



El discurso confesional
en *El obsceno pájaro de la noche*, de José
Donoso

Mónica Barrientos

Magíster en Literatura
Universidad de Chile

Resumen: Este artículo pretende mostrar de qué manera se configura el discurso del narrador-personaje de la obra *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. En él se puede observar que la voz narrativa es un testigo que asume un discurso confesional el cual va armando y rearmando todos los acontecimientos que se van desarrollando a su alrededor. La confesión es un procedimiento de doble mirada en el cual se busca contar, pero también se desea escuchar. Será en este espacio intermedio en que la narración de la obra se desenvuelve y configurando la identidad del Mudo, el personaje principal.

Palabras clave: José Donoso, "El obsceno pájaro de la noche", narrativa chilena, testimonio, confesión,.

[La
confes
ión]
Doble
rizo,
doble
filtro
discur
sivo,
dentro
del
cual
deben
filtrar
se
todos
los
comp
ortam
ientos
,
todas
las
condu
ctas,
todas
las
relaci
ones
con el
otro, y
tambi
én
todos
los
pensa
mient
os,
todos
los
placer
es,

todas
las
pasio
nes.
Miche
l
Fouca
ult.
“Los
Anor
males
”

Sin duda alguna, la obra de José Donoso ha dejado huellas marcadas a fuego sobre la delicada piel de la narrativa chilena. Desde su primera novela “Coronación” publicada en 1956, las reacciones de los lectores y la crítica literaria no podrían quedar inermes frente a este mundo oscuro, marginal y deformado que de pronto saltaba hacia nuestros ojos para mostrarnos, en la forma más cruda y degradada posible, que la realidad no es una sola, ni tan bella, ni tan ordenada como se pretendía.

El Coloquio Internacional de Escritores y Académicos, realizado entre los días 5 al 7 de octubre de 1994, llamado “Donoso, 70 años” [1], congregó a una serie de escritores y críticos literarios en torno a la figura del autor. De todas las ponencias e intervenciones presentadas que avalan la importancia de su obra, ya sea en el ámbito nacional o internacional, es necesario destacar la de José Saramago [2] quien afirma que la obra de Donoso es trascendente y vertiginosa. Trascendente, porque su mirada del mundo es producida por “la conciencia obsesiva de su propia existencia”; vertiginosa, porque en los personajes donosianos, el vértigo se produce por “la descarnada observación de sí mismo”.

Por otro lado, Leonidas Morales afirma que “José Donoso rompe con lo que habían sido las constantes de la novela chilena contemporánea e inaugura un nuevo horizonte novelesco en nuestro país”. [3]

La publicación de la obra “*El obsceno pájaro de la noche*” en 1970 [4] provoca un cambio en la narrativa chilena de esos años, convirtiéndola en uno de los textos más interesantes dentro del panorama nacional y latinoamericano. La novela demoró ocho años en crearse y casi acaba con la salud física y mental del escritor. Según lo publicado en un reportaje especial del diario La Tercera [5], el título inicial de la novela sería “El último Azcoitía”, idea que surge basándose en un aristocrático niño deforme que el escritor vio pasar en un auto de lujo. Posteriormente, en 1959 vuelve a la idea de elaborar un relato donde

"Una madre tiene un hijo deforme y lo encierra, con todas las comodidades del lujo, en las casas de un fundo chileno. La mujer es devota y establece una pequeña fundación para niños con graves problemas físicos, y de esta manera todos los seres que rodean a su hijo son deformes como él, a lo sumo, enanos. Sólo uno no lo es: contrata a un chofer alemán, estúpido y bello como un dios. El cuento es de cómo el niño horrible, en el fondo deshecho y deformado por la madre, induce al chofer alemán a que se crea el ser más anormal y deforme del mundo y, desesperado, se suicide". [6]

Después de diez años, esa imagen obsesiva de la deformidad del niño aristocrático, que impactó al escritor, va tomando cuerpo hasta conformar la novela que actualmente conocemos.

Por el propio relato de Donoso, salta a la vista que la obra, en su estructuración misma, posee el síntoma de la complejidad: su origen, la idea inicial, su conformación fue un proceso inestable y de contradicciones que se reflejan con la su estructura y trama.

Es por esta razón, que uno de los puntos que me ha producido mayor interés, es la conformación del discurso novelesco en el cual se desarrolla la trama. Así, el discurso testimonial, bajo la forma de una confesión, que desarrolla el Mudito y que es el punto de apertura y cierre de la novela. Por este motivo intentaremos “correr tupidos velos” para adentrarnos en la letra y el discurso que elabora el narrador-personaje (el Mudito) e intentar descubrir o sacar a flote aquello que la voz no quiere decir o la mirada prefiere evitar.

Antes de ingresar a la obra, es necesario abordar dos conceptos fundamentales para su análisis, que son el **testimonio** y la **confesión**. El testimonio, como todo texto y como todo mensaje, está formado por una serie de signos internos (como son las secuencias significativas de signos lingüísticos que componen el texto que leemos) y externos o complementarios (que son de naturaleza icónica, ideológica, socio-política y fática). Estas características, propia de todos los géneros literarios, lo es más aun para el testimonio que ha tenido un mayor desarrollo bajo las condiciones ideológicas del siglo XX. Según el Diccionario de la Real Academia Española [7], el vocablo “testimonio” tendría las siguientes acepciones: 1. Atestación o aseveración de una cosa. 3. Prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de una cosa. De esta forma, podemos señalar que el testimonio tendría como primera característica el mostrar una aseveración, es decir, transmite una verdad o, al menos, una certeza. Por esta razón, se le relaciona directamente con la historia de un país o un pueblo. Por otro lado, el desarrollo histórico de la novela también ha incursionado en la introducción de esta forma discursiva que, desde la novela picaresca, procura revelar una verdad mediante la autobiografía de un personaje marginal que intenta explicar acerca de “el caso” de su vida, hasta los relatos decimonónicos con sus cartas o autobiografías, ha mostrado que el objeto del discurso pasa a ocupar la posición de sujeto del discurso, el cual se apropia de los medios de producción discursivos y emite signos que son propios y característicos de este forma narrativa.

Es importante mencionar que el valor del testimonio no se encuentra en la naturaleza verdadera de los hechos allí contados, sino en la representatividad de éstos, ya que la realidad es demasiado compleja para que se refleje certeramente en un texto. Aunque lo que sí podríamos esperar es que texto semiótico manifieste una realidad una vez determinados sus signos fundamentales. Este punto es muy importante para el análisis de nuestra novela, ya que nos encontramos con una fábula: la historia de Humberto Peñaloza relatada por él; pero no podemos determinar rasgos “verídicos” o “históricamente comprobables” en ella. Lo que podemos observar son ciertos signos o huellas que nos mostrarán ciertas características históricas y culturales como son que es un relato occidental y no oriental, que es una época más o menos determinada (siglo XX) y no otra. Esas generalidades se entienden ya en la primera lectura, pero también podemos entender otros datos que no son tan explícitos, como son los personajes, sus deseos, obsesiones, relaciones con los otros, etc. Este último rasgo es importante para iniciar el siguiente punto que tiene relación con el sujeto del discurso.

Para Leonidas Morales [8], el discurso testimonial tuvo un creciente desarrollo en América latina durante las décadas del 70 y del 80 con un carácter y político “referencial”, es decir, no ficcionales, ya que la mayoría correspondía a

relatos marginales urbanos, a la represión durante las dictaduras militares, a las luchas revolucionarias o étnicas, etc. Por lo tanto, la preocupación estuvo centrada en el testimonio mismo, en la historia y el carácter político que ésta tenía. Según Morales, esta crítica no consideró un aspecto importante, que es la figura del testigo y el lugar que ocupa dentro de la configuración del mundo narrativo.

Es por esta razón que centraremos nuestro análisis en este otro que mira, el testigo, y veremos de qué manera se va configurando en la novela.

El obsceno pájaro de la noche tiene como narrador al Mudito o Humberto Peñaloza, quien nos cuenta su visión acerca de los hechos que marcaron su vida junto a Jerónimo Azcoitía. Para dar su testimonio, escoge la forma de la **confesión**, que aparece en forma más explícita en el capítulo nueve de la novela cuando afirma “¿Pero qué quieren que confiese, si no robé nada?” (p.149); posteriormente agrega “no tengo que confesarles nada, sólo a usted le diré la verdad, Madre Benita...” (p.150). En los capítulos anteriores, el lector tenía más o menos claro que alguien hablaba, pero es en este capítulo donde podemos inferir claramente que se trata de un discurso confesional; pero además se puede agregar que tiene como característica la *alucinación*, esto quiere decir, que la voz narrativa, el Mudito, se encuentra contando algo, pero está enfermo, tiene fiebre y esto provoca que este discurso confesional alucinado se presente deformado y tergiversado.

Antes de continuar, es necesario detenernos en el problema de la confesión. Para Michel Foucault [9] es un “ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado”. Es un dispositivo de producción de verdad para configurar una identidad por medio del reconocimiento de las propias acciones o pensamientos. Una de las características más importantes que le atribuye al discurso confesional es el sacar del fondo de uno mismo una verdad que la forma misma de la confesión hace espejear como lo inaccesible [10]. Para nuestros fines de análisis, este es el primer atributo que podemos observar en la confesión del Mudito, ya que poco a poco nos vamos adentrando en el mundo más oscuro, más escondido de cada uno de los personajes. El Mudito nos relata, desde su propia mirada, aquello que es oficial para la sociedad, como la vida pública y política de los Azcoitía, pero también aquello que está vedado, oculto, incluso para ellos mismo: los deseos homosexuales, los secretos de la Casa de Ejercicios, el inconsciente de los personajes, etc., es decir, el Mudito realiza una confesión en forma exhaustiva.

Otra característica de la confesión (y por ende, del testimonio), es la presencia de Otro, aunque sea virtual. La figura del Otro es un punto crucial, ya que de éste va a depender el carácter narrativo de la confesión. Para Paul Ricoeur [11], la intriga, es decir, la fábula, la historia imaginada, no es una estructura estática, sino que es un *proceso integrador* el cual sólo se realiza en el lector o el espectador, es decir, en el receptor de la historia relatada, el Otro. Ricoeur se refiere con “proceso integrador” al trabajo de composición, de construcción que confiere a la obra relatada una identidad “dinámica”. [12]

De este modo, a través del testimonio del Mudito en forma de confesión es que podemos ingresar al plano de las identidades que aparecen en la novela. Es necesario recordar algunos aspectos básicos para iniciar el análisis de las identidades:

- el Mudito realiza un testimonio en forma de confesión alucinada.
- El interlocutor directo es la Madre Benita, quien sólo aparece en la novela en algunas ocasiones y mediatizada por el discurso del Mudito.

- El Mudito es una conciencia alucinada que no habla, es mudo, por lo tanto es una manera figurada de hablar.

- El Mudito es un punto indispensable de configuración de los sujetos. Por medio de él se configura el mundo narrativo y a los personajes.

¿Qué características posee el discurso del Mudito? En primer lugar, el *carácter subalterno* en que se ubica el narrador-personaje. La posición que asume el Mudito al hablar, inmediatamente lo incluye dentro de la esfera inferior de las clases sociales. El mundo de la novela aparece condicionado por una verdad que tiene su asiento en la conciencia del personaje-narrador. El Mudito representa la narración misma desde la cual todo emerge y todo se refracta. Nada existe fuera de las imágenes interiores modeladas por esta voluntad creadora. La novela es la concreción de una gran idea obsesiva que se sumerge en lo sórdido, allí donde grazna el obscuro pájaro de la noche y donde se encuentran las raíces que alimentan la mugre, lo inútil, lo caduco. Es un esfuerzo titánico por sacar a la superficie lo que transforma la realidad establecida en una pesadilla de secretos y repugnantes signos. El Mudito es un empleado de Don Jerónimo que, en el momento de la confesión, se encuentra recluido en la Casa de Ejercicios donde también posee un estatus inferior. Esta doble marginalidad, el ser siempre de rango inferior en relación al otro y su exclusión de la sociedad, lo llevan a reconocerse a sí mismo adoptando las formas del mundo marginal. El se presenta como el Mudito, aquel servidor de la Casa de Ejercicios que tiene como función clausurar puertas y ventanas; es Humberto Peñaloza, aquel hijo de nadie que tiene como función ser secretario de Don Jerónimo; es la séptima vieja, la última anciana abandonada en la Casa; es la guagua de la Iris, el futuro salvador de la Casa; es un imbunche, aquel ser mitológico, guardián de la cueva de los brujos que tiene todos los orificios de su cuerpos cosidos. Todas estas representaciones pertenecen a figuras marginales que tienen como características la falta de poder y reconocimiento. El Mudito se sitúa, entonces, en el centro del universo narrativo, universo disgregado, segmentado, desarticulado, reflejo fiel de la disgregación, segmentación y desarticulación de su propia conciencia. Aunque el Mudito se reconozca como un inferior, es necesario destacar que su condición de silenciado contiene una paradoja, ya que él “habla” por aquellos que no tienen voz, por los suyos. El Mudito es una metonimia de los subalternos donde podemos inferir las relaciones que se configuran entre aquellos que detentan el poder, representados en la figura de Don Jerónimo y aquellos que no lo tienen, representados en la figura del Mudito.

Por todo lo anterior, dentro de la confesión reconocemos tres motivaciones que se van enlazando para conformar el mundo subjetivo del Mudito: su infancia, la historia de la niña bruja y el mito del imbunche.

En relación a la infancia de Humberto Peñaloza se desarrolla a través de un recuerdo organizado, racional y sin ambigüedad, donde el resentimiento del padre por ser un “don nadie” es el motivo central. También observamos de qué manera esta frustración es trasladada hacia el hijo al recordarle constantemente que “somos Peñaloza, un apellido feo, vulgar, apellido que los sainetes usan como chiste chabacano, símbolo de la ordinariez irremediable que reviste al personaje ridículo, sellándolo para siempre dentro de la prisión del apellido plebeyo que fue la herencia de mi padre” (p. 98). En el juego de los diferentes significantes, el narrador de la novela flota y se desplaza por un espacio de significaciones que lo transforman de un simple miembro de un grupo subordinado a ser “la voz” de aquello que se oculta detrás de los tupidos velos y que se debe mostrar. El Mudito reconoce que algo ha perdido y debe intentar recuperar, por eso dice “pero yo no soy ladrón, madre Benita, se lo juro, uno no roba su propio nombre porque uno tiene derecho a disponer de él para lo que quiera ...” (p.152). El Mudito reconoce que frente a su situación inferior,

él también tiene derecho, aunque sea a su nombre, que se le ha negado e intenta recuperar en los libros de la biblioteca de Don Jerónimo y que son de su autoría.

Este carácter subalterno provoca que el personaje inicie un proceso de búsqueda de una identidad perdida. El Diccionario de la Real Academia Española consigna “identidad” como “cualidad de lo idéntico” y más adelante agrega: “Igualdad que se verifica siempre, sea cualquiera el valor de las variables que su expresión contiene”. Lo idéntico se nombra a sí mismo por una serie de equivalencias en nombre de la unidad, sea diferente, diverso o indistinto, es decir, como un conjunto monolítico, estructurado y sustancial. El ingreso a la Modernidad y el análisis del descentramiento del sujeto ya no se puede encontrar en las enciclopedias o diccionarios. Es una definición que está en proceso, por hacerse, es por lo tanto, algo provisorio, histórico e hipotético. Frente a estas nuevas miradas, la pregunta “¿qué es el sujeto?” ya no tiene cabida, incluso la utilización del verbo “ser” provoca un estatismo y una sustantivación que la crítica moderna se niega a aceptar.

Es necesario resaltar que este vacío de identidad es producto de una cadena de vaciamientos que el Mudio va heredando de generación en generación. Crece reconociendo una falta de identidad, que no es “un caballero”, pero su padre le sugiere la idea que podría llegar a acercarse a la posibilidad de serlo por medio del estudio. Humberto inicia estudios de Derecho y su padre se preocupa personalmente de ello; pero también se dedica a escribir. La escritura se convierte en la forma de adquirir aquello que la ha sido vedado, ya que “al decir que yo era escritor no mentía, era escritor al sentir que su figura es más digna de la imaginación que de la realidad” (p. 280). Por esto, Humberto quiere recuperar esa obra, creación suya, en la cual aparece su nombre, porque uno no se puede robar su propio nombre, como le dijo a la Madre Benita. Pero esa obra no le pertenece aunque tenga su nombre, fue pagada por otro para estar en la biblioteca de Don Jerónimo. Humberto ha escrito sobre la familia Azcoitia por medio de un proceso largo y dificultoso mientras vivía en la Rinconada. De esta manera, la identidad narrativa se convierte en una posibilidad de configurar una identidad personal por medio de la escritura, como en el caso de Humberto Peñaloza y de la confesión en el caso del Mudio. Para Ricoeur, la *identidad narrativa* es una aprehensión de la vida en forma de relato que viene a salvar la problemática fundamental de la dimensión temporal de la existencia humana [13] para intentar proporcionar unidad al conjunto de la vida humana, para que así, en el mismo acto que me comprendo a mí mismo a través de la narración, me construyo. En el caso del Mudio, esta construcción de sí mismo no tenía como finalidad lograr una unicidad (que habría sido lo ideal para Ricoeur), sino que se reconoce como una subjetividad errante, fragmentaria y dispersa.

Este fracaso de unicidad, se observa claramente en otra problemática fundamental: **la concepción del tiempo**. Hemos estado observando que en la novela el personaje central se encuentra enmarcado dentro de un cuadro de violencia por la relación de exclusión y que vivencia con su otro, que es Don Jerónimo. Esta relación es el símbolo de una tradición occidental en que la racionalidad de un discurso instituido, la búsqueda de un fundamento único, de una identidad homogénea son solidarios con lo que Jacques Derrida llamó *metafísica de la presencia* [14]. Sin la intención de analizar las características que el filósofo francés entrega de este concepto, quisiéramos recalcar la idea de tiempo, en la cual la primacía del ahora-presente en el concepto “vulgar” de tiempo ha sido uno de los pilares fundamentales para la conformación del pensamiento tradicional. Este tiempo se caracteriza por el privilegio del instante presente del que dependen el pasado y el futuro según una sucesión espacial homogénea, continua y lineal. Es en este punto donde se produce el mayor choque interno del Mudio, ya que la voz narrativa no se puede generar por medio de la narración lineal de los acontecimientos, sino que por medio de fragmentos temporales, o en términos de Genette, en el espacio intemporal del relato como texto [15]. Es por esta razón que una de los atributos más claros que

observamos en la novela es lo que Genette llamaba la **metalepsis**, es decir, acto que consiste en “introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación” [16]. En la novela, nos encontramos constantemente con situaciones que se están narrando, pero que de pronto, se introduce una situación nueva, extraña de la cual el lector no tiene ningún conocimiento porque aún no se había relatado, como por ejemplo, cuando el Mudito relata en su confesión que ha escrito un libro. Otra forma es la continuación en el tiempo de algunas figuras, como son la perra amarilla y la bruja. Estos personajes pertenecen a la leyenda maolina que es narrada al principio de la novela, pero estas figuras se escapan de ese contexto para mezclarse con la fábula y se confunden con la Peta Ponce e Inés, donde asumen una relación simétrica. La figura de Inés, la esposa de Don Jerónimo, también asume esta cualidad, ya que se convierte en la niña bruja que es enviada al convento por su padre y con la beata en busca de canonización. Esta simetría es una cualidad importante, ya que provoca que ciertas figuras se mantengan en el tiempo y se confundan con otras historias, creando planos y tiempos paralelos, incluso hay un momento en que el narrador admite que “Casi nada de lo que rodea la vida y milagros de la niña-beata pasa a ser conjetura, o recuerdo de un rumor” (p.355). Desde aquí, el narrador mezcla completamente los personajes y las historias para intentar dar una respuesta más o menos histórica a la problemática, para finalmente plantear nuevas interrogantes y rehacer nuevamente la historia.

De esta forma, podemos observar que la confesión del Mudito no intenta crear un mundo organizado y estructurado, sino que desde su perspectiva marginal, produce una desestructuración del mundo y de las identidades que habitan en él. Este quiebre es lo que Derrida ha llamado **solicitación**, esto quiere decir “conmover con una conmoción que tiene que ver con el todo. Hacer temblar en su totalidad” [17]. Esta conmoción se dirige directamente a la “tachadura del origen”, es decir, a la imposibilidad de la presencia absoluta, por lo que se articula una lógica diferente a la tradicional donde el pensamiento actúa en lo inconsciente y se rechaza el origen y la finalidad teleológica. El Mudito carece de una identidad, quizás intenta una búsqueda de ella, pero el fracaso es visto de antemano, ya que se ha producido la caída del logos, del padre. Se niega la unicidad en la figura misma del personaje que se fractura por el movimiento constante entre el espacio marginal de la servidumbre para huir de aquello que intenta mantenerlo dentro de los márgenes de lo nombrable. Por lo tanto, la identidad “identificable” se transforma en una *subjetividad errante* que se manifiesta directamente en el discurso que produce de sí mismo el personaje.

Una de las consecuencias de esta solicitación se materializa en la **caída del Nombre Propio**. El Diccionario de la Real Academia Española define al nombre propio como “El que se aplica a seres animados o inanimados para designarlos y diferenciarlos de otros de su misma clase, y que, por no evocar necesariamente propiedades de dichos seres, puede imponerse a más de uno (Antonio, Toledo), incluso a seres de distinta clase (Marte)”. La aplicación de un nombre a una persona u objeto tiene como finalidad crear una presencia para identificarse, como un poseerse absoluto con valor de propiedad. Por esta razón el personaje principal pierde su nombre, Humberto Peñaloza, para transformarse en otras figuras, así lo afirma un amigo del protagonista cuando dice “que sacas con escribir, Humberto, si no tienes un peso para publicar y para que un editor te publique necesitas influencia, un nombre y tú no tienes nombre” (p. 282). Esta misma afirmación la dice Humberto a su padre cuando él le recrimina por no agradecer a Do Jerónimo la publicación: “¿Desde cuándo tiene nombre usted!” (p. 284).

Cuando alguien se pregunta “¿quién ha hecho esto?”, la respuesta será nombrando a alguien, esto es, designando un nombre propio, por lo tanto, responder a la cuestión *¿quién?* es sólo una posibilidad narrativa, ya que la historia narrada dice el quien de una acción. Por esta razón, el personaje afirma en el episodio en que se formó la herida que “La crónica no registra mi grito porque mi voz no se oye. Mis palabras no

entraron en la historia” (p. 204). Para el Mudito, la pérdida del nombre propio es como la herida de su brazo que obtuvo cuando intentó suplantar a Don Jerónimo, quien se apropia de esa herida y, posteriormente se su creación literaria que tenía su nombre, y por consiguiente de su identidad. Al permitir el robo de la herida, también permitió el robo de su identidad, por lo que esa herida es el símbolo de la pérdida de la identidad que el Mudito manifiesta en su cuerpo.

Esta pérdida del nombre propio se resuelve con el exceso. Humberto Peñaloza no posee un nombre, lo ha perdido o quizás nunca lo tuvo como su padre, por esto, utilizará una serie de nombres, apodos, designaciones, para intentar llenar aquel vacío. La propia voz del narrador se desdoblará en tantas identidades como sean las compulsiones síquicas que lo presionen. El Mudito será también la séptima vieja, Boy, Jerónimo, la cabeza de cartón piedra, el imbunche. Este exceso de identidades es lo que le da a la voz narrativa un carácter monstruoso. Desde una perspectiva simbólica [18] el **monstruo** es un “estado inmediato al caótico”, también se le asocia con la “exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras”. Esas definiciones explican de alguna manera la forma de confesión que el Mudito adopta, ya que al relacionarse con la deformidad de Boy y sentir de alguna manera que ese niño es también producto de su relación con la Peta Ponce, esto podría significar que Boy es la consecuencia de todo aquello oculto e impuro que él contiene en su interior. Este sentimiento de deformidad y caos se refleja en la forma misma del discurso confesional, es decir, fragmentado, alucinado y perverso. Humberto Peñaloza poco a poco se va transformando, ya sea en su relación con Don Jerónimo, ya sea en el proceso mismo de subjetivación que se realiza en la confesión, hasta convertirse en un monstruo, en ese ser mitológico “Todo cosido. Obstruido todo los orificios del cuerpo, los brazos y las manos aprisionadas por la camisa de no saber usarlas...” (p.64) que se augura desde el inicio de la narración. Por lo tanto, la figura del monstruo viene a materializar la concepción de identidad que el Mudito siente de sí mismo, ya que es indefinible, inenunciable y sólo se puede acceder a ella a través de la exaltación de la imaginación y los deseos.

Otro acercamiento a la figura del monstruo la podemos encontrar en Foucault que, desde una perspectiva jurídica, le entrega ciertas características como la deformidad, la lisiadura y la mezcla [19]. Esta última cualidad es la más importante para enfocar la figura del Mudito, ya que la mezcla se da en diferentes niveles, como son la de especies (hombre y animal), de dos individuos (cabezas, piernas, etc.), de los sexos (hombre y mujer) y de forma (que no posee ciertas partes). Cualquiera que sea el nivel de mezcla, siempre el resultado será el monstruo. Por esta razón, el carácter monstruoso es la mejor forma de analizar la novela, ya que la *mixtura* es el elemento que traspasa todos los ámbitos: se mezclan los personajes, se mezclan las historias, se mezclan los cuerpos, se mezclan los diferentes discursos, se mezclan los narradores. La condición anormal de la novela en su estructura misma, se relaciona simétricamente con la configuración misma de los personajes por medio de la mirada y la voz deforme del Mudito. De esta forma, podemos argumentar que la novela y su voz narrativa intentan infringir un orden impuesto, ya sea a la tradición literaria que se había mantenido hasta ese instante, al discurso racional, lineal y lógico que poseía el narrador decimonónico, al sujeto entendido como una sustancia invariable y definible, en suma “transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad”. [20]

Para concluir, debemos agregar que el discurso de la novela posee las características del **artificio** y la **parodia** en el sentido dado por Severo Sarduy [21] a aquellas obras latinoamericanas que se han escapado del eje central de los movimientos por medio de una metonimización irrefrenable. El artificio es entonces, la forma de construcción de la novela a través de un proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión. Estas formas se observan principalmente en la

proliferación como cadena metonímica en que debemos inferir los significados, sobre todo en lo que se refiere a ciertas figuras claves de la obra como son el Mudo (donde la proliferación es llevada al extremo), las viejas de la Casa de Ejercicios, las cuales, al inicio de la novela, se presentan en una situación que, en sí misma, muestra este carácter proliferante como es la búsqueda y apertura de paquetes dentro de paquetes (otra metonimia). La máscara es, también otra forma de proliferación, ya que es la manera en que los personajes se presentan. No podemos saber *quiénes* son, pero sí qué máscaras usan, ya que con una se puede estar “anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudo, el secretario de Don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza...” (p.89). La *condensación*, como otra forma de artificio, también aparece en reiteradas ocasiones, sobre todo en la superposición o montaje de historias que se mezclan para dar origen a otra diferente, como es el caso de la historia maulina, la perra amarilla, la niña-beata, Inés, etc. Por otro lado, la parodia que, para Sarduy tiene como fundamento el carnaval, se define como un “espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal”, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión” [22]. La confusión y el afrontamiento junto con la interacción de diferentes estratos (históricos, sociales, subjetivos, etc.) que se manifiesta en la abundancia del lenguaje provocan esta burla, esta sonrisa que nos provoca el discurso al parodiar al narrador, pero sobre todo al discurso confesional, que se presenta deformado, porque su finalidad no es provocar el perdón de los pecados, sino mostrar su carácter monstruoso.

La deformidad, por lo tanto, se constata en la figura del **espejo**, en la imagen que se resiste al reflejo de la totalidad, como lo afirma la voz narrativa al decir “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...”(p.165). ¿Qué refleja el espejo? La inarmonía que traspasa el cuerpo de los personajes y el cuerpo de la novela. También refleja la ruptura de la homogeneidad, ya que el reflejo que se observa es sólo una máscara, no hay rostro porque este no existe, sólo su mala copia. El deseo pervertido, obsesivo de algo que no se puede alcanzar como son la sexualidad plena, al otro como objeto de placer, a una identidad plena, porque éstos no existen, son sólo una ilusión. Por lo tanto, el espejo es la pantalla de la carencia que al observarse detenidamente recusa toda instauración, metaforiza el orden discutido, al dios juzgado o la ley transgredida. Es por su reflejo que el narrador puede decir que es allí “donde su luz desentraña los últimos miedos y ambigüedades enfundados: soy este paquete” (p.537)

BIBLIOGRAFÍA

CIRLOT, Juan-Eduardo (1969). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona. Ed. Labor.

DERRIDA, Jacques. (1989). *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona. Ed. Anthropos.

DONOSO, José (1985). *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago de Chile. Ed. Seix Barral.

FOUCAULT, Michel. (1991) *Historia de la sexualidad*. V.1 “La voluntad de saber”. México. Ed. Siglo XXI

--(2001) *Los Anormales*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

GENETTE, Gerard. (1972). “La Voz”, en Gerard GENETTE. “Figures III”. Paris. Editions Du Seuil.

MORALES, Leonidas. (2004) *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso. Diamela Eltit*. Santiago de Chile. Ed. Cuarto Propio.

RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid, Ed. Siglo XXI

SARDUY, Severo. (1987) *Ensayo Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

--(1988) “El Barroco y el Neobarroco” en César FERNÁNDEZ. *América Latina en su Literatura*. México. Ed. Siglo XXI

Notas:

[1] Ministerio de Educación. Departamento de Programas Culturales. “*Donoso, 70 años*”. Santiago de Chile, octubre de 1997.

[2] José Saramago. “*José Donoso y el inventario del mundo*”. Op. cit. pp 24-31

[3] Leonidas Morales. “*Introducción a la obra de José Donoso*”. Op. cit. pp 38-45.

[4] José Donoso. “*El obsceno pájaro de la noche*”. Ed. Seix Barral. 8° edición. Santiago de Chile, 1985. En adelante, las citas serán de esta edición.

[5] Los datos referidos al proceso de creación de la novela, fueron obtenidos de un reportaje especial del diario *La Tercera* acerca de la los archivos del escritor encontrados en la Universidad de Iowa, Estados Unidos, en el cual se dan a conocer fragmentos, cartas y un diario personal. Disponible en Internet: <http://www.docs.tercera.cl/especiales/2003/donosolibros/>

[6] *Ibíd.*

[7] Real Academia Española. “*Diccionario de la Lengua Española*”. Ed. Espasa Calpe. Vigésima primera edición, edición electrónica, 1992.

[8] Leonidas Morales. *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso. Diamela Eltit*. Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004

[9] Michel Foucault. *Historia de la sexualidad* v 1. “La voluntad de saber” . Ed. Siglo XXI, México, 1991, p. 73

[10] Cfr. Op. cit. p. 75

[11] Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996.

[12] Cfr. Op. cit. cap. V-VI.

- [13] Cfr. Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. Cap. “El sí y la identidad narrativa”. Op. cit. pag.138-172.
- [14] Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- [15] Gérard Genette. *La voz*. En « Figures III ». Paris, Editions Du Seuil, 1972. Trad. Ramón Suarez. Fot. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura, Santiago, 1988.
- [16] *Ibíd.*
- [17] Jacques Derrida. *La Escritura y la Diferencia*. Op. cit. p. 13-14.
- [18] Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1969.
- [19] Michel Foucault. *Los Anormales*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, p. 68.
- [20] *Ibíd.*
- [21] Severo Sarduy. *Ensayo Generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.
- [22] Severo Sarduy. “El Barroco y el neobarroco” en César Fernández Moreno. *América Latina en su Literatura*. Ed. Siglo XXI, México, 1988.

© *Mónica Barrientos 2007*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

