y para la oligarquía que siempre ha estado en esa posición.

Estos mecanismos de la oralidad y de la escritura no se encuentran aislados en *El obscuro pájaro de la noche*, sino que están en constante fluctuación mediante el discurso creativo del personaje, y a ellos se agrega un recurso estético que oscila con ellos en conjunto: lo grotesco, el recurso estético del que echa mano Donoso para retratar el mundo monstruoso latinoamericano.

En la Crónica de la Rinconada se establece la gran ambigüedad entre lo normal y lo anormal por la desproporción tanto de los personajes como del entorno y de las situaciones, la fragmentación de Boy, y la heterogeneidad de los compañeros de vida del hijo de Jerónimo. Además, también se presenta la dicotomía utopía-realidad, pues se construye irónicamente el paraíso de la deformidad, aquel espacio que imita al entorno real del país chileno, pero se delimita en la Rinconada: personas deformes, estratificación social, leyes, normas, vigilantes, en el centro la burguesía y al margen los más pobres y los desprotegidos; un mundo anormal que copia al normal, pero más degradado.

Esta es Latinoamérica desde el punto de vista donosiano. Don Jerónimo, el dictador –monstruo simbólico– crea un “mundo paradisiaco” desde su propia concepción, en el que se vislumbra la felicidad porque aparentemente satisface todas las necesidades personales y sociales, pero que se fragmenta cuando alguno de los ciudadanos rompe con las reglas y normas de convivencia, que es el caso de los dos monstruos que crían –como sus padres– a Boy, o el mismo Mudo al no inmiscuirse en el mundo deforme.

Donoso presenta la parodia –no risible, sino compasiva– de la vida en sociedad chilena y latinoamericana, aquella que oscila entre lo normal y lo anormal, lo bueno y lo malo, lo grotesco y lo bello, la verdad y la mentira: todo es una gran simulación de personas tratando de adaptarse a lo que el gran monstruo decide que debe hacerse; cuando sucede lo contrario, alguno debe desaparecer, en este caso, el dictador es muerto –sumamente degradado– por alguien que tomará su lugar con sus propias formas de vida, me refiero al parricidio grotesco que ejerce Boy, el nuevo dictador, monstruo tanto física como moralmente.

Lo grotesco, entonces, es uno de los recursos del que se sirve el Mudo para exhibir tanto la deformidad física como plástica, la del entorno como la del interior –moral– de cada uno de sus personajes e, incluso, de sí mismo. Hay, en este sentido, jorobados, enanos, entes extraños, gigantes, personajes extraordinarios; y, también, Inés de Azcoitía –la mujer que despoja a las viejas de sus pocas ropas o accesorios–, don Jerónimo –quien oculta a su hijo para no manchar el apellido paterno con la deformidad–, don Clemente Azcoitía –quien gobernaba el país bajo una sotana–, las viejas de la Casa –quienes, deformes y harapientas, aprovechaban su condición de pobreza para robar en las calles–, y el Mudo, quien utiliza su poder escritural para cambiar vidas e historias a su parecer.

Se presenta, de esta manera, el poder de la máscara, el disfraz. Por un lado, la apariencia y, por otro, la realidad. Esta ambivalencia no solo es aplicable para los personajes de *El obscuro pájaro de la noche*, sino que aparece en la novela como un cuestionamiento social, para hacer énfasis en que las caretas dominan la vida colectiva. Esta simulación, según afirma el Mudo, es necesaria para la vida en sociedad, ya que el individuo no puede ser siempre el mismo, sino que oscila –por continuar con uno de los términos claves de esta investigación– de un personaje a otro.

Ante estas realidades, el Mudo se enfrenta a un gran conflicto que tiene que ver directamente con la necesidad de ser *alguien*: la posibilidad e imposibilidad de escritura, pues tiene la capacidad extraordinaria de escribir como Mudo, pero no como Humberto Peñalosa cuando se encuentra en la Rinconada: su potencial escritural está determinado por esa necesidad de cambio de vida, pues cuando ya es otro y está en la cima del éxito y de la jerarquía social, ya no le es posible llenar la hoja en blanco; empero, en tanto busca otro porvenir, puede escribir sin dificultad alguna.

Estas paradojas creativas formarán parte de la vida del protagonista constantemente. Otra de ellas es referente a su rol como lector, pues él es un gran lector, pero no es leído, puesto que sus escritos están resguardados en la biblioteca Azcoítia o en la Casa de la Chimba, espacio que está destinado a la desaparición. Sus únicos dos lectores, si confiamos en su discurso, son la Madre Benita y Boy.

Finalmente, como creador, el hombrecito enclenque de la Casa de la Chimba es un sujeto que fluctúa como agente activo y pasivo. Activo en tanto escritor de poesía, narrativa y manuscritos, con diferentes mecanismos como la ensoñación, la alucinación y la imaginación, que mantienen en movimiento el pensamiento crítico de este personaje que alguna vez tuvo el reconocimiento como un gran intelectual. Sin embargo, se mantiene

estático como lector, porque si bien es un gran seguidor de las principales revistas de la época, su acercamiento a la Historia es superficial, ya que los periódicos son basura en el piso, pedazos de papel para tapizar las paredes y ocultar las manchas del tiempo.

Por esta razón, los personajes que pertenecen a la tradición no están conscientes de la Historia, aunque sí están insertos en ella. Es mediante la lectura que Donoso realiza una revisión histórica con la mención de hechos importantes, personajes históricos –Fidel Castro, Roosevelt, Stalin, Allende– y desastres naturales que dejaron huella en la humanidad. Destaco que se trata de una revisión, mas no de una crítica, pues no se muestra una postura específica del autor al respecto, aunque, cabe aclarar, sí hay una lectura de corte social justamente por la presencia de estos acontecimientos.

Entonces, la importancia de la lectura en la novela radica en el rescate del tiempo histórico, en la negación de la historia como progreso y en enfocar y actualizar algunos de los hechos más importantes y parteaguas en la historia del hombre moderno. El énfasis se presenta, como debe esperarse, en Chile, la cuna de José Donoso, que muestra como independiente, con vistas a la modernización y al desarrollo, rica en minerales y con una marcada estratificación social que separa abismalmente a los ricos de los pobres, ubicando entre ellos a la clase media.

Desde este punto de vista, Chile empieza a parecerse a la Rinconada, ya que los avances antes mencionados permiten pensar en un país cuya utopía se convierte en realidad; empero, esa utopía no es más que distopía, debido a que, para llegar al desarrollo se produjo caos, catástrofe, pesimismo, olvido; de ahí que los periódicos y los acontecimientos históricos sólo sirven como desecho o envoltorio sin importancia, pues en Latinoamérica todo se olvida, todo pasa, se desvanece fácilmente la memoria colectiva.

El Mudio, así, crea utopías, distopías, realidades y ficciones desde su propia concepción de mundo. El lector transita entre estos cuatro niveles, los personajes son marionetas en manos del escritor, el Mudio trata de adaptarse lo mejor que puede a sus construcciones textuales, y Humberto es devorado por la Historia, ya que no puede permanecer en la cima de la alta cultura por mucho tiempo; él debe ser lo que desde su nacimiento está condenado a ser: el Mudio, gárgola, momia, estatua, imbunche cerrado, sellado e inexistente para los demás. Ante ello, no hay esperanza.

Lo antes expuesto gira en torno a la escritura y la oralidad, mismas que en la novela representan el poder para el Mudio, la pertenencia a un mundo diferente y la transformación en un mejor porvenir. Como escritor, el Mudio puede trasladarse a algún mundo posible y presentarlo como una historia verosímil, pero siempre aparecerá un elemento que rompa con esa construcción utópica y produzca la caída del personaje en su propia realidad, que es desoladora, inestable, nostálgica, sin esperanza. Así, el Mudio puede ser el secretario de don Jerónimo, pero no es Jerónimo; el Mudio tiene un encuentro sexual con Inés, pero en realidad es con Peta; el hombrecito de la Chimba encierra a Iris en el chalet suizo, sin embargo, es sólo una historia ficcional. Así se presentan diversas posibilidades de ascenso y mejora, pero no son reales, sino posibles dentro del proceso creativo de un personaje que escribe poemas, manuscritos y una novela.

Cuando esta caída se efectúa, afortunadamente, el Mudio cuenta con el acceso a la cultura de la oralidad, aquel mundo en el que tiene mayores posibilidades de pertenencia, de poder –también– y de crecimiento. Este mundo oral aparece en la novela como representación, pues es una figuración a la que accedemos como lectores del texto donosiano.

En *El obscuro pájaro de la noche* no se marca la oposición entre la cultura oral y la cultura escrita, sino la oscilación, el vaivén, de una a otra efectuado por el Mudio; este es el

motivo por el que el protagonista no pertenece por completo a alguna de las dos, sino que va y viene de acuerdo con las circunstancias: él es escritor, pero también es la séptima vieja; él es el intelectual del bar Hércules, pero también es la guagua de Iris. Así va construyendo su discurso y lo une a la ambigüedad de las diferentes dicotomías que crea a lo largo de su o sus historias.

Dicho de otra manera, con la escritura el Mudito configuró funciones sociales inventadas por él mismo; en cambio, con la oralidad, este personaje realmente se conecta con la estructura tradicional de las viejas, la mitología y la sabiduría. La oralidad se presenta en relación con la mitología, el *performance* y la creación de mundos mediante la palabra hablada, misma que también le otorga existencia al Mudito.

En el mundo oral, el Mudito es la séptima bruja, aquella que se une a la tradición, al rescate del tiempo mítico y a la necesidad de perdurabilidad. En esta cultura, el protagonista aprende mediante el entrenamiento, la repetición, la escucha, por asimilación o participación, mas no por estudio. Él es la séptima vieja, quien completa el círculo de la perfección y quien asimila, repite, recrea, la sabiduría de las demás mujeres en el contexto del mundo sagrado.

Por consiguiente, el protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* representa únicamente un rol en este mundo, pero es tal la apropiación del papel que se adentra completamente en la cultura oral y su transitar de un mundo a otro le otorga la capacidad, el poder, de manejar la palabra tanto como a sí mismo y a los demás personajes; en este sentido se presenta el *performance*, una de las principales manifestaciones de la oralidad.

El *performance*, representación ante un público y no exclusivo de un escenario teatral, tiene la intención de ser un acontecimiento social. Como representación se desarrollan diferentes artificios en la novela, que tienen como director al Mudito y como intérpretes a la mayoría de las viejas, quienes re-crean mundos posibles sin que los espectadores sepan

realmente qué es lo que sucede. Así, entonces, a la narrativa y las manifestaciones artísticas orales se añade el *performance*.

El *performance* tiene dos funciones en la novela: el carácter lúdico y la crítica a la cultura oficial, aquella que domina los ámbitos sociales. Con la representación, el Mudo hace justicia por mano propia y degrada a la burguesía como una forma de fragmentar la jerarquía social y eliminar las diferencias en un mundo igualmente grotesco para todos; así, siendo todos iguales, Iris y el Mudo tienen un hijo que harán pasar como el último Azcoitia. El Mudo demuestra que la imperfección no es exclusiva del mundo bajo, sino que también puede formar parte de la vida ideal de Jerónimo, aunque sea impuesta.

En estas representaciones la religión pasa a segundo término por debajo del azar, pues ya no hay santos que adorar, sino que las esperanzas se trasladan a elementos reales que proporcionan cobijo, calor, un poco de estabilidad y regocijo en ese espacio olvidado por Dios: joyas, cobijas, abrigos, medias, zapatos, todo viejo y roto, pero al menos existente, palpable, no como la idea de alcanzar la gloria con rezos u oraciones que no han producido ningún efecto.

Los intérpretes de estas representaciones –las viejas y el Mudo– desarrollan diferentes roles, pero es este último el más destacado según puede ser *voyeur*, director, personaje, gigante, rey, bufón, amante, muñeca, mujer... ser híbrido, proteico, múltiple, fluctuante, con máscaras y disfraces según pretenda crear mundos hipotéticos.

En el *performance* el Mudo también es activo y pasivo. Activo cuando él instaure las normas ficcionales y dirige a sus personajes; empero, es pasivo, *voyeur*, al cumplir la función de espectador de la puesta en escena de alguien más, como en el caso de los encuentros sexuales de Iris con la botarga del Gigante –que disfraza a una multitud de hombres.

La creación escritural, la repetición de historias y consejas, y la improvisación de los diferentes *performances* resaltan también el carácter lúdico con el que cuenta el Mudito, ya que posee la habilidad de ser un narrador, una asilada o un intérprete, quien juega con las situaciones, los otros personajes y sus propios deseos; de ahí la existencia en la novela de tantas historias con diferentes estrategias textuales, recursos literarios y finalidades.

Si bien *El obsceno pájaro de la noche* resalta la figura central del Mudito, las viejas ocupan un lugar muy importante, debido a que están configuradas como mujeres en un espacio moderno y urbano, pero con una arraigada carga tradicional y oral. Las viejas, en este sentido, representan a la estructura tradicional del pensamiento, en tanto transmiten un grado de sabiduría desde su propia concepción de mundo. Hay un evidente distanciamiento entre los personajes de la novela donosiana: el Mudito, hombre moderno; y las viejas, personajes del mundo tradicional, al que pertenece el Mudito, pero como séptima vieja.

El Mudito se adapta la vida de las viejas, pero no sólo eso, sino que adopta su propio lenguaje al reproducir el habla, que es, sobre todo, repetitivo, coloquial, adjetival, popular; estas características de lo oral le otorgan poder al Mudito en tanto escritor, ya que le es posible trasladarlo a los manuscritos en los que crea mundos posibles y repite y reflexiona sobre las diferentes leyendas que ha escuchado de las viejas; entonces, este personaje crea, representa y habla.

Como personaje oral, y con el poder creativo que lo caracteriza, el Mudito accede al mundo de las viejas y construye una memoria colectiva que muestra los valores la sociedad moderna, ya que remite a un contexto modernizado en el que viven los personajes, pero al que poco pertenecen, ya que se desenvuelven en su propio espacio y tiempo al conservar sus maneras tradicionales.

En este tenor, el Mudo une el poder que le otorga la escritura con el poder que adquiere de la oralidad, y así es posible construir el Libro Verde, la Crónica de la Rinconada, y la reescritura de la conseja de la niña-bruja y la leyenda de la niña-beata; historias bifrontes que conjugan la mitología mapuche con la cristiana, la mitología con la Historia, la oralidad con la escritura.

Estas uniones producen grandes ambigüedades en la novela, porque tanto el lector como el personaje se ubican en medio de ellas. No es una o la otra, sino ambas, de ahí la importancia del término “oscilación” en esta investigación. Una de las grandes ambigüedades es la mitología mapuche se inserta en la novela acompañada de la cristiana y de la dicotomía tradición-modernidad, con la función de rescatar a la cultura mapuche en Chile, misma que se considera al margen, olvidada, excluida y desprotegida, como se nota en la novela. Los personajes de Donoso no pertenecen a este sector de la población, sino que rescatan, desde la oralidad, gran parte de su ideología.

Con base en ello, el Mudito crea a un niño santo, pero monstruoso; a una niña que, por un aparente milagro, está embarazada, y quien es, a su vez, la amante de muchos hombres; configura, de la misma manera, a una mujer de clase alta que se transforma en una vieja con manos verrugosas, quien decide internarse en la Casa de la Chimba para evadir al esposo que le exige un heredero; y, finalmente, se crea a él mismo en sus diferentes etapas de vida: niño, joven, hombre, escritor, mudo, ave, gárgola, arcángel, rey, bufón, imbunche, mancha, múltiples identidades.

Entre estas dicotomías que producen el efecto de ambigüedad en la novela, destaca la de lo sagrado y lo profano, misma a la que constantemente recurre el Mudito sobre todo en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. Estas dos cualidades, concedidas a un objeto, tampoco están en la novela como opuestos, sino como complementos

a los que recurre el protagonista para crear ciertas imágenes que son alteradas, manchadas o transgredidas por los demás personajes y, especialmente, por él mismo.

La mezcla entre lo sagrado y lo profano –los restos de los santos y la basura– provoca confusión y desorden en la Chimba; pero, sobre todo, la oportunidad de que las viejas –la cultura oral, que tiene fijos sus referentes– reconstruyan su devoción mediante la configuración –heterogénea, desordenada, plural, grotesca– de sus propios santos, lo que implica una nueva concepción de sus creencias, mismas que se vuelcan sobre el niño-santo como última esperanza de ascender a la gloria: reconstruyen, así, su propio sistema de creencias.

De esta manera, Donoso parece dar muestra de la caída del mundo oficial, de la transgresión de las instituciones en el contexto moderno, en el que el hombre puede crear sus propios santos, sus propias versiones y sus propios votos. Así, se presenta el vínculo de la oralidad con lo sagrado, que va más allá de la repetición y la sustitución, pues muestra el rescate mitológico, tradicional, espiritual, colectivo, que realizan las culturas orales mediante ritos, rezos, cantos y demás manifestaciones orales.

Ante lo ya mencionado, en *El obsceno pájaro de la noche* se presentan tres polos complementarios: el primero corresponde al tiempo: tradicional y moderno; el segundo, es el plano social en el que destacan el mundo de lo oficial, de los personajes aristócratas, intelectuales y poderosos; y el mundo de lo popular, de los sirvientes, vagabundos y olvidados; y, finalmente, dos sistemas distintos, el oral y el escritural; cada uno con sus propias funciones, recursos y mecanismos en el texto donosiano.

Todas estas dicotomías y parejas complementarias establecen un sistema oscilatorio en *El obsceno pájaro de la noche* –mismo en el que se ha insistido *supra*– que da forma a la novela-laberinto, la novela-imbunche y la novela-*matrioshka* construida por José Donoso;

misma que resulta ambigua justamente por esta fluidez, dinamismo, movimiento, circulación, de un plano, nivel, tema, contradicción a otro en cualquier momento de la narración. Las lecturas y las interpretaciones son múltiples, puesto que infinitos son los caminos que el Mudito invita a recorrer: en lo alto o en lo bajo, en el nido o en el rincón, en la Casa o en la ciudad; como pájaro o como paquete, como chonchón o como santo, como hombre o como mujer.

Encontrar las diferentes funciones del Mudito implica re-organizar *El obsceno pájaro de la noche*, no es solamente el proceso de lectura, sino la re-construcción de una novela compleja, experimental, que juega con el lector, lo confunde y hace que se pierda en los laberintos de la palabra donosiana. De la mano del Mudo, el receptor se inserta en la Casa de la Chimba, la Rinconada, la Ciudad, entre las culturas oral y caligrafía, la mitología y la Historia, la tradición y la modernidad, la cultura oficial y la no-oficial, lo sagrado y lo profano, la voz y el silencio, la luz y la sombra, el sótano y el nido, el gigante y la miniatura, el pájaro y el paquetito, la vida y la mancha, el agua y el fuego, el todo y la nada.

El Mudito crea mundos para sí mismo, por un mejor porvenir; pero también los construye para los lectores, porque a pesar de la cruel realidad, la imaginación, la fantasía, incluso la locura, son alicientes ante la destitución, la abyección, la no existencia, la reducción a la nada, la desintegración y la desesperanza.

Bibliografía

- Abel, Lionel (1963), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, Nueva York.
- Achugar, Hugo (1970), “Prólogo”, en *El obsceno pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas.
- Anderson, Perry (1993), “Modernidad y revolución”, en *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (Coord.), El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Bacarlett Pérez, María Luisa (2014), en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), Aldus, México.
- Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio*, 2ª ed., FCE, México.
- _____ (1982), *La poética de la ensoñación*, FCE, México.
- _____ (2017), *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*, FCE, México. [Versión electrónica].
- Bajtín, Mijaíl M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.
- _____ (2012), *Problemas de la poética de Dostoievsky*, 3ª ed., FCE, México.
- Bargalló, Juan (1994), “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló (ed.), Alfar, Madrid.
- Barrientos, Mónica (2007), “El discurso confesional en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 36.
- _____ (2013), “El realismo subvertido en la narrativa de José Donoso”, en *Crítica hispánica*, núm. 1, vol. 35.
- Becerril Nava, Laura Judith (2020), “*El obsceno pájaro de la noche*: José Donoso y Henry James, la modernidad en diálogo”, en *Revista Valenciana*, núm. 25.

- Bengoa, José (1985), “Los mapuches: historia, cultura y conflicto”, en *Cahiers des Amériques Latines*.
- Bergson, Henri (2019), *La risa, Ensayo sobre la significación de lo simbólico*, Editorial Lectorum, México.
- Berman, Marshall (1993), “Brindis por la modernidad”, en *El debate modernidad/posmodernidad*, Nicolás Casullo (Coord.), El cielo por asalto, Buenos Aires.
- Bocaz Leiva, María Laura (2005), “El desdibujamiento de la Peta Ponce: otra clave inédita del delirio”, en *Taller de letras*, núm. 37.
- _____ (2010), *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*, Universidad de Iowa, Iowa.
- _____ (2014), “José Donoso en el ejercicio de composición de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba: una interpretación a partir de los *José Donoso papers*”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 246, vol. LXXX.
- Browning, Richard L. (1993), “La arquitectura de la memoria: los edificios y sus significados en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, núm. 2, vol. 22.
- Caillois, Roger (2013), *El hombre y lo sagrado*, FCE, México.
- Casullo, Nicolás (1993), *El debate modernidad/posmodernidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires.
- Chevalier, Jean (2003), *Diccionario de símbolos*, Herder Editorial, Barcelona.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- Díaz Ardilla, Jorge Aurelio (2014), *Reflexiones en torno al concepto de religión*, Universidad Católica de Colombia, Colombia.

- Domínguez Ortiz, Antonio (2012), *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Akal, Madrid.
- Donoso, José (1970), *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile.
- _____ (1970), *El obsceno pájaro de la noche*, Ayacucho, Caracas.
- _____ (1972), *Historia personal del Boom*, Anagrama, Santiago de Chile.
- _____ (1996), *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Alfaguara, México.
- _____ (2004), *El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- _____ (2009), *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*, RIL Editores, Santiago de Chile.
- Donoso, Pilar (2019), *Correr el tupido velo*, Alfaguara, México. [Versión electrónica].
- Egas Salgado, María Elena (2015), *Los elementos carnales en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Enguix Barber, Ricardo (2015), “Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*”, en *Revista Lemir*, núm. 19.
- Espósito, María (2003), *Diccionario Mapuche, mapuche-español/español-mapuche*, Editorial Guadal S.A., Buenos Aires.
- Filinich, María Isabel (1999), *La voz y la mirada*, Plaza y Valdés Editores, BUAP, México.
- Foerster, Rolf (1993), *Introducción a la religiosidad mapuche*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- García Huidobro, Cecilia (2007), “El trabajo periodístico de José Donoso y sus efectos en *El obsceno pájaro de la noche*”, *Revista Universum*, núm. 22, vol. 2.

- Gayón, Jean (2014), “Los monstruos prometedores: evolución y teratología”, en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Carmen Álvarez Lobato (coord.), Aldus, México.
- Kay Holt, Candace (1981), “Voz narradora y estructura vertebrada en *El obsceno pájaro de la noche*”, en Mester, núm. 1, vol. 10.
- Kayser, Wolfgang (1964), *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires.
- Lanceros, Patxy (1997), *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Anthropos, Barcelona.
- Llera, José Antonio (2012), “La locura irreversible en el Quijote”, en *Rostros de la locura. Cervantes, Goya, Wiseman*, Abada Editores, Madrid.
- Maestro, Jesús G. (2004), “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, en *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 4-5.
- Martínez, Nelly (1980), “*El obsceno pájaro de la noche*, la productividad del texto”, en *Revista iberoamericana*, núm. 110-111, vol. XLVI.
- Mora, Ziley, *El arte de sanar de la medicina mapuche. Antiguos secretos y rituales sagrados*, uqbar editoriales, Santiago de Chile.
- Náter, Miguel Ángel (2006), “José Donoso o el eros de la homofobia”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 68.
- Navarro Santiago, Juan (2016), “Locura, monstruosidad y escritura. Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Acta poética*, núm. 37, vol. 2.
- Nawrocka, Ewa (2010), “El imaginario de la casa en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Studia litteraria*, núm. 1, vol. 5.
- Ong, Walter J. (1999), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, Bogotá.

- Otto, Rudolf (1980), *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid.
- Parada Aguirre, Gustavo, “*El obsceno pájaro de la noche* y la reconstrucción obscena de la configuración del sujeto y de la sociedad”, vol. 3.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona.
- Paz, Octavio (2014), “Los hijos del limo”, en *La casa de la presencia*, FCE, México.
- Pérez-Rioja, Antonio (2008), *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 8ª ed., Tecnos, España.
- Pinheiro Machado, Roberto (2006), “*El obsceno pájaro de la noche* y el absurdo en la obra de José Donoso”, en *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 63, vol. 1.
- Promis Ojeda, José (1986), “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”, en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Juan Loveluck (editor), Alfaguara, Madrid.
- Rama, Ángel (1998), *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo.
- Real Academia Española (2006), *Diccionario esencial de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid.
- Rodríguez, José Manuel y Omar Salazar (2011), “¿El vuelo sin órganos? (el yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*)”, en *Acta literaria*, núm. 42.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971), “José Donoso: La novela como ‘happening’”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 76-77, vol. XXXVII.
- Rosas, Marcela (2002), “Historia y escritura en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Cyber Humanitatis*, núm. 23.
- Sáez Raposo, Francisco (2011), “Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad”, en *Revista sobre teatro áureo*, núm. 5.

- Sarrocchi Carreño, Augusto C. (1998), “El Laberinto y la Literatura”, en *Revista Signos*, núm. 43-44, vol. 31.
- Schoennenbeck, Sebastián (2017), *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- _____ (2009), “La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Anales de literatura chilena*, núm. 11.
- _____ (2017), “Sobre casas, ventanas y miradas: una cita con José Donoso y Henry James”, en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. [Versión electrónica].
- Soler Serrano, Joaquín (1977), *José Donoso. A fondo*, Entrevista del Ministerio de Cultura, Madrid.
- Solotarevsky, Myrna (1980), “Configuraciones espaciales en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Boletín Hispánico*, tomo 2, núm. 1-2.
- Sosa, Marcela B (2012), “Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Universidad Nacional de Salta.
- Tacca, Óscar (1973), *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid.
- Ugarte Undurraga, María Francisca (2012), “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Revista chilena de literatura*, núm. 81.
- Ziarkowska, Justyna (2007), “La metateatralidad como un concepto de la autonomía del arte moderno”, en *Estudios hispánicos*, núm. 2979, vol. XV.
- Zumthor, Paul (1983), *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid.

Mesografía

Curiel Rivera, Adrián, “La distopía literaria”, en *Revista de la Universidad de México*, en

línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/743b7a3a-b732-4900-84b0-8ae0267eff9a/la-distopia-literaria>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

“El pueblo mapuche”, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-781.html>, (fecha de consulta: 25 de enero de 2020).

“Independencia de Chile, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-692.html>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

“Minería colonial”, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-752.html>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

“Reforma Agraria en Chile”, en *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, en línea:

<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28596>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).

“Tratado de límites”, en *Memoria chilena*, Biblioteca Nacional de Chile, en línea:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100589.html>, (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2020).