



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención
en Literatura.

Novela Chilena Contemporánea: Vanguardia y
Postmodernidad.

El obsceno pájaro de la noche:
identidad y cuerpo

Alumna: Jannette González Pulgar
Profesor: Leonidas Morales Toro
Diciembre 2005

I. ÍNDICE

| | | |
|---|-------|-------|
| I. Índice | 2 | |
| II. Introducción | | |
| 2.1. <i>El obsceno pájaro de la noche</i> como novela chilena contemporánea | 4-6 | |
| 2.2. Planteamientos teóricos | 7-9 | |
| 2.3. Presentación e hipótesis de la investigación. | 10-11 | |
| III. Problemática del <i>rostro</i> . De <i>ser alguien</i> a <i>ser nada</i> | | 12-14 |
| 3.1. La necesidad de un <i>rostro</i> | 14-17 | |
| 3.2. La pérdida de los rasgos | 17-19 | |
| 3.3. Último deseo: la desintegración | 19 | |
| IV. El sujeto como materia-lización | | 20 |
| 4.1. El suplicio como sacrificio | 20-25 | |
| 4.2. El supliciado: ¿copia o simulacro? | 25-28 | |
| 4.3. El sujeto-simulacro como “anormal” | 28-30 | |
| 4.4. El suplicio como castigo | 30-32 | |
| V. Cuerpo fragmentado: órgano-función | | 33-34 |
| 5.1. Ojos | 34-37 | |
| 5.2. Boca. | 37-39 | |
| 5.3. Útero | 39-41 | |
| 5.4. Falo | 41-43 | |
| VI. Conclusiones | | 44-45 |
| VII. Bibliografía | | 46-47 |

*Cohabitan el imaginario latinoamericano diosas y dioses precolombinos,
vírgenes y brujas, oralidad, escritura y otras grafías;
voces indígenas, mestizas y europeas;
retazos de máquinas sociales, rituales, semif feudales o burguesas;
pero también dioses del consumismo, voces de la ciudad y de la calle,
fragmentos de cultura libresca.*

Kemy Oyarzún. "Género y etnia: Acerca del dialogismo en América Latina."

*El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político;
las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata;
lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos,
lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.*

Michel Foucault. *Vigilar y castigar.*

II. INTRODUCCIÓN

2.1. *El obsceno pájaro de la noche*¹ como Novela Chilena Contemporánea²:

Contextualizar esta novela del escritor chileno José Donoso, implica, primero que todo, situarla en la época contemporánea, es decir, en un periodo dentro de la modernidad, caracterizado por cierta especificidad o particularidad.

Dicha época tiene como referente de inicio principalmente dos hechos históricos: la Primera Guerra Mundial, un hecho “bisagra”, en tanto cierra un periodo y abre otro; y la Revolución Rusa (quedando claro, que en esta primera instancia, estamos hablando en términos generales, de un fenómeno internacional.) Ahora, a estos acontecimientos político-sociales, hay que agregarle los acontecimientos culturales. Me refiero a las vanguardias de principio del siglo XX, caracterizadas por diversas propuestas que fundan un nuevo horizonte artístico, de las cuales destacamos un nuevo concepto o tipo de obra, relacionada con una práctica³, y un pensamiento crítico a través del Manifiesto.

En cuanto a los rasgos de la obra vanguardista, podemos mencionar varios, algunos de los cuales tienen como referente bibliográfico el texto *Teoría de la vanguardia*⁴ de Peter Burguer, (pero que han sido adaptados a los de la novela chilena contemporánea, por Leonidas Morales) y otros, cuyo referente bibliográfico es el texto de Leonidas Morales: *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*⁵.

Cabe destacar, que el corpus al que nos referimos como novela chilena contemporánea está compuesto por *La última niebla* de María Luisa Bombal, novela que inicia esta etapa vanguardista, luego, incluimos a *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, y *Patás*

¹ Donoso, José, 1970. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

² Lo expuesto a continuación pertenece a una contextualización de la novela, basada, principalmente, en el Seminario de Grado: Novela Chilena Contemporánea: Vanguardia y Posmodernidad, curso dictado este año por el profesor Leonidas Morales Toro.

³ No olvidemos que la actitud de muchos artistas de esta época se corresponde con “(...)un esfuerzo por intervenir en los quehaceres sociales, por aprender la sociedad y la cultura como un todo, y transformarlas con arreglo a las recién descubiertas categorías estéticas y utópicas. (...) (Y) la búsqueda de un nuevo estilo como representación y anticipación formales de una realidad social, política y espiritual nueva convergió, en lo teórico como en lo práctico, con aquel elemento utópico y normativo que constituyó el impulso revolucionario de los partidos políticos de vanguardia.” En Subirats, Eduardo, 1989. *El final de las vanguardias*, Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 94.

⁴ Burguer, Peter, 1997, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.

⁵ Morales T., Leonidas, 2004, *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

de perro de Carlos Droguet, para finalizar dicho periodo con *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, pues luego comenzará uno nuevo: el postmoderno, con la obra de Diamela Eltit: *Lumpérica*.

Volviendo a los rasgos de la obra vanguardista, es necesario mencionar los siguientes: *fragmentación* (que implica una ruptura en la continuidad de la narración, en relación al paradigma anterior), *montaje* (o distribución de los fragmentos), *desplazamiento del eje del saber* (del narrador al personaje, pues se sospecha del narrador como un portador de saber⁶), *pérdida de la hegemonía discursiva* (en tanto se introducen otros discursos dentro de la novela, como género), *crisis de la concepción de sujeto* (aquella concepción burguesa que lo configura como autonomía), y finalmente, pero muy relacionada con las dos primeras características: una concepción de *obra inorgánica* (en relación a la novela realista, entendida como una *obra orgánica*, lo cual implica que ahora se busque mostrar el artificio de la construcción).

Lo importante de señalar este momento de crisis o ruptura, que significan las vanguardias, en relación con el paradigma estético anterior, es que *El obsceno pájaro de la noche* se inscribe como una obra que finaliza dicha ruptura, explotando al máximo todas estas líneas que venían desde el inicio de la novela contemporánea, radicalizando la crisis del sujeto y de la narración. Es decir, que se cierra este desarrollo porque se alcanza un punto de culminación, un límite.

Para finalizar, me interesa plantear al “*self* encapsulado” y al “*self* como narrador”, de los cuales hablan Anderson y Goolisian⁷, para hacer una clara diferenciación entre los cambios que ha vivido la concepción de sujeto, en tanto el primero se correspondería con el paradigma de la novela realista, y el segundo, a pesar de ser planteado como paradigma postmodernista, es perfectamente compatible con el sujeto de *El obsceno pájaro de la noche*.

⁶ Este replanteo de “las condiciones discursivas internas de producción de verdad” (Morales T., Leonidas, op., cit., pp. 32), tendría como sustento, según L. Morales, por un lado, la “destrucción” de la “identidad” de la “experiencia”, de la que habla T. Adorno (1962, en “La posición del narrador en la novela contemporánea”. En *notas de literatura*, Barcelona: Ediciones Ariel, pp. 45-52), y por otro, la disolución del “marco de inteligibilidad”, planteado por Félix Martínez Bonati (en “El sentido histórico de lagunas transformaciones del arte narrativo.” En *Revista Chilena de Literatura*. N° 47, noviembre de 1995, pp. 5-26.)

⁷ Anderson, Harlene y Harold A. Goolisian, 1995, “Narrativa y *self*. Algunos dilemas postmodernos de la psicoterapia”. En Dora Freid Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Piados, pp. 293-311.

Pues bien, el “*self* encapsulado” se trataría de una concepción metafísica y epistemológica, según la cual

“el sí mismo tiene existencia independiente, posee calidad y cantidad, puede ser sano o enfermo, perdura a lo largo del tiempo, es posible conocerlo, medirlo, observarlo, y pronto se convierte en la unidad suprema que de alguna manera sustenta y soporta todo aquello en los que el *self*, según se cree, participa.”⁸

Es decir, esta concepción del sujeto se corresponde con aquella que en la novela analizada se cuestiona y se desmitifica: aquella que habla de una unidad, aquella que cree que lo puede conocer, y así, atribuirle características como si fueran las del *ser*, y no las de su *apariencia*, como *disfraces* y *máscaras*. En cambio, el segundo *self*, el perteneciente al nuevo paradigma, se caracteriza por un sujeto que como narrador sería el “resultado del proceso humano de producción de significado por medio de la acción del lenguaje”⁹, pues en “el lenguaje, crear significados, implica narrar historias”¹⁰. Entonces, el sujeto de la enunciación, a medida que avanza la novela, se va constituyendo como sujeto a medida que va narrando su autobiografía, en un “proceso donde uno se narra a sí mismo, a los otros, y es narrado por los otros.”¹¹

⁸ Anderson, Harlene y Harold A. Goolisian, op., cit., pp. 296.

⁹ *Ibid.*, pp. 296.

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 298.

2.2. Planteamientos teóricos:

Plantear un marco teórico que sustente la hipótesis propuesta para *El obsceno pájaro de la noche*, tiene una prioridad: determinar cuál es la noción de **sujeto**¹², pues como señala Wladimir Krysinski¹³, es posible hacer un análisis de éste utilizando algunos de los planteamientos de otras disciplinas, en tanto dicho concepto no proviene de la teoría literaria. De esta forma, en el presente análisis, me interesa integrar tanto aspectos de la Lingüística como de la Filosofía, principalmente desde dos teóricos de dichas disciplinas: Emile Benveniste y Gianni Vattimo, respectivamente.

Benveniste, en “De la subjetividad en el lenguaje”, define al **sujeto** como una “unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia”¹⁴, ahora bien, esta constitución del hombre en **sujeto** (capacidad en la cual consiste la subjetividad) se daría sólo *en y por* el lenguaje; ya que sólo este funda el concepto de “ego”, pero a su vez, “el lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso”¹⁵.

Pues bien, si nos situamos en la novela, tenemos que precisamente el **sujeto** a analizar es su propio narrador: el personaje-protagonista se constituye como **sujeto** en tanto “unidad psíquica”, que, a pesar de sus múltiples transformaciones –tanto físicas como nominativas/identitarias- permanece como *una* conciencia, al seguir situándose desde un “yo”. Y como el “yo se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado”¹⁶ –es decir, que sólo puede ser identificado en la enunciación- se irá actualizando en todas las transformaciones del **sujeto**.

¹² Dicha precisión es clave para revisar cómo se constituye el personaje principal de la novela como **sujeto**, el cual además es narrador y protagonista: Humberto Peñaloza, Mudito, Séptima vieja, Imbunche, Guagua, etc., un sujeto muy peculiar que va asumiendo diversas nominaciones y características a través de su propia narración, ya sea por su propio deseo o por asumir una tradición que se encargará de poner en relieve, de develar en su relatividad, de (des)mitificar, de metaficcionalizar, a través de una construcción desde sí mismo y desde los otros, a los cuales también irá conformando como sujetos. Una otredad de la cual se posiciona como táctica discursiva para poner en acción su labor relativizadora.

¹³ Krysinski, Wladimir, 1993. “Subjectum comparationis: Las incidencias del sujeto en el discurso”. En Marc Angenot Jean Bessiere y otros, *Teoría literaria*. México: Siglo XXI Editores, pp. 270-286.

¹⁴ Emile Benveniste, 1978, “De la subjetividad en el lenguaje”. En *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI Editores, pp. 180.

¹⁵ Emile Benveniste, op. cit., pp. 181.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 182.

A su vez, cabe destacar que es precisamente esta actualización permanente que se produce en la *enunciación*, la que nos posibilita dar “unidad” al **sujeto** del *enunciado* como la continuidad de “un” personaje, el cual finalmente se hace humo.

Muchas veces este **sujeto** se apropia de otras voces, de personajes que habíamos entendido como la otredad; de esta forma el “tú”, aquella marca lingüística que, como señala Benveniste, junto al “yo” constituyen una “realidad dialéctica”, en tanto se definen por relación mutua, se vuelve un “yo”, o más bien el “yo” se vuelve lo que antes era el “tú”, lo otro. Así por ejemplo, el Mudito se transforma en la Séptima vieja, situándose en la otredad desde un “nosotras”, y actualiza su “yo” (es decir, continúa la “unidad”) cambiando su identidad social y sexual.

En este punto cabe mencionar lo problemático que se vuelve utilizar el término *unidad*, o la frase *unidad del sujeto*, pues lo que precisamente nos presenta la novela es la pérdida de ésta a través de constantes transformaciones, en una construcción caleidoscópica de identidades, en una búsqueda incesante de rostros, donde la borradura de los rasgos – testimonios de existencia- trata de ser impedida escribiendo la historia de Boy, repintando los rostros de los santos de yeso, o mediante la confesión desesperada hacia la Madre Benita. Sin embargo, la utilización del término, relacionado exclusivamente a la “unidad psíquica” del “yo” que plantea Benveniste, se debe a la necesidad de seguir esta marca lingüística del sujeto, y así identificar su camino identitario.

Ahora bien, esta constante transformación identitaria que develan las actualizaciones del “yo”, esta pérdida de la unidad del sujeto, tiene antecedentes en varias disciplinas, los cuales nos advierte Krysinski, señalando que en varios teóricos modernos – de los siglos XIX y XX- principalmente en Nietzsche, Freud, Bajtín, Lacan, Ricoeur y Derrida, surge una noción de **sujeto** determinada por dos características: *inestabilidad* y *multiplicidad*, es decir, ya no estamos frente a visiones totalizadoras del **sujeto**, sino a “conjuntos fluidos que lo definen”.

Uno de los principales exponentes de esta ruptura de la noción de **sujeto** como “una totalidad” o “unidad metafísica” es el primero de los mencionados, al cual precisamente llegaremos a través de la interpretación que Gianni Vattimo plantea en su *Más allá del sujeto* (específicamente en el primer capítulo: “Nietzsche y el más allá del sujeto”).

Vattimo, al interpretar la noción del Uebermensch nietzscheano (que traduce como “ultrahombre”), señala que no se trataría de un **sujeto** como la tradición lo había señalado, sino que estaríamos ante una ironía frente a dicho sujeto, principalmente por su carácter no-originario y superficial. Esto se debería a que lo que entendemos por **sujeto** sería una noción proveniente de la llamada tradición metafísica platónica-cristiana, la cual despliega o más bien instaaura una moral afanada en la voluntad de encontrar *un* responsable, una voluntad condicionada por el miedo, donde **dicho responsable –o de plano, culpable-sería una causa materializada en el sujeto**; sin embargo, según el filósofo alemán, esta materialización no sería más que una metáfora, una construcción lingüística, un signo, un juego de palabras, un efecto de lenguaje, que permitiría a “unos” ejercer *poder* sobre “otros”.

Este carácter no-originario y superficial estaría argumentado en la imposibilidad de hablar de “cosas en sí”, ya que “ninguna cosa se da si no es en referencia a un horizonte de sentido, que hace posible su darse”¹⁷. Sólo así podemos entender que tanto “las **cosas** son obra del sujeto que las representa, las quiere, las experimenta”¹⁸, como el **sujeto** sería *algo producido*: “una simplificación hecha para indicar la fuerza que pone, que inventa, que experimenta”¹⁹. Así, el sujeto como *algo producido* sería “el hacer pensado en conjunto”, es decir una metáfora que reúne pasado, presente y futuro, puesto que el sujeto es proyectado temporalmente en relación con lo que de él se conoce. Esto significa que al sujeto se le determina, y se le unifica.

Antes de continuar, es importante destacar que los planteamientos nietzscheanos acerca del sujeto son los que nos permiten analizarlo desde dos dimensiones: **identidad** (del “responsable” petrificado) y **cuerpo** (como materialización de dicha causa).

¹⁷ Vattimo, Gianni, 1992, “Nietzsche y el más allá del sujeto”. En *Más allá del sujeto*. Barcelona: Editorial Piados, pp. 28.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Íbid., pp. 29

2.3. Presentación e hipótesis de la investigación:

La presente investigación parte de un acotado concepto de *sujeto*, desde el cual podemos analizar dos de sus dimensiones: *identidad* y *cuerpo*.

Lo primero, es señalar que daré cuenta de la *crisis del sujeto*, encarnado por Humberto Peñaloza, y del orden social en el cual ha participado (y del que ha huido). Dicha crisis será analizada desde la delirante transformación identitaria y corporal que vive Peñaloza (o el Mudito), lo cual explicita la pérdida de la “unidad del sujeto”, en cuanto a identidad. Pero además de mostrar las múltiples y fluctuantes identidades, lo que cobra mayor importancia, según esta investigación, es cómo dicha pérdida de la unidad, se presenta al dar cuenta de la arbitrariedad que hay detrás de las conformaciones de sujeto, tras la cual subyacen una serie de argumentos ideológicos del orden social, que como señalamos, está en crisis.

Dicha arbitrariedad, se presenta a través de tres conceptos: *disfraz*, *máscara* y *rostro*. Ante lo cual, lo principal es señalar que tanto *disfraz* como *máscara* son “apariencias” del *ser*, y lo que la novela da a conocer es que sólo algunos –quienes poseen o están en el poder- pueden acceder a las *máscaras*, las cuales otorgan la condición de *ser-alguien*, de poseer un nombre. Ahora, dicha *máscara* ha sido asumida por la sociedad como *rostro*, es decir, esa “apariencia”, cargada de poder, ha sido esencializada, y trascendida en el tiempo, para conformar al sujeto como una unidad que sólo tiene la posibilidad de ser poseedor o no del poder, lo cual en la novela significa o ser el patrón, o ser el sirviente.

Además, la arbitrariedad de esta constitución del *sujeto* se hace evidente desde el marco teórico trabajado, pues si revisamos el concepto de *sujeto* que Gianni Vattimo interpreta del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, se nos explicita el argumento ideológico en el que se sustenta la tradición oligarca y/o burguesa, aquella donde el sujeto es la causa de un efecto, un juego de palabras, la materialización de una responsabilidad.

Entender al sujeto como materia es lo que lleva a su dimensión corporal, según lo cual se presenta, sobretodo, la manipulación de dicho cuerpo por las redes de poder.

Por un lado, tenemos la diferenciación social entre lo “normal” y lo “anormal”, lo “no-monstruoso” y lo “monstruoso”, la cual conlleva la exclusión de los segundos términos, pero todo sobre la base de la convención social. Relacionado, a su vez, con los conceptos

idea, copia y simulacro, los que se convierten en fundamentos ideológicos básicos. Pero además, el suplicio será visto desde dos puntos de vista distintos: como un sacrificio, lo cual implica una voluntad del sujeto, y como castigo, que supone una culpa del sujeto.

Finalmente, lo que se propone es ver cómo dicha manipulación del cuerpo se realizó, además, en relación con una fragmentación de éste en órganos, principalmente en cuatro: ojos, boca, útero y falo. Es decir, el cuerpo ha sido fragmentado basándose en una utilidad, relacionada directamente con las relaciones de poder, puesto que son éstas las que seccionan el cuerpo y lo manipulan según la funcionalidad de dichos órganos. No obstante, en la novela se produce una pérdida o imposibilidad de la funcionalidad: los órganos se cosen, se ocultan, se extraen, se desgarran. Y de esta forma, el poder ya no puede manipular el cuerpo, es decir, pierde su poder, pues sin esos órganos se vuelve impotente.

La hipótesis de la presente investigación, entonces, consiste en plantear que en *El obsceno pájaro de la noche*, por un lado, el orden social al que hacemos referencia: la tradición oligarca y/o burguesa ha venido implantando su poder y manipulando al sujeto desde la *unidad* y desde la *fragmentación: unidad*, al considerar al sujeto como identidad esencializada (sirviente), y *fragmentación*, en tanto cuerpo provisto de órganos, los cuales han sido utilizados según una funcionalidad. Y por otro, plantear cómo la crisis de la unidad del sujeto, y la pérdida o imposibilidad de las funciones de los órganos, permiten que dicho orden se presente también en crisis, y en su deterioro.

III. PROBLEMÁTICA DEL ROSTRO. DE SER ALGUIEN A SER NADA.

Si revisamos la problemática de la identidad del sujeto en *El obsceno pájaro de la noche*, *máscara*, *disfraz* y *rostro* son tres conceptos claves, pues como veremos, mientras todos (los personajes) pueden acceder al *disfraz*, la *máscara*, sólo es accesible para quienes poseen poder económico, social, político, etc.

Ahora, el problema que la novela da a conocer es que dichas *máscaras* han sido petrificadas en y por la sociedad, substancializadas en *rostros*, y trascendidas por siglos, produciéndose las divisiones sociales entre quienes poseen el poder y quienes son manipulados por éste, entre patronos y sirvientes. De esta manera, lo que hace la novela es cuestionar dichas substancializaciones de las *máscaras*, pues, como lo señala Leonidas Morales, en la novela: “No hay rostros sino máscaras. Porque el mito de la identidad naturalizada como rostro no era más que una máscara”, la cual “también oculta la complicidad, la identidad del poder”.²⁰

Ésta problemática es encarnada por Humberto, quien ha vivido en un constante deseo de identificación, de posesión, y de reconstrucción ante la pérdida de los rasgos; aunque en un momento ya no querrá poseer un *rostro*, sino, pertenecer a los “desprovistos de nombre”.

Lo que hace la novela es mostrar el trasfondo ideológico que subyace en tener una identidad, y en querer obtener una, lo cual en Peñaloza se traduce en desear poseer un *rostro*.

Antes de continuar, es necesario hacer referencia a los conceptos *máscara* y *disfraz*, desde Gianni Vattimo, planteados en *El sujeto y la máscara*²¹, debido a que constituyen un argumento a lo señalado en el segundo párrafo de este capítulo, en tanto serían una explicitación del no-equilibrio entre *ser* y *apariencia*, pues todo intento de asegurar una armonía entre ambos, de formar una unidad, sería una *máscara*²² y, a su vez, *disfraz* sería

²⁰ Ambas citas en Morales T., Leonidas. “Introducción a la obra de José Donoso”. En *Donoso 70 años. Coloquio Internacional de Escritores y Académicos*. Departamento de programas culturales: Ministerio de Educación de Chile – Departamento de Literatura: Universidad de Chile, pp. 43.

²¹ Vattimo, Gianni, 2003. *El sujeto y la máscara*. Ediciones: Península. Barcelona.

²² El problema de la máscara –en Nietzsche–, según Vattimo, radica en la relación entre *ser* y *apariencia*, pues al plantear la imposibilidad de una unidad entre ambos, todo intento de denominar al *ser* sería una máscara.

“algo que no nos pertenece por naturaleza, sino que se asume deliberadamente en consideración de algún fin, impelidos por alguna necesidad”²³. Es decir, *El obsceno pájaro de la noche* pone en escena lo artificioso, lo arbitrario de las construcciones de identidades y rostros.

Ahora, la novela, por su parte, presenta, a lo menos dos diferencias fundamentales entre ambos conceptos, en relación con los poseedores y la temporalidad.

Con respecto a lo primero, Héctor Areyuna²⁴ nos plantea que “la *máscara* se conecta con el mundo del poder manifiesto del poseedor, mientras que el *disfraz* representa al mundo de los desposeídos”²⁵ y es móvil, a diferencia de la primera, que es permanente y rígida.

Esta diferenciación social, entre quienes pueden acceder a una identidad y quiénes no, en la novela, es atribuido a “un Dios mezquino, que fabricó tan pocas máscaras”, siendo que “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”²⁶. En este sentido es que Areyuna nos plantea que “El Muditto como narrador y los demás personajes que narran existen para dar forma al conflicto ontológico del personaje que lucha por ingresar al mundo de la máscara”, el cual “determina el poder económico, el apellido aristocrático y la capacidad de manipulación”.²⁷

En cuanto a la temporalidad, “la máscara congelada en su gesto”, como señala Hugo Achugar²⁸, permite la trascendencia de ésta –substancializada en *rostro*–, pero el disfraz, “sometido a la fluctuación”, impide al sujeto ser alguien, lo cual se consigue sólo a través de un *rostro*, o una *máscara*. Sin embargo, en la cabalgata por obtenerla, sólo se logra la

Estoy consciente de lo complejo que resultaría desarrollar estas problemáticas filosóficas en esta investigación, sin embargo, es necesario dar cuenta de estos conceptos en la medida que constituyen la base de la cuestión de la máscara. El asunto radica en que según Vattimo, en Nietzsche habría una modificación del contenido de la noción de *clásico*, pues si era entendida como la armonía entre *ser* y *parecer*, ahora la apariencia de una “cosa en sí” sería la máscara; las características de lo clásico, entendido como equilibrio, armonía, entereza y perfección formal, serían una máscara. Ésto se relaciona directamente con la imposibilidad de conocer la “cosa en sí”, o al *ser*, y sólo poder interpretarlo.

²³ Vattimo, Gianni, op., cit., pp. 20.

²⁴ Areyuna, Héctor, 1993. *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche*. Estocolmo: Institutionen for Spanska och Portugisiska Stockholms Universitetet.

²⁵ Areyuna, Héctor, op. cit., pp. 160. Me atribuyo la cursiva.

²⁶ Donoso, José, op. cit., pp. 155. Ambas citas.

²⁷ Areyuna, Héctor, op. cit., pp. 210. Ambas citas.

²⁸ Achugar, Hugo, 1979. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

ironía que representa la del Gigante: pues si la identidad congelada del *rostro* es sólo una apariencia –ante la imposibilidad de ser-, esta máscara hiperbólica es el artificio no perdurable, el triste simulacro de *ser alguien*.

3.1. La necesidad de un *rostro*.

*Nadie ha visto nunca directamente su propia cara;
uno no puede conocerla más que con la ayuda de un espejo y por imagen..*

El rostro no es pues para uno, es para el otro, es para Dios.

Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*.²⁹

Como he señalado, en la novela se presenta una búsqueda constante de identidad, el sujeto (Humberto) necesita tener un *rostro* y fijar su identidad mediante la repetición de su nombre, el cual se encuentra impreso en las publicaciones que guarda la biblioteca de los Azcoitía. Esta repetición –delirante-, esta prueba de su *ser-escritor*³⁰, asegura su existencia nos dice.

Humberto Peñaloza afirma que su apellido es un “símbolo de la ordinariez irremediable que reviste al personaje ridículo, sellándolo para siempre dentro de la prisión del apellido plebeyo”³¹: la herencia de su padre. Esta determinación social de los Peñaloza, “sin historia particular de familia, pertenecientes a la masa en que las identidades y los hechos se borran para gestar leyendas y tradiciones populares”³² es la base de su deseo de poseer un rostro, de *ser alguien*, de ser conocido, o mejor dicho, re-conocido socialmente por quienes sí lo poseen, aquellos que por una supuesta determinación divina son

²⁹ Chevalier, Jean, 1988. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, pp. 495. Simbolismo de *faz*.

³⁰ Recordemos que Humberto se presenta ante Jerónimo como escritor: “Dije en voz alta lo que jamás le había dicho a nadie:

-Soy escritor.

Tomé ese compromiso con usted, don Jerónimo. Ya no podíamos separarnos(...)”Donoso, José, op., cit., pp. 280.

Esta autodenominación lo lleva ser el sirviente, y representante de Jerónimo en la Rinconada, pues una de sus funciones es “la crónica del mundo de Boy, la historia de mi audacia al colocar a mi hijo fuera del contexto corriente de la vida” *Íbid.*, pp. 237. Además, constituye el conflicto entre Humberto y su padre, pues éste le robó el nombre, “que también era el nombre de él”, a su hijo al recortar “Mi nombre escrito así, con grandes letras encabezando el artículo de la página literaria dominical en el diario más importante (que) le daba un nombre a la familia” *Íbid.*, pp. 283.

³¹ *Íbid.*, pp. 98.

³² *Íbid.*, pp. 99.

esencialmente portadores de una identidad que los hace poderosos³³ frente a los desconocidos, aquellos que como su padre no son nadie, y que ni siquiera pueden “fabricarse una máscara para ocultar la avidez de ese rostro” que no tienen porque nacieron sin él, y por ende “sin derecho a llamarse caballero(s), que era la única forma de serlo.”³⁴

Este peso social y paterno es el que lleva a Humberto a prometer, a jurar *ser alguien*, y en vez de ese “triste rostro sin facciones de los Peñaloza” adquirir “una máscara magnífica, un rostro grande, luminoso, sonriente, definido que nadie deje de admirar.”³⁵

Humberto, efectivamente, logra adquirir dicha máscara, es la cabeza del Gigante, una “máscara descomunal, colorada, pecosa, de payaso, títere, demonio, muñeco, ojos saltones y risotada fija que muestra un par de dientes de conejo.”³⁶ La cual, a pesar de durarle un corto tiempo, lo carga de poder en el ritual en que Romualdo, el joven encargado de trabajar con dicha máscara, se la instala “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 (...), la séptima bruja, todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara.”³⁷ Así, tras la disolución de las identidades previas, el barrio se convierte en su reino. La máscara-corona lo hace instalarse en el lugar contrario al que ocupaba como Humberto Peñaloza: el sirviente de Jerónimo de Azcoitía, por un momento él es el rey. Lo cual hace pertinente referirnos a lo señalado por Cirlot, respecto al poder: “Probablemente, al inicio de los cultos solares se adoptó la diadema origen de la corona. En su inmediato efecto sobre el cuerpo y la actitud, la idea de poder, comienza por imponerse al mismo que la tiene (...)”.³⁸

El rostro hiperbólico, dotado de “ojos saltones”, nos recuerda la mirada poderosa de Humberto, aquella que según Leonidas Morales “es un modo de significar donde quien mira y quien es mirado entran en sutiles relaciones que de algún modo los compromete porque los afecta”³⁹. Motivo por el cual supuestamente lo persiguen, pues dicha mirada

³³ Esto es exactamente lo que Don Clemente le señala a su sobrino Jerónimo: “Él (Dios) repartió las fortunas según Él creyó justo, y dio a los pobres sus placeres sencillos y a nosotros nos cargó con las obligaciones que nos hacen Sus representantes sobre la tierra.” *Íbid.*, pp. 174.

³⁴ *Íbid.*, pp. 100.

³⁵ *Íbid.*, pp. 99.

³⁶ *Íbid.*, pp. 89.

³⁷ *Íbid.*, pp. 89-90.

³⁸ Cirlot, Juan Eduardo, 1985. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, pp. 368.

³⁹ Morales T., Leonidas, 2004, “La mirada del testigo”. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 58.

brinda poder al patrón, determina su potencia sexual, ya sea con Inés, con prostitutas, o con Iris. Y así, como señala el autor antes citado: “la presencia del sirviente como testigo en varias escenas de la novela, y el testimonio, en clave sexual, de su mirada, metaforizan el sentido de la relación en que se funda la estructura del poder: sin el sirviente no hay en definitiva ni poder ni patrón.”⁴⁰

Pero así como los “ojos saltones” nos llevan a la *mirada*, metonímicamente la “risotada fija” nos refiere a la boca y a la voz, aquella que no entra en la historia, pero que también dota de poder al patrón frente a la multitud campesina que cree dispararle a Azcoitía. Así se cumple el “sacrificio y empeño” con el cual Peñaloza cree poder “llegar a ser algo siquiera parecido, un remedo”⁴¹ a su patrón⁴². Es la voz que busca ser ocultada en la Casa: “esta Casa construida para encerrar y ocultar”⁴³, voz acallada voluntariamente, y que luego, por su propio deseo, a través del hilván metafórico las viejas van a clausurar, así como a la poderosa mirada:

“cósanme entero, no sólo la **boca** ardiente, también y sobre todo mis **ojos** para sepultar su potencia en la profundidad de mis párpados, para que no vean, para que él no los vea nunca más, que mis ojos consuman su propio **poder** en las tinieblas, en la nada, sí, cósanmelos, viejas, así dejaré a don Jerónimo impotente para siempre.”⁴⁴

Cuando en un párrafo anterior señalé que “Humberto, *efectivamente*, logra adquirir dicha máscara”, es porque hay un *efecto* tras ello, es la penetración de Iris Mateluna⁴⁵ (o la fabulación de esta, una de las tantas conscientes ambigüedades que presenta la novela), lo cual desencadena el mito del niño milagroso entre las viejas, creándose dos nuevas

⁴⁰ Morales T., Leonidas, op. cit., pp. 71.

⁴¹ Donoso, José, op. cit., pp. 101.

⁴² El deseo de ser un remedo, ante la imposibilidad de *ser* Azcoitía, nos lleva a la idea de *simulacro*, que más adelante será trabajada. Esto se reafirma con la siguiente cita de la novela: “Entonces, al mirarlo a usted, don Jerónimo, un boquete de hambre se abrió en mí y por él quise huir de mi propio cuerpo que iba pasando, ser parte suya aunque no fuera más que su sombra (...)” *Íbid.*, pp. 104-105.

⁴³ *Íbid.*, pp. 328.

⁴⁴ *Íbid.*, pp. 87.

⁴⁵ Así como Diamela Eltit en su artículo “Clases de cuerpo y cuerpos de clase”, en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. N° 38 – Año 2005, p. 13, señala la ambigüedad del apellido Peñaloza, en tanto coexisten lo pétreo: la peña, y lo frágil: la loza, cabe destacar la conformación del apellido de Iris: Mateluna, portadora de una creencia popular cargada en el dicho “le dio su luna”, relacionada con uno más coloquial: “andar en la luna”, pero mientras este se refiere a estar pensando en otra cosa que le impide al sujeto situarse en el presente, el primero connota una deficiencia mental.

identidades en las cuales se va a situar el Mudio: la **séptima vieja** y la **guagua**, produciéndose la negación de su identidad sexual, se irá encaminando hacia la pérdida de la autonomía como sujeto⁴⁶. Es una reducción: de sujeto desprovisto de facciones, a uno asexuado, que necesita que le cambian los pañales y lo limpien, en su nuevo rol, para finalmente llegar a la clausura y desintegración.

3.2. La pérdida de los rasgos.

El sujeto, para poseer un *rostro* y cumplir su deseo de *ser alguien*, tras haberle comprado su padre un disfraz de caballero, va a explotar sus capacidades mediante el estudio y el trabajo, en una asunción hacia la clase media –una “clase media amorfa, deseante de estatus, de poder, de un linaje que no le pertenece”⁴⁷-. Sin embargo, en su constante transformación va a perder sus rasgos con la supuesta operación, pues el doctor Azula le habría dejado “una máscara desprovista de facciones que nadie se ha preocupado de repintar”⁴⁸-, pérdida que se repite hasta el extremo con la desintegración de la máscara del Gigante: el cumplimiento provisorio del deseo.

En este episodio de la desintegración de la máscara se produce un constante traslado del sujeto de la enunciación hacia la otredad. Así, de “mi cabeza vuela por el aire”⁴⁹ pasa a un “cuidado con mi cabeza, cabros de mierda les digo”⁵⁰, ante lo cual los “cabros” le responden a Romualdo. Luego se situará desde la cabeza al público: “De un tirón Anselmo **me** arranca un pedazo de oreja y lo exhibe ante **nuestros** gritos y aplausos”⁵¹, es decir, que mientras se fragmenta la máscara el sujeto “sufre” un constante traslado del “yo”: claro ejemplo de la pérdida de unidad.

A su vez, vemos cómo tras la disolución del rostro: “su pie se incrusta en mi carne desgarrada que apresa ese pie que me está deshaciendo, ya no tengo rostro otra vez, mis

⁴⁶ Pérdida de autonomía que también caracteriza a don Clemente cuando es encerrado en la Casa: “Era un ancianito muy tranquilo y muy triste cuando lo trajeron. La Madre Benita le daba de comer cuchara por cucharada como a una guagua, y entre ella y yo lo desvestíamos para acostarlo.” En Donoso, José, op. cit., pp. 174.

⁴⁷ Eltit, Diamela, op. cit., pp. 13.

⁴⁸ Donoso, José, op. cit., pp. 331.

⁴⁹ *Íbid.*, pp. 111.

⁵⁰ *Íbid.*, pp. 112.

⁵¹ *Ídem.*

facciones han comenzado a disolverse, a desaparecer (...)”⁵², hay una reducción a falo: “a eso estoy reducido, mi enorme nariz transformada en falo, soy un falo lacio, hueco, de cartonpiedra, nada más, yo entero flácido sin sangre ni nervios(...)”⁵³

Esta crisis que vive el sujeto, es un camino que va del deseo de *ser alguien* a *ser nada*. Camino iniciado por una búsqueda de unidad en la cual cree y se aferra, convenientemente, la oligarquía –que también se irá desvaneciendo-.

Ahora bien, dicha crisis en Humberto Peñaloza no es el producto de una plena *conciencia* de la arbitrariedad de ciertas construcciones esencializadas, como la del sirviente, pues, como señala Leonidas Morales, en el sujeto se presenta sintomáticamente una intuición de que la identidad de sirviente es una máscara más, producto de un accidente, así como el juego de reconstrucción arbitraria de las piezas de los santos que realizan las viejas y el Mudito:

“armar seres, organizar identidades arbitrarias al pegar trozos con más o menos acierto, era como un juego, y una qué sabe, puede resultar un santo de verdad con estos pedazos que vamos pegando, pero qué importa, para eso está el Mudito que ahora no puede hacer trabajos pesados, él sabe, dibuja facciones en los rostros borrosos”⁵⁴

Este *accidente* que según don Clemente es una esencia asegurada por un orden divino⁵⁵, es develado por el hijo monstruoso, o como señala Diamela Eltit: “un cuerpo burgués plurigestado”, producto de una sintaxis, cuyos elementos son “el campo, la política, la hacienda, la religión, la burocracia, la usurpación, la usura, la falsificación, el falso heroísmo”⁵⁶. Boy, quien según Myrna Solotorevsky “ha nacido sin rostro, pero puesto que es un poseedor, existe la posibilidad de fabricárselo”⁵⁷ (tarea del doctor Azula), es

⁵² *Íbid.*, pp. 113.

⁵³ *Íbid.*, pp. 114.

⁵⁴ *Íbid.*, pp. 327.

⁵⁵ Es importante destacar que la Casa, patrocinada por los Azcoitía, es la que los vincula a Dios, pues “le ceden la casa, a cambio de que Él les conserve sus privilegios.” Donoso, José, op. cit., pp. 48. Esto, entonces, se corresponde con el estado de las Casa: una ruina que al parecer será destruida para la construcción de un nuevo edificio; sin embargo, sólo alcanzamos a enterarnos de “la selva de guías y hojas de zapallo que devoran el claustro”, frondosidad que cubre las huellas.

⁵⁶ Eltit, Diamela, op. cit., pp. 13.

⁵⁷ Solotorevsky, Myrna, 1983. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 143.

quien hace ver a Jerónimo de Azcoitía, su padre, su “rostro monstruoso”⁵⁸, reflejado en las inquietas aguas de la fuente: un espejo fluctuante, gracias a una piedra lanzada por el hijo. Jerónimo trata de rasgarse, de extirpar su máscara, que es rostro, pero no puede, cayendo en el desvarío y la muerte.

Sirviente y patrón han desaparecido. Y mientras en el primero la crisis lo ha llevado por un proceso tortuoso, en el segundo tenemos una muerte súbita: es el caos del orden que representa plasmado en sí mismo: es un rostro difícil de borrar, el oxímoron de una tradición, una construcción arbitraria que se ha ido aferrando desde la colonia hispanoamericana.

3.3. Último deseo: la desintegración.

Hemos llegado al último momento: tras la clausura, el sujeto se desintegra mediante la incineración. En este punto me interesa recordar aquel episodio donde supuestamente el Mudito ha entrado a la biblioteca de los Azcoitía, y tras robar un ejemplar de la edición de su libro es perseguido por la policía. El protagonista, entre la fiebre y el deseo de confesar lo sucedido a la Madre Benita para que lo proteja, señala, como ya he señalado con anterioridad, que la repetición de su nombre impreso –su nombre de escritor, pues “la profesión de las letras puede, también, encumbrar a los hombres”⁵⁹- le asegura su existencia. Pero además del derecho a disponer del nombre, lo cual lo lleva a quemar sus papeles donde este está impreso repetidas veces: no quiere dejar huellas, necesita eliminar su nombre, quemarlo, pues esto implica ser parte de los privilegiados: aquellos sujetos sin rostro, sin nombre, ocultos bajo el puente, privilegiados porque al no tener nada no tienen de qué ser despojados. Este es un momento crucial en la novela, pues da cuenta de la pérdida del deseo de *ser alguien*, y a su vez, se conecta con el final, donde vuelve a ese lugar, en forma de paquete, ahí, ya desprovisto del lenguaje que según Benveniste conforma al sujeto como tal, se cumple un último deseo: la quema de lo último que queda de él, su última huella.

⁵⁸ Así como Boy, Emperatriz también se ha percatado de esto “porque a su modo, Jerónimo es el más monstruo de todos”. En Donoso, José, op. cit., pp. 410.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 283.

IV. EL SUJETO COMO MATERIA-LIZACIÓN.

El obsceno pájaro de la noche se caracteriza por la transformación constante del sujeto en dos dimensiones: **identidad y cuerpo**.

Recordemos que el “yo”, cual hilo conductor de la conciencia –del Mudo-, se va instalando en la otredad: habla desde diversos sujetos, identificados como tales gracias a la enunciación del “tú”. El Mudo se apropia de esas voces, tomando otras identidades, que como él mismo, han sido petrificadas en distintos roles sociales.

Esta petrificación se realiza, como he señalado, directamente en el sujeto entendido desde la concepción nietzscheana, donde “la responsabilidad”, que recae más bien como culpa desde la moral cristiana, se materializa en este constructo: el sujeto. Entonces, es dicha corporeidad la que vive un constante dinamismo, es decir que, en tanto sujetos dotados de cuerpo, son materialidad intervenida: operada, mutilada, reducida, cocida, quemada.

Ahora bien, esta manipulación de la materia se nos presenta claramente como un suplicio ejercido sobre el cuerpo. Pero en distintos niveles, relacionadas a una funcionalidad, o a una intención de los ejecutores.

4.1. El suplicio como sacrificio.

Un ser es grande en proporción a la magnitud de lo que voluntariamente sacrifica, es poderoso según lo que es capaz de clausurar en sí mismo, de guardar.

José Donoso. *El obsceno pájaro de la noche*.⁶⁰

Primero que todo, es necesario hacer una distinción entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado⁶¹, pues cada uno presenta una situación distinta.

⁶⁰ *Íbid.*, pp. 179.

⁶¹ Ver: Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, 1989. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, pp. 393. En la definición de *sujeto* se señala la siguiente distinción: “es preciso presentar claramente la distinción entre el enunciado y la enunciación: en el proceso de la enunciación el sujeto o hablante aparece como el que está pronunciando un discurso (ocasionalmente a un destinatario), es decir, una serie de enunciados caracterizados por connotadores emotivos, valorativos, modalizantes, etc. El sujeto, por último, se estudia en el área de los problemas de la narración (punto de vista, voz del narrador,

Cuando el sujeto del enunciado es intervenido, la materia vive un proceso a la par de la voz, del lenguaje: la reducción del cuerpo implica el tránsito de manifestar la voz en público a la mudez, y desde ésta hacia el silencio absoluto, es decir, *cuerpo y lenguaje*, en el sujeto del enunciado, son reducidos casi simultáneamente, lo cual (de)muestra la importancia del lenguaje como conformador del sujeto.

Me detendré particularmente en dos intervenciones u operaciones que reducen al sujeto, conformado por *cuerpo y lenguaje*.

Primera transformación: la operación del Dr. Azula. El sujeto dice ser un "vivero de órganos", y que le han extraído un ochenta por ciento de sí mismo, de Humberto Peñaloza: "rajado por garras, partido por colmillos, descuartizado en una mesa de operaciones"⁶². Le sacan su sangre vieja de Humberto Peñaloza, y dice perder su identidad "humana". No tiene límites definidos, es "fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo no soy yo"⁶³. La sangre donada de cada monstruo lo transforma, adquiriendo una identidad monstruosa de todos aquellos: "soy la colección de monstruos que me han traspasado deformidades para adueñarse de mi sangre insignificante"⁶⁴.

El protagonista o sujeto del enunciado escapa de su cárcel, de la Rinconada-clínica, para ocultarse en la Casa de Ejercicios Espirituales, donde simula ser sordo-mudo, ahora, para los otros él es el Mudio.

Segunda transformación: el imbunchaje dentro de la Casa de Ejercicios Espirituales. En varias ocasiones hay referencias a esta intervención artesanal del cosido. Es más, tempranamente en la novela se advierte el deseo de las viejas por realizar esta transformación al hijo de (la) Iris Mateluna: no podrá hacer nada por sí mismo, ni hablar, ni caminar, ni ver, ni oír, no saldrá de la pieza, será todo cocido: ojos, boca, sexo, ano, nariz, oídos, manos, piernas.

Cabe destacar que cada manipulación del sujeto pertenece a un mito particular, uno nacido en Europa -en tanto cuna de la modernización-: la ciencia médica, a través de la cirugía como paradigma de la medicina contemporánea; y el otro, proveniente del sur de

etc.) (...) En la novela contemporánea, de *Don Segundo sombra* a *La muerte de Artemio Cruz* abundan los ejemplos de esta dislocación entre narrador y personaje."

⁶² Donoso, José, op. cit., pp. 278.

⁶³ *Ibid.*, pp. 273.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 275.

Chile: el imbunchaje, el cocido de un recién nacido raptado especialmente para cumplir la función de cuidador de la cueva o escondite de los brujos, y no develar el secreto que ahí se esconde. No obstante, se presenta un sincretismo en el deseo de intervención del *signo*: “ellas se injertarían en el lugar de los miembros y los órganos y facultades del niño que iba a nacer: extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación, vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo”.⁶⁵ Es el rito del niño-protector de la cueva, del imbunche, y el rito de Humberto: la operación y extracción de órganos. Es el rito del niño-Mudito. El sujeto de la enunciación ha mezclado las actualizaciones de los mitos en pos de una transformación funcional: ese otro que realiza la manipulación del cuerpo-signo lo hace en beneficio propio. Se nos presenta la idea del suplicio del cuerpo con relación a un sacrificio.

Volviendo a la idea de reducción proporcional de *cuerpo y lenguaje*, recordemos que las viejas dicen que el Mudito se esconde por los pasillos y que ya casi no se aparece; lo buscan y le dejan comida, pues cada vez está más desnutrido, más enclenque, no se alimenta: está a punto de desaparecer en la Casa-laberinto. Y mientras las viejas se van a otra casa ya no tenemos al sujeto del enunciado como Mudito, sino como Paquete.

En cuanto al sujeto de la enunciación, el proceso es distinto, pues si bien hay una reducción de *cuerpo y lenguaje* hacia humo y silencio, éste no es proporcional con relación a la mudez: “toda mi vida era fabulación, el Mudito habla, siente deseo, tiene mirada potentísima, sabe cosas, oye”⁶⁶. Además, el sujeto, al momento de narrar estas transformaciones, da cuenta de una narración delirante: no hay un orden lineal, coherente, sino que estamos ante una proliferación lingüística. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando narra la operación realizada por el Dr. Azula. Todo parte de su crisis hepática: cae al suelo -desmayado y afiebrado- tras irrumpir en la fiesta de Emperatriz. Habla –delirando-de una clínica: “sus laboratorios blancos donde la unidad del ser no se respeta”⁶⁷, y de una ventana simulada. Hay una difuminación de los límites de la habitación: todo es fluctuante. Y aparentemente, al momento de la enunciación también está afiebrado, tras haberse mojado

⁶⁵ *Íbid.*, pp. 64.

⁶⁶ *Íbid.*, pp. 86.

⁶⁷ *Íbid.*, pp. 402.

aquella noche que se atrevió a salir de su escondite para ir a la casa de los Azcoitía. A su vez, clama a la Madre Benita que lo proteja, que no lo deje solo.

Este angustiante discurrir verbal nos remite, siguiendo con esta idea del cuerpo-signo en dinamismo, a una idea en particular que Giambattista Vico expone en su libro *Principios de una Ciencia Nueva sobre la Naturaleza Común de las Naciones*⁶⁸, pero que es interpretada con precisión por Jorge Guzmán en su artículo *El concepto de letra en la Ciencia Nueva de Vico*⁶⁹. Según Guzmán, uno de los planteamientos bases de Vico es aquel que refiere al cuerpo como primer carácter (el cual presenta una ambivalencia conceptual entre “personajes” y “letra”) que el poeta habría institucionalizado, en su primera “lectura” del mundo, a través de la percepción. Este hombre, señalaría Giambattista Vico, perteneciente a un segundo momento de la historia de la humanidad o de los pueblos gentiles, habría proyectado su propio cuerpo hacia el mundo: este *cuerpo-letra* sería el primer universal fantástico o imaginario, que el hombre, en su ignorancia o desconocimiento del mundo –que no creó, y por ende no conoce- habría creado. Este desplazamiento del cuerpo del poeta sería la primera letra, entendida, dice Guzmán, como una instancia lingüística que permitiría, mediante la significación, la unificación de la realidad. Ahora bien, la letra como elemento constitutiva del alfabeto fonético, una maquinaria finita de producción de significados, habría aparecido después, ya como una metáfora menos abstracta.

Lo importante de este postulado es que dicha letra sería la metáfora desde la cual se interpreta tanto el mundo como la mente: el cuerpo se desplaza, se proyecta, como primer sentido.

En la novela, es el mismo sujeto de la enunciación el que nos plantea esta idea: está relatando un mundo fluctuante tal como nos narra su cuerpo: “condenado a seguir retorciéndome, en ese infierno fluctuante de lo enfermo y de lo deforme y de lo risible y de lo erróneo que seré yo”⁷⁰, donde lo deforme, lo enfermo y lo risible se manifiesta ambiguamente entre una dimensión material y una psíquica, apelando a un nivel ético y

⁶⁸ Vico, Giambattista. *Principios de una Ciencia Nueva sobre la Naturaleza Común de las Naciones*. Aguilar, Buenos Aires, Argentina, traducción del italiano, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot, cuatro volúmenes.

⁶⁹ Guzmán, Jorge, 1978. *El concepto de letra en la Ciencia Nueva de Vico*. Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.

⁷⁰ Donoso, José, op. cit., pp. 291.

simbólico. Es decir, tenemos una doble relación entre cuerpo/mundo y mente/mundo. El cuerpo, cual “trozo de carne dotada de tropismos”⁷¹ es manifestación de la mente, del “cuerpo social” y sus “enfermedades”, pero a su vez, el mundo es visto metonímicamente bajo esas deformidades materiales encasilladas como sujetos. El problema, entonces, estaría en lo que nos lleva a determinar cuál forma es la aceptada, la que “tiene el derecho y el deber” de permanecer en la superficie, y cuál debe ser ocultada, escondida.

La problemática es moral y estética, estando ambas dimensiones íntimamente relacionadas. En este sentido, recordemos las representaciones griegas en los patios de la Rinconada preparada para Boy: “el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro adolescente”⁷², así “Boy, al crecer, debía reconocer su perfección en la de ese Apolo”⁷³. Lo cual está en directa relación con los planteamientos estéticos de su padre, quien afirma a Emperatriz que “una cosa es la fealdad. Pero otra cosa muy distinta, con un alcance semejante pero invertido al alcance de la belleza, es la monstruosidad”⁷⁴, por lo cual los reclutados deben poseer “cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime”⁷⁵. La conexión con el plano moral, con su proyecto social, donde “los personajes cuyos defectos sobrepasan la fealdad para hacerlos ascender a la categoría noble de lo monstruoso”⁷⁶, es clara: Jerónimo, en un maniqueísmo dependiente de la reversibilidad dada por la convención, por los parámetros de “normalidad” que se crea (y/o re-crea) en un grupo social, busca una perfección, y el excluido de ésta será quien no cumpla dichos cánones de sublimidad.

Esta perfección –moral- estetizada tiene otro ejemplo en la novela: los medallones, aquellos símbolos de la heráldica que encarnan “las reglas y las fórmulas, el ritual tan fijo y tan estilizado”⁷⁷ de cada una de las etapas que la pareja Azcoitía-Santillana deberá cumplir, pues este medallón es uno de los muchos pre-establecidos –casarse, tener hijos, etc.-, donde

⁷¹ *Íbid.*, pp. 79.

⁷² *Íbid.*, pp. 231.

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ *Íbid.*, pp. 234.

⁷⁶ *Íbid.*, pp. 233.

⁷⁷ *Íbid.*, pp. 179.

sus figuras, fijadas en ellos, serán la “pareja perfecta”, “encarnaciones momentáneas de designios mucho más vastos que los detalles de sus psicologías individuales”⁷⁸.

Sin embargo, la infertilidad de Inés, o el hijo monstruoso, romperá el orden de los medallones, y ya no seguirán encarnando una vida regulada por estas pre-figuraciones. Estamos ante una explicitación del final de este orden monstruoso, pues si por un lado, no hay descendencia que se corresponda con el modelo, por otro, aquel personaje poderoso de la tradición oligarca, aquel hombre alto de ojos azules, representa la monstruosidad de dicho orden social (del cual es un eslabón), reconocida frente al espejo fluctuante: “me llevo las manos a la cara para tocarme las facciones y reconocerlas aunque no fueran más que mis facciones monstruosas de siempre, sí, sí, sí, reconozco que siempre he sido deforme”.⁷⁹

4.2. El supliciado: ¿copia o simulacro?

Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo, la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética.

Gillez Deleuze. *Lógica del sentido*⁸⁰

Para este subcapítulo me baso principalmente en Gillez Deleuze, quien en su texto “Platón y el simulacro”⁸¹ plantea ya no la importancia de separar los conceptos de *esencia* y *apariencia*, o *idea* e *imagen*, sino más bien, dentro del de *imagen*, identificar como nociones distintas *copia* y *simulacro*.

La diferencia principal entre ambos conceptos, desde el planteamiento platónico, nos dice Deleuze, se remite a que sólo la *copia* garantiza la semejanza con la *idea*. Semejanza no entendida como exterioridad, pues, la copia sería una producción reglamentada por las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia, lo cual estaría directamente relacionado al saber, como única forma de conocer o lograr una acercamiento a la *idea*.

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Íbid., pp. 503.

⁸⁰ Deleuze, Gillez, 1989, “Platón y el simulacro” en *Lógica del sentido*. Barcelona: Editorial Paidós, pp. 259.

⁸¹ Deleuze, Gillez, op. cit.

Mientras que el simulacro está construido sobre una disimilitud, y, a su vez, posee perversión y desviación esenciales, es sólo un efecto de semejanza exterior, “un arte del hallazgo fuera del saber”.⁸² Razón por la cual, según Platón, se debe asegurar el triunfo de las copias por sobre los simulacros, los cuales hay que rechazar, y mantenerlos encadenados al fondo, impidiendo que asciendan a la superficie, y se insinúen por todas partes.

Pero, ¿a cuál esencia nos referimos, a qué saber, y quién lo posee? Creo que esta problemática es crucial a la hora de interpretar la novela, ya que va a depender de qué o a quién hagamos ocupar esos sitios provistos de un gran poder para saber quiénes son las copias y quiénes los simulacros, y por ende, quiénes “merecen” salir a la superficie y quiénes no.

En *El obsceno pájaro de la noche* ocurre un fuerte maniqueísmo entre: “lo anormal” y “lo normal”, “lo monstruoso” y “lo no-monstruoso”, “lo deforme” y “lo no-deforme”, de acuerdo a lo cual se determina “lo enfermo” y “lo sano”, “lo dominado” y “lo dominante”, “el supliciado” y “el verdugo”. Sin embargo, a su vez, hay un doble movimiento, un reverso, pues va a depender de qué contexto social se encuentre el sujeto para ser catalogado de una u otra forma.

Jerónimo de Azcoitia, venerado y provisto de aceptación en una sociedad que prácticamente ha creado la genealogía familiar a la que pertenece -dotados del poder judicial, económico y eclesiástico-, se convierte en el “modelo”, en el *ideal* de Peñalosa: “quise huir de mi propio cuerpo enclenque para incorporarme al cuerpo de ese hombre que iba pasando, ser parte suya aunque no fuera más que su sombra, incorporarme a él, o desgarrarlo entero, descuartizarlo para apropiarme de todo lo suyo”⁸³. No obstante, dicho “modelo” al pasearse por la Rinconada, lugar habitado por una “normalidad monstruosa”, es repudiado por los otros (dudando si es verdad o simulación), principalmente por su hijo⁸⁴, convirtiéndose en objeto de burlas.

⁸² *Íbid.*, pp. 259.

⁸³ Donoso, José, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁸⁴ Con relación a Boy también se produce una problemática entre idea, copia y simulacro, al vincularlo al Apolo “deforme” instalado en el patio de La Rinconada. El Apolo es una representación del ideal de belleza en dicho contexto monstruoso, sin embargo, dicho Apolo fue creado según las proporciones de Boy, es decir, Boy es el ideal, del cual el Apolo monstruoso es la copia.

Ahora, si nos fijamos en Humberto Peñaloza o el Mudito, se produce un fenómeno particular, pues será simulacro en todos los círculos sociales⁸⁵ en que se encuentre. En la sociedad en la que vivió como sirviente de Jerónimo era un enclenque no muy agraciado: era el simulacro en relación con la copia: Jerónimo. No posee sus características físicas, el ideal del hombre alto de ojos azules, el ser apolíneo, etc.; tampoco posee sus características sociales: el poder del patrón. Sin embargo, Humberto lo intenta, “ofrece su cuerpo dependiente, traspasado por las mismas categorías de Jerónimo”⁸⁶, y simula ser este ante “los rotos de mierda”: con impostura de la voz del patrón, se intenta el acercamiento al ideal. Y gracias a la oscuridad, a la lejanía y a los ímpetus de “los movimientos sociales que buscan la descompresión de la hegemonía que los rige y los subyuga”⁸⁷, lo confunden, y le confieren ser el doble; pero con la herida en el brazo se convierte en el doble castigado. A lo cual se suma un nuevo castigo: Jerónimo le roba su herida: simula ser la simulación de sí mismo. Le impide salir a la superficie.

Entonces, el simulacro es ocultado, es encerrado en la Rinconada, donde no es lo suficientemente monstruoso como el ideal de deformidad que ahí habita, y de lo cual está conciente, al

“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”⁸⁸

por lo que también es rechazado socialmente, y recluso o auto-recluso a su torre.

Finalmente, en la Casa de reposo, a pesar de su negación sexual, y de su autoidentificación como séptima vieja, las que lo son realmente no lo consideran a un mismo nivel: él no es una vieja, no hay una equidad al respecto, sólo puede ocultar su sexo, silenciarse, pero continúa la disimilitud.

⁸⁵ El decir “círculos sociales” no es gratuito, pues es exactamente lo que ocurre en la novela: cada grupo social se constituye en círculos concéntricos jerarquizados.

⁸⁶ Eltit, Diamela, op. cit., pp. 13.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ Donoso, José, op. cit., pp. 252.

El sujeto-simulacro se va recluyendo cada vez más. Ocultación continua: la altura de una torre, “su biblioteca dominada por las ruinas de Claude Lorrain”⁸⁹, el laberinto de un ex-convento, de un claustro, oculto en sí mismo (imbunche), hecho paquete, etc.

4.3. El sujeto-simulacro como “anormal”.

Como ya hemos visto, aquel que no se corresponde con las *ideas* de la sociedad que habita es considerado un *simulacro*, aquel disímil, no semejante, distinto a la *copia*. Y por supuesto, estas copias, más fieles al modelo son los mismos que lo construyen: son sus mismas ideas las que intentan alcanzar, y el que no se corresponda con dichos planteamientos es excluido. Pero antes de seguir me parece más adecuado ya no hablar de “ideas”, sino de ideologías, de las institucionalizaciones de estas, ya sean físicas, morales, económicas, judiciales, etc. Son constructos arbitrarios dependientes de una clasificación y manipulación social.

Volvamos aquí a esa sospechosa serie de opuestos –“lo anormal” y “lo normal”, “lo monstruoso” y “lo no-monstruoso”, “lo deforme” y “lo no-deforme”- desde los cuales se plantea la clasificación social que nos interesa, y de la que se hizo cargo Michel Foucault.

Foucault, en su texto “Los anormales”⁹⁰, señala cómo a partir de los siglos XVII y XVIII surgen tres tipos de “anormalidad”, según los cuales los seres humanos serán clasificados. Claramente, en esta identificación se producirá un modelo de “normalidad” que deberá ser seguido por la sociedad.

La aparición de tan peculiar tipología social estaría en relación directa con el surgimiento de una serie de instituciones –médicas, jurídicas, familiares, religiosas- que van a ser indispensables en dicha categorización, provista de tres casilleros: el *monstruo humano*, el individuo a “corregir” y el *onanista*. Claramente varios sujetos de la novela se corresponden perfectamente con las tres posibilidades.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 242. Los cuadros de este pintor francés del siglo XVII se caracterizan por un centro iluminado, rodeado de ruinas y oscuridad: un fragmento alegórico más. El centro de la perspectiva del cuadro es el centro ocultado por la luz, un vacío rodeado por la oscuridad de las construcciones del hombre: la sociedad misma y sus espacios de poder, pero de las ruinas de dichas construcciones ideológicas.

⁹⁰ Foucault, Michel, 1996. “Los anormales” en *la vida de los hombres infames*. La Plata, Argentina: Editorial Altamira, pp. 61-66

Boy, por ejemplo, es apartado socialmente, ocultado, por pertenecer a la primera clasificación: es la excepción en relación con la *forma* de la especie de la cual surge. Cabe destacar que el ser monstruo implica ser reprimido jurídicamente, al ser marginado y ocultado, se le priva de sus derechos cívicos; ahora bien, dicha “ley” se ampara en “lo natural”, es decir, implica una dimensión jurídico-biológica.

En cuanto a la corrección o al adiestramiento de Boy, existe sólo en proyecto, pues su actitud, también en relación con sus prácticas sexuales, no se corresponde con dicho disciplinamiento. Ni siquiera quienes deben encausarlo cumplen con el proyecto, así que, finalmente, no tiene sentido, pues estando dentro de ese orden “normal”, no hay nada que “corregir”, sólo simular ante Jerónimo.

Sin embargo, me interesa otro fenómeno particular dado en la novela, surgido a partir de un gesto de limpieza social –dado que se higieniza la sociedad en tanto cuerpo–: los “anormales” han sido reclusos, encerrados o enclaustrados, pero, ¿qué pasa dentro de esos lugares? ¿qué ocurre con ellos, con esa normalidad que se genera en su encierro, apartados de los supuestos “normales”?

Por un lado, está el mundo de la Casa de Ejercicios Espirituales, donde la “normalidad” está dada por ser vieja y sirvienta. Lo que tenemos aquí es una especie de simbiosis entre las viejas y la Madre Benita, quien irá adoptando actitudes similares a las de ellas, envejeciendo, no distingue entre estar despierta y dormida; sin embargo, no alcanza a transformarse del todo hasta llegar a ser una *copia* de éstas. Pero además, tenemos otro fenómeno similar al de Humberto en la Rinconada, pues la Madre Benita también vive en la exclusión, también permanece encerrada, enclaustrada al servicio de las viejas, al igual que las otras monjas que le antecedieron; por otro lado, ella pertenece a una tradición del encierro al ser monja, no olvidemos que la Casa fue un claustro de monjas clarisas.

El otro mundo de encierro es la Rinconada. Creado para Boy será el exilio y refugio de cientos de monstruos que harán de la diferencia⁹¹ la “normalidad”. Sin embargo, quien realmente es el excluido en dicho mundo es Humberto Peñaloza, quien en su primer encierro -la torre es su cárcel, pero la escritura su liberación, nos dice- no es un monstruo, a pesar de ser feo y enclenque –según Emperatriz- es obligado a la monstruosidad mediante

⁹¹ La situación de la Rinconada, es distinta, pues el que cada uno sea diferente al otro no significa que todos sean “anormales”, sino que, por el contrario, esa multiplicidad de diferencias es la que los dota de “normalidad”. La “normalidad” de la desproporción hiperbólica.

una intervención quirúrgica, y luego, opta por negar su sexo y hacerse vieja, pero no lo logra: siempre hay una disimilitud, una diferencia que los separa de esa, ahora, normalidad.

Humberto, quien según Emperatriz, en la Rinconada poseerá una condición ambigua, por no ser un monstruo, sino “un ser normal, común y corriente, feito, y harto insignificante el pobre”⁹², será el responsable de construir la oposición “normal/anormal” para Boy, pues como lo planea Jerónimo “un único ser normal en un mundo de monstruos adquiere *él* la categoría de fenómeno al ser *anormal*, transformándolos a ustedes en normales.”⁹³ Siendo esa una de las razones de su importancia.

4.4. El suplicio como castigo.

Hay otro proceso social analizado por Foucault -pero esta vez en “El cuerpo de los condenados”⁹⁴- que me interesa destacar. Se trata de la forma de aplicar el castigo judicial hasta el siglo XVIII, donde los cuerpos eran atterradoramente supliciados: manipulados, descuartizados, quemados. Y todo esto, a modo de espectáculo: una “moralizante” actividad social. No obstante, a fines del mencionado siglo ocurre la desaparición del espectáculo y la anulación del dolor.

Nuevamente se limpia la sociedad-cuerpo de toda mancha: ya no hay sangre en las calles, ya no hay horrores, monstruosidades –me refiero a las prácticas, no a los “anormales”-: el poder judicial limpia su imagen y se apoya en otras instituciones para que hagan el “trabajo sucio”, pues si ya no hay suplicio del cuerpo a tal extremo, se sigue recurriendo a nuevas formas de maltrato físico.

La sociedad “normal” mediante (sus) instituciones va depurando sus prácticas: del suplicio a la asepsia, y va erigiendo un culto a sus modelos, mientras oculta lo indeseado en otros lugares. Pero, ¿qué pasa en esos otros lugares?

Es aquí donde la novela nos vuelve a deleitar, al ponernos *delante*, en la *escena*, aquello que los otros buscaban ocultar. Recordemos que el étimo latino de *scaena* nos señala un sentido poético: “Lugar sombreado; cobertizo que da sombra”, y uno figurado:

⁹² Donoso, José, op. cit., pp. 237.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Foucault, Michel, 1997. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno editores, pp. 11-37.

“teatro público”⁹⁵. De esta forma, la novela muestra a los “anormales” en la construcción de sociedad replegada a su particular “normalidad”, pero no es una construcción a modo de novedad, sino la repetición de las mismas prácticas: hay una re-construcción social, una re-construcción del *ethos*: los monstruos habitan círculos concéntricos jerarquizados. Mientras más al centro, más poderoso, mientras más alejados, por supuesto, más marginal: se re-crea la periferia social.

Se despliegan así una serie de analogías entre las construcciones sociales: en el exterior y el interior, en la sociedad manipulada por las oligarquías, en la Casa de la Encarnación, en la Rinconada. Entre viejas y monstruos se crean jerarquías, conformando núcleos alegóricos de la construcción arbitraria y corrupta de un orden social.

Al hablar de alegoría lo estoy haciendo desde Walter Benjamín, quien en *El origen del drama barroco alemán*⁹⁶ plantea este concepto -desde una interpretación propia - como una ley estilística dominante en la época barroca, señalando que

“en la alegoría la Facies hippocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro. (...) En esta figura (...) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo.”⁹⁷

Este planteamiento sería el núcleo de la visión alegórica expresada en el Barroco. La alegoría, cuya base es el fragmento, constituye su sentido al unir los diferentes fragmentos que ha aislado de la realidad, dando cuenta, o representando la historia como decadencia.

Pues bien, los mencionados núcleos alegóricos dan cuenta de esta decadencia: es la crisis de un orden social que ha imperado por siglos, es un orden que se repite en varios núcleos sociales, son sociedades viciadas, monstruosas.

Los antes “anormales”, ahora con el poder de la “normalidad” que dota la convención, así como fueron excluidos en tanto simulacros, repiten las prácticas a las que estaban condenados por su condición social. Y así, al que ahora es el “anormal” se le

⁹⁵ *Diccionario ilustrado latino-español*, 1999. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, pp.: 435.

⁹⁶ Benjamín, Walter, 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Editorial Taurus.

⁹⁷ Benjamín, Walter, op. cit., pp. 159.

recluye (Humberto y su torre), se le excluye (el Mudito y su laberinto), y/o se le enjuicia, suplicia, martiriza. El sujeto, en tanto materialización de una responsabilidad, es un cuerpo-signo culpado y violentado: sobre él cae el castigo social.

En la manipulación del otro, física y psicológica, ese otro también manipula, continuando una cadena de ejecución de poder hacia un otro, ya sea por temor, debilidad, necesidad de defensa, etc. Así cuando: “Debajo de la ropa de cama, la Iris manipula los cordones y las amarras que me transforman en un paquete”⁹⁸, tiene una respuesta psicológica: el Mudito –guagua o paquete- inventa fábulas para que no lo mate de dolor, las cuales deforman la ilusión de la Iris. Es un doble juego, varios personajes encuentran a quien manipular: hay viejas que sirven a otras viejas, las que sirvieron a las familias de clases acomodadas. Cuando ese otro tiene la oportunidad de ejercer un poder sobre un otro más bajo en la jerarquía creada, lo hace; así por ejemplo, Humberto, representante de Jerónimo en La Rinconada, recrimina y expulsa a Miss Dolly y Larry, quienes han cometido una falta: “No merecen ser monstruos ni de segunda ni de tercera, jugando a tener una guagua monstruita igual a ustedes, nada menos que con el hijo de don Jerónimo Azcoitia. Se van esta misma noche.”⁹⁹

Pero, por otro lado, la ejecución del poder mediante el castigo recae sobre quien saca a la luz lo oculto, quien remueve lo escondido, el que hace explícita la obscenidad, probablemente porque está seguro de que “un ser es grande en proporción a la magnitud de lo que voluntariamente sacrifica, es poderoso según lo que es capaz de clausurar en sí mismo, de guardar”¹⁰⁰, es el último *gesto* antes de su desaparición.

⁹⁸ Donoso, José, op. cit., pp. 342

⁹⁹ *Íbid.*, pp. 251.

¹⁰⁰ *Íbid.*, pp. 179.

V. CUERPO FRAGMENTADO: ÓRGANO-FUNCIÓN.

Hemos llegado al tercer y último capítulo, el cual consiste en revisar la fragmentación del cuerpo del sujeto, deteniéndonos en aquellos fragmentos-órganos en que se ven reducidos, simbólica y materialmente, cuatro personajes de la novela: Humberto, Jerónimo, Inés e Iris. De esta forma, **ojos**, **boca**, **útero** y **falo** serán los núcleos significantes desde los cuales desplegaremos una lectura desde dos fuentes, la novela, y el simbolismo que presentan en diversas culturas. Esta entrada simbólica a la novela nos permite abrir el campo semántico de dichos conceptos, y poder realizar un cruce interpretativo entre la construcción y crisis del sujeto, y del mundo creado en la novela, en tanto reflejos de un fenómeno: la fragmentación del sujeto en órganos, los cuales son utilizados de distintas formas, ya que

El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.¹⁰¹

En este sentido, vemos cómo la “tradicional unidad” identitaria, que en la novela es puesta en crisis, se vuelve un mito del poder, una base ideológica sustancializada y trascendida -vinculada a órdenes divinos- que sirve de argumento –y excusa- para la manipulación física.

En este sentido, el capítulo “Los cuerpos dóciles”¹⁰² de Foucault se vuelve imprescindible, en tanto “es dócil un cuerpo que puede ser **sometido**, que puede ser **utilizado**, que puede ser **transformado** y **perfeccionado**”¹⁰³.

La novela presenta diversos personajes “dóciles”, sin embargo, nos detendremos sólo en aquellos cuya docilidad pase por alguno de los cuatro órganos atingentes a este análisis, debido a la generalidad de la situación, ya que lo normal en esta(s) sociedad(es) representada(a) –y alegorizada(s)- es que se den dichas manipulaciones, así “el cuerpo

¹⁰¹ Foucault, Michel, 1997, “El cuerpo de los condenados”, en *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno editores, pp. 32.

¹⁰² Foucault, Michel, 1997, “Los cuerpos dóciles”, en *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno editores.

¹⁰³ Foucault, Michel, op. cit., pp. 140. Me atribuyo el ennegrecido.

queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones”¹⁰⁴. Esto, nos dice Foucault, implica una coerción continua sobre las actividades del sujeto, sobre todo porque estamos ante un cuerpo disociado, trabajado en sus partes: “El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone.”¹⁰⁵

Esta “anatomía política” que el filósofo francés postula, la vemos desplegada en la novela a través de la clase oligarca (o burguesa), aunque, sujetos de la clase media (como Humberto) también van a entrar en estos efectos del poder. Así, por ejemplo frente a la utilidad de la mujer, en su función procreadora.

5.1. Ojos:

En *El obsceno pájaro de la noche* los **ojos** se presentan en su función sensorial: ver, mirar. Pero además, están directamente relacionados con la constitución del sujeto: este necesita del otro para conformarse como tal. Quien mira es el testigo de la existencia del mirado. El **sujeto** mirado *es* en la medida que existe un otro; así se presentan dos fenómenos en pugna en tanto construcción del sujeto, pues, en la medida que nos relacionamos con diversos otros, se produce una fluidez, una multiplicidad que pone en crisis la petrificada relación patrón – sirviente, puesto que “la” mirada base de la construcción unitaria y esencializada tiene un solo sentido o dirección, cargado ideológicamente: es la mirada unidireccional del sirviente hacia el patrón, aquella mirada - testigo del poder:

“No temas a los testigos, Inés. Mira que bellos son sus ojos (...) Todos me pertenecen (...) Contémpenla, que para eso los tengo, y a mí (...) celebren mi potencia erguida, envídiennela”, son los “ojos refulgentes cuyo dolor al contemplarnos acrecienta nuestra estatura”¹⁰⁶

El poderoso necesita reafirmar su identidad petrificada, y la de quienes lo rodean: “los ojos (...) entre las hojas negras del parque me confirman que Inés está”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Ídem.

¹⁰⁵ Íbid., pp. 141.

¹⁰⁶ Donoso, José, op. cit., pp. 192.

¹⁰⁷ Íbid., pp. 191.

Ahora bien, la situación del otro sujeto, quien señala: “dos de esos ojos, los más ávidos, los más atormentados, los más heridos eran mis ojos”¹⁰⁸, nos interesa, en tanto es la de quien vive el proceso de crisis: el sirviente, Humberto Peñaloza. Él, al igual que Jerónimo, también necesita reafirmar su identidad, en la medida de que es el reconocimiento de su existencia. Así por ejemplo, pregunta “¿Por qué me seguías, entonces, si ni siquiera me ibas a conceder existencia con una mirada?”¹⁰⁹. Ahora es Iris quien “debe” mirar, es una necesidad vital del Mudito. El “deber del otro” sigue constituyendo un deseo, pero si el de Jerónimo persigue a Humberto hasta el delirio -“Azula está siempre ávido (...) de ojos, porque busca unos (...) que no puede encontrar y que don Jerónimo le exige que encuentre y se los entregue”¹¹⁰-, el deseo del Mudito no afecta en gran medida a Iris, hasta conformarse en una necesidad básica. Este desea la mirada de ella, a su vez, porque la necesita utilitariamente, en una reducción a útero, como veremos más adelante.

El tema de *la mirada*, en la novela, se convierte en problemática cuando el sujeto-protagonista intuye el valor de ésta. Pues, como señala Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: “Mirar, o simplemente ver, se identifica tradicionalmente con conocer (saber, pero también poseer).”¹¹¹ ¿Poseer qué? Poder. Pues, “despojado de todo lo de Humberto salvo del principio activo de mi mirada, que el doctor Azula no pudo extirpar”¹¹², “yo me quedé con la mirada llena de poder, eso es mío, no se lo doy”¹¹³. La crisis del sujeto pasa por saber, por ejemplo, que “todo ha sido urdido cuidadosamente, paso a paso, con infinita paciencia, encerrándome en su confianza cuando entré a su servicio, haciéndome testigo de su amor para aprisionarme”¹¹⁴.

“De otro lado, la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente, de la “ciudad interior”¹¹⁵, nos dice Cirlot. Pues bien, un motivo para el imbunchaje: que le costuren los ojos: ocultar la poderosa mirada, cerrarse hacia la “ciudad interior”, defenderse oculto en

¹⁰⁸ Íbid., pp. 193.

¹⁰⁹ Íbid., pp. 76.

¹¹⁰ Íbid., pp. 81.

¹¹¹ Cirlot, Juan Eduardo, op. cit., pp. 306.

¹¹² Donoso, José, op. cit., pp. 83.

¹¹³ Íbid., pp. 84.

¹¹⁴ Íbid., pp. 288.

¹¹⁵ Cirlot, Juan Eduardo, op. cit., pp. 306.

sacos de yute, como “la única forma de existencia”¹¹⁶, pues “el saco (...) me protege más eficazmente que el adobe de estos muros.”¹¹⁷

Héctor Areyuna, en su texto ya citado, advierte, que la *mirada* presentaría una cualidad mágica al dar potencia sexual, además de brindar identidad y reconocer la grandeza del patrón, en tanto es la “mirada envidiosa del empleado”, muestra un “estado de nostalgia por lo que no se posee”¹¹⁸ que confirma el prototipo del hombre perfecto y exitoso.

Claramente esta tercera característica o “potencialidad” de los ojos, se vincula con el rol que cumple el sirviente en la red poderosa que cubre el patrón: esta potencia sexual es parte de su conformación como sujeto sostenedor de una tradición, su potencia es una implicancia más de su poderío: la imagen del hombre apolíneo y viril. Así Jerónimo hace una diferencia entre ambos, en sus órdenes hacia Humberto: “quiero que te extasíes ante la fuerza de mi virilidad que tú no tienes, mi sabiduría que tú ignoras y compruebas con tu mirada envidiosa”, puesto que “tú eres dueño de mi potencia, Humberto, te quedaste con ella como yo me quedé con tu herida en el brazo, no puedes abandonarme jamás, necesito tu mirada envidiosa a mi lado para seguir siendo hombre”.¹¹⁹ Pero, además de demostrar que es un hombre potente, esa mirada que necesita para *ser* (hombre), es requerida para continuar el orden social que representan los Azcoitía: Jerónimo necesita de esos ojos para penetrar a Inés y fecundarla –aún cuando él no sabe de su infertilidad, producida por la Peta Ponce¹²⁰.

Humberto, se percató de la importancia de su mirada en las redes de poder, y así nos señala que

“ya 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.”¹²¹

¹¹⁶ Donoso, José, op. cit., pp. 538.

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ Areyuna, Héctor. , op. cit., pp. 105.

¹¹⁹ Donoso, José, op. cit., pp. 227. Ambas citas.

¹²⁰ Jerónimo no sabe, a pesar de que Inés le confesó el ritual de la Peta: “Dejé que la Peta me desnudara. Y acercando sus labios a mi vientre me los puso aquí, Jerónimo, justo en el foco del dolor y comenzó a chupar ya chupar y a chupar hasta que mis dolores desaparecieron completamente con el último sorbo de la Peta en mi vientre.” Íbid., pp. 185.

¹²¹ Íbid., pp. 227.

Finalmente, me interesa rescatar la mirada de Humberto desde su torre¹²² como la mirada cómplice del poder, dentro de la Rinconada (reconstruida para Boy): el ojo perfecto al cual nada se sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas¹²³.

Este pseudo Panóptico cumple con la funcionalidad de ser un laboratorio de poder: la conducta de los individuos se puede modificar, encauzar, etc. Esto lo vemos claramente en el ideal de construir un mundo predeterminado para Boy, un artificio, donde el doctor Azula deberá operarlo para que sobreviva, pero no transformar su condición perfecta de monstruo; y experimentar en Humberto.

5.2. Boca:

Boca, palabra, discurso, discurrir, oralidad, mito. Cadena significativa que posibilita diversas lecturas y niveles en la novela.

La boca es el lugar desde donde salen las palabras, las construcciones discursivas, es el umbral entre el adentro y el afuera del sujeto, y a su vez “punto de partida o de convergencia de dos direcciones, simboliza el origen de las oposiciones, de los contrarios y de las ambigüedades.”¹²⁴ Nos señala Chevalier. Siendo, efectivamente, lo que problematiza *El obscuro pájaro de la noche*: el origen y las construcciones desplegadas a partir de éste, pues así como plantea Gutiérrez Mouat: “el texto no *instituye* ni un término de la dialéctica ni el otro, sino que elabora la ambigüedad de su oposición”¹²⁵, “la novela no llega a conformar un signo que remita a un discurso ya constituido y “con sentido”, al contrario, se instala en un desplazamiento constante entre significantes.”¹²⁶ Esta interpretación posibilita indagar en múltiples niveles de la obra, que pasan, por ejemplo, por la pérdida de los

¹²² La torre como elemento fundamental del Panóptico de Bentham, al cual se refiere Foucault: la utopía del encierro perfecto, “una elevada construcción debía acumular las funciones administrativas de dirección, policíacas de vigilancia, económica de control y de verificación, y religiosas de fomento de la obediencia y del trabajo”. Foucault, Michel, 1997, “La vigilancia jerárquica”, en *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno editores, pp. 179.

¹²³ Sin embargo, este ojo no es tan perfecto, hay cosas que se le escapan, puesto que ya no estamos en el ideal sino en la práctica. Además, si continuamos haciendo referencia a los planteamientos nietzscheanos: este ojo sólo puede acceder a las interpretaciones de los hechos.

¹²⁴ Chevalier, Jean, op., cit., pp. 194.

¹²⁵ Gutiérrez Mouat, Ricardo, 1983. *José Donoso: Impostura e impostación*. U.S.A.: Ediciones Hispamérica, pp. 157.

¹²⁶ Ídem.

límites entre realidad y ficción, que impiden ver al sujeto como una identidad unitaria, así como analizar la situación del discurso oral en relación al texto escrito.

Myrna. Solotorevsky, en su libro *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*¹²⁷, plantea una tensión dialéctica entre la *fluidez* y el *estatismo*. Donde *fluidez* sería el dinamismo de los contenidos de conciencia, y *estatismo*, la fijación dada por la escritura, relacionado con lo fértil del pensamiento y la imposibilidad de la escritura¹²⁸, respectivamente.

Es decir, la boca, en tanto lugar límite entre la conciencia y su propagación discursiva, movimiento que va del pensamiento a la palabra, nos plantea un umbral que también se vacía cuando se abre la boca, es un abismo en el cual se produce un enigma: el receptor no puede entrar en la conciencia: desconocimiento, pero a su vez, la palabra liberada es interpretada, produciéndose las múltiples ambigüedades. Este es otro síntoma de multiplicidad, fluidez y dinamismo versus unidad. La imposibilidad de Humberto, como sujeto del enunciado, de fijar textualmente, se opone al sujeto de la enunciación, quien nos narra desde su delirio.¹²⁹ Nueva ambigüedad: ¿por qué la palabra como fijación es imposible, pero al mismo tiempo la novela, como fijación de palabras presenta tal multiplicidad semántica y discursiva? Repetida respuesta: ya no estamos ante la fijación esencializada, se ha liberado a la causa, al origen, de su responsabilidad, ya no hay un interés moral de encontrarlo, como tampoco la proclamación de una verdad. A esta serie de puestas en abismo, un ejemplo más del nivel metaliterario presente en la novela: “¿qué limitadas las aspiraciones de estos escritorzuelos que creían en la existencia de *una realidad* que retratar”¹³⁰ Claramente, es una crítica al paradigma realista.

Pero la boca no solamente está abierta hacia el abismo; en la actualización del mito del imbunchaje la boca se interviene, se costura, se cierra, se une en tejido.

Según Chevalier:

¹²⁷ Solotorevsky, Miran, 1983. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

¹²⁸ Solotorevsky habla de *El obsceno pájaro de la noche* como el libro que Humberto no llegó a escribir. Ver Solotorevsky, Miran, op., cit., pp. 59-61.

¹²⁹ Si queremos determinar dicho delirio podemos llamarlo *delirium tremens*.

¹³⁰ Donoso, José, op., cit., pp. 242.

“El rito de cerrar la boca simboliza la obligación de respetar rigurosamente la ley del arcano (del secreto), de no abrir la boca más que con la autorización de la sociedad, de no difundir más que la enseñanza recta recibida de la boca de los maestros.”¹³¹

¿Cuál es la enseñanza recta?, ¿Quiénes son los maestros en la novela?

Dicha enseñanza tiene relación con no cuestionar el orden social resguardado por el orden divino, o representante de este, como asegura don Clemente. Sin embargo, ambos son problematizados: también se quiebra la unidad de la “encarnación”: lo corpóreo y lo divino¹³². Los santos son presentados como identidades arbitrarias, y los personajes son elevados a santos por los mismos discursos orales, por las conciencias míticas de las ancianas.

Los maestros: la oligarquía, y no precisamente por entregar un saber, sino por su posición jerárquica. Sin embargo, es el mismo Mudito el que oculta la voz, y el que desea ser cerrado: se autocensura ante la inminencia del secreto que se va develando. Su postración constituye el quiebre de los fundamentos del orden social. Estamos ante la ruina de dicho orden, de sus representantes (o encarnaciones), de sus espacios del poder: del laberinto de adobe que se desmorona con el paso del tiempo. La construcción, el edificio discursivo no es eterno, no seguirá trascendiendo. Estamos ante la crisis.

La boca entre-tejida: el lenguaje entrampado. Boca obscena, ob-scaena del secreto, de la crisis, del caos inminente ante la ruina discursiva de la Historia oficial, la escritura de los poderosos.

5.3. Útero:

El útero como órgano al cual son reducidas, explícitamente Inés de Azcoitía (por Jerónimo), e Iris Mateluna (por el Mudito), presentan en la novela connotaciones funcionales que caracterizan una tradición antiquísima: la mujer es válida en tanto útero,

¹³¹ Chevalier, Jean, op. cit., pp. 193. También debemos tener presente que en el mito del imbunche, este personaje, posee un conocimiento en particular, al cual los brujos acuden cuando es necesario para sus conjuros u otros rituales. En este sentido, el imbunche es el poseedor no sólo del secreto de los brujos, sino también de un saber propio que lo hace poderoso, pero que a su vez lo mantiene prisionero. (La fuente de esta información es mi conocimiento, con autoridad, acerca de la cultura chilota, en relación a la tan mencionada oralidad.)

¹³² Además, este quiebre es ironizado en el siguiente ejemplo: “- Claro, la fiesta de la Encarnación cuando el Arcángel San Gabriel se le apareció a la Virgen María con su dedito parado, y ella dijo hágase Su voluntad, es el 25 de mayo.” Donoso, José, op. cit., pp. 134.

pues este órgano permite la reproducción. Así, por un lado, Jerónimo desea el vientre de Inés: “ese vientre que se agita pegado al suyo (que) se abriría para procurarle inmortalidad: el friso de medallones, a través de sus hijos y sus nietos, se prolongaría para siempre”¹³³; ese útero es la única posibilidad de continuar la progenie, de continuar el orden encarnado por su familia. Sin embargo, el útero de Inés es infértil “gracias” a la Peta Ponce. Es decir, Inés con su esterilidad deja de ser funcional al orden que quiere mantener su marido. Y aún más, se dice que ella recurrió al doctor Azula en Europa, para que le extrajera dicho órgano. Pero ya le había comentado a Jerónimo que después de que la Peta le “chupó el dolor”: “Me quedó algo como un vacío, aquí.”¹³⁴ Es decir, ya no sólo estamos ante la infertilidad, sino ante el vaciamiento del centro progenitor: el núcleo vital.

Este gesto cobra significación en la medida en que simbólicamente es el “Lugar de las transformaciones, (pues) el vientre ha sido comparado al laboratorio del alquimista (...) El calor del vientre facilita todas las transformaciones.”¹³⁵ Es decir, que Inés no sólo ha (o le han) vaciado el *núcleo progenitor*, sino también, el *núcleo transformador*¹³⁶.

El caso de Iris es similar en relación con la utilidad, pues para Humberto, o para el Mudito, ella es “un trozo de existencia primaria que rodea a un útero reproductor tan central a tu persona que el resto es cáscara superflua”¹³⁷, el cual tras cumplir –supuestamente- con su objetivo: embarazarla, hacer “funcionar” al órgano, es “necesario demoler el resto inútil de su persona que rodeaba ese útero ocupado por mi hijo”¹³⁸, capacidad que “don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener”¹³⁹. Sin embargo, biológicamente tenemos otra imposibilidad: Iris todavía no menstrúa.

Ambos úteros, entonces, no cumplirían con el deseo de los “sementales”, la funcionalidad tradicional no se cumple: el poder ejercido sobre el cuerpo de la mujer se ve coartado.

Ahora bien, otro fenómeno se da con relación a Iris, claro, en el ámbito simbólico, pues el vientre, en tanto refugio, puede convertirse en devorador, pues así como “Las diosas madres en todas las mitologías presentan este doble aspecto de nodriza tiránica, de madre

¹³³ *Íbid.*, pp. 180.

¹³⁴ *Íbid.*, pp. 185.

¹³⁵ Chevalier, Jean, *op. cit.*, pp. 1071.

¹³⁶ No debemos olvidar la importancia que esta palabra tiene en la novela.

¹³⁷ Donoso, José, *op. cit.*, pp. 76.

¹³⁸ *Íbid.*, pp. 95.

¹³⁹ *Íbid.*, pp. 94.

captadora y celosa. El vientre se convierte en prisión.”¹⁴⁰ Otra clave: volvemos al centro como prisión, al encierro.

Es decir, la imposibilidad biológica presentada por la infertilidad y la extracción, por un lado, impiden metafóricamente los procedimientos que, como veníamos viendo, ejecuta el poder sobre los cuerpos: el encerrar para limpiar el cuerpo social, aún cuando para el protagonista la clausura¹⁴¹ signifique su única posibilidad de ser. Por otro lado, tenemos que se extrae el lugar de las transformaciones, me parece, como un gesto de negar el origen de la fluctuación identitaria.

5.4. Falo:

Chevalier, en su *Diccionario de símbolos*, señala que según la tradición judía, el falo “es centro, y alrededor de él se ramifican las piernas, los brazos, la columna vertebral por donde se escurre el semen y la cabeza, donde se forma”¹⁴². Es decir, estamos en presencia de un simbolismo similar al útero, en tanto centro. Volvemos a la importancia del núcleo del sujeto, aún cuando la novela presente una diferencia sexogenérica.

Siguiendo con el simbolismo de la tradición judía –el cual converge con otras tradiciones de la Antigüedad, no olvidemos a la cultura griega, por ejemplo, y su culto por el cuerpo y la virilidad, más aún si tenemos la presencia, en la novela, del ideal apolíneo– “según el Sefer Yesira¹⁴³, el falo cumple una función, no solamente generadora, sino equilibrante sobre el plano de las estructuras del hombre y del orden del mundo.”¹⁴⁴

En cuanto a la función generadora, reproductiva, de dicho órgano, ya hemos esbozado algo en relación con la mirada y la potencia sexual que brinda. Y así como el útero, tiene una función de continuidad de una tradición. Es decir, el poder de Jerónimo de Azcoitia se ve reducido a su falo, bajo una autopresión, al ser el último representante de su oligarca familia. Pero además, recordemos los miedos de su tío Clemente, quien cuando

¹⁴⁰ Chevalier, Jean, op. cit., pp. 1072.

¹⁴¹ Cabe destacar la interpretación de Myrna Solotorevsky, acerca del saco (imbunche) que correspondería, según una posible interpretación, a la matriz o seno materno, configurándose así una situación asimilable al emerger de la vida”, en relación, a su vez con que “La reducción del Mudito a una especie de feto, haría pensar en la inminencia de un parto.” Solotorevsky, Myrna, op. cit., pp. 272.

¹⁴² Chevalier, Jean, op. cit., pp. 494.

¹⁴³ Libro del “esoterismo hebraico” publicado en el siglo XII. Constituye un fundamento doctrinal de la cábala.

¹⁴⁴ Chevalier, Jean, op. cit., pp. 494.

Jerónimo dice que no le interesa la política, pues no la entiende, éste le responde “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 (...) Sus mandamientos prohíben atentar contra Su orden divino y eso justamente es lo que está haciendo esa gentuza que nadie conoce.”¹⁴⁵ Esa “gentuza” que advierte al Mudio: “tú, como nosotras, has sido despojado de todo y tienes el poder de los desposeídos y los miserables y los viejos y los olvidados”¹⁴⁶

Jerónimo está advertido del riesgo que corre “su” orden. De modo que cumple con lo esperado y se hace cargo de su tradición, empeñándose en cumplir lo representado por los medallones. No obstante, no puede procrear, tal vez porque “don Jerónimo, con todo su poder, jamás ha logrado tener: esta capacidad simple, animal, de engendrar un hijo.”¹⁴⁷ Entonces, no se cumple con la función equilibrante de las estructuras del hombre y del mundo: si su falo no cumple su función procreadora el orden cae.

En la novela se presentan dos castraciones: la inminente de Humberto –pero que no se cumple- en manos del doctor Azula, por decisión de Jerónimo: “hay que castigarlo. Que nunca más pueda usar su sexo. Injérteme el suyo”¹⁴⁸, mientras que el del patrón será tirado a la basura. El motivo del castigo es explícito: Humberto trató de apoderarse de lo prohibido: Inés, se atrevió a suplantarlo sexualmente, lo cual le estaba vedado, pues recordemos que según Jerónimo la fuerza de su virilidad no la tiene su sirviente: hay una represión sexual, sólo el patrón es potente, sólo él penetra, supuestamente.

Ahora, volviendo al equilibrio del hombre y el mundo, que en un orden simbólico, representaría el falo, es de vital importancia la castración vivida por el Mudio en manos – literalmente- de Iris. El episodio se describe de la siguiente manera:

“obligo a tus dedos que toquen mi sexo, lo agarras, lo aprietas como sólo se puede apretar un trozo de carne potente y hundes en él tus uñas y con un tirón rabioso me lo arrancas de raíz, nervios, arterias, venas, testículos, tejidos, mi cuerpo vaciándose de sangre a borbotones que te salpican”¹⁴⁹, “te apoderaste de mi instrumento peligroso”¹⁵⁰

¹⁴⁵ Donoso, José, op. cit., pp. 174.

¹⁴⁶ *Íbid.*, pp. 295.

¹⁴⁷ *Íbid.*, pp. 94.

¹⁴⁸ *Íbid.*, pp. 294.

¹⁴⁹ *Íbid.*, pp. 511.

¹⁵⁰ *Íbid.*, pp. 512.

Pues bien, cuando este “peligroso instrumento” (nuevamente utilitarismo del órgano) es arrancado de raíz se desequilibra el mundo, los órdenes de éste, y deviene el caos. Las ancianas y huérfanas se quedan solas en las ruinas de la Casa: “Estamos viviendo en la capilla. Como refugiadas de un territorio devastado por una catástrofe”¹⁵¹. Se organizan para sobrevivir, salen del claustro, irrumpen el exterior y violentan al vecindario para alimentarse.

De esta forma, ya fajado y sin órgano céntrico, funcional y estabilizador se cumple la destrucción del orden. Pues, por otro lado, Jerónimo ha visto su monstruosidad, ha aseverado tres veces ser deforme. Patrón y sirviente en grotescos episodios dan cuenta de la caída. Rostro y falo como máscaras del un orden social se desangran en el des-garrador gesto de la extracción.

¹⁵¹ *Íbid.*, pp. 518.

VI. CONCLUSIONES

El obsceno pájaro de la noche seduce por la sublimidad de lo grotesco, por los hiperbólicos personajes y sus excesos: sus formas, sus cuerpos, sus actitudes, sus transformaciones; en una lectura que excita hasta el asco. Es un camino tortuoso de ocultamiento y mutilación, de cavidades obstruidas, de zurcido y reducciones.

Jannette González.

La primera conclusión a la que hemos llegado es que el *sujeto*, en la novela, narra sus intenciones de tener una *identidad*, un nombre: de poseer un *máscara*, debido a que él por ser un Peñaloza, sólo ha podido obtener *disfraces*: un traje de caballero, y un traje de poeta, por ejemplo. Esta empresa surge como una promesa al padre, quien ha hecho lo posible porque su hijo ascienda socialmente.

De esta forma, tenemos que Humberto Peñaloza, trata de *ser alguien* al lado de Jerónimo de Azcoitía, su *patrón*. Sin embargo, no lo logra, y sólo alcanza a ser un *simulacro* de éste, por ejemplo, cuando es herido en el brazo, o en la Rinconada, donde “es él”, pero en realidad no tiene su *poder*, y los monstruos más bien se burlan de este personaje “anormal” junto a ellos. Es este sentido, que hemos revisado cómo la cuestión de ser *copia* o *simulacro* se vuelve fundamental como argumento ideológico, pues en la medida en que las *copias* se corresponden con las *ideas* de quienes deciden quiénes son recludos, o excluidos socialmente, éstos sólo podrán acceder a ser los *simulacros* de dichos modelos idealizados. Ahora bien, esta problemática se vincula directamente con los planteamientos morales y estéticos de quien está en el poder, es decir, Jerónimo de Azcoitía, los cuales están muy claros cuando re-crea la Rinconada para Boy.

Peñaloza, tras escapar de la Rinconada ha decidido no intentar más obtener una máscara, pues prefiere pertenecer a los sin nombre, quienes nada poseen, pues así nada les intentarán quitar. Aún así, una vez en la Casa de la Chimba, obtendrá la máscara hiperbólica: la cabeza del Gigante, pero éste intento sólo será momentáneo, pues lo que él buscaba —embarazar a la Iris—, supuestamente lo consiguió.

Como hemos visto, la búsqueda incesante de máscaras para poder ser alguien, se transforma en una autoexclusión, y un deseo constante por ser reducido a imbunche, a

guagua, y a paquete. La clausura del sujeto surge como una inversión del querer ser reconocido socialmente. Con lo cual se explica el deseo de ser sacrificado por la viejas, pues prefiere estar cerrado, cosido, en vez de estar abierto, cortado por las garras del doctor Azula.

Hemos señalado además, con insistencia que la reclusión vivida en la Casa y en la Rinconada se deben a la acción del poder de Jerónimo. Pero además, ha surgido la pregunta sobre el acontecer dentro de dichos lugares de encierro, pues ahí dentro se crean nuevas sociedades. Sin embargo, no son ordenes sociales nuevos, sino que son la repetición de las construcciones jerárquicas, de los círculos concéntricos, es decir, estamos ante fragmentos que encarnan alegorías, así como por ejemplo, los medallones.

Esta serie de núcleos alegóricos re-presentarían un orden social, cuyas fórmulas y reglas han sido trascendidas por siglos, este orden donde, o se es patrón, o se es sirviente, donde, o se es observado, o se debe observar para dotar de poder, de potencia al patrón.

Sin embargo, estamos ante la caída de dichos órdenes, y esto es lo que vivencia el sujeto en crisis. Una crisis manifestada sintomáticamente en el cuerpo, pues éste también ha sido víctima de las relaciones de poder: ha sido reducido, mutilado, y utilizado mediante sus órganos. Ojos, boca, útero y falo, son fundamentales para que este poder rijan. Pero los sujetos o son vaciados (de útero, de falo) o se automutilan, quitándole la potencia al patrón.

Úteros que no pueden reproducir y continuar la genealogía oligarca; ojos que son ocultados pues se saben poderosos; una boca que desea ser entretejida, clausurada, para no decir las obscenidades, para que el secreto no pueda salir, sino que quede atrapado en la red de múltiples interpretaciones. No se desea la apertura de la boca, sino su clausura.

El obsceno pájaro de la noche muestra cómo han funcionado las relaciones de poder durante siglos: ha puesto en la escena de la escritura, y en la de la novela chilena contemporánea, la obscenidad de éstas penetrando en los cuerpos.

El escenario ha quedado preparado para el espectáculo de la sociedad postmoderna: todo abierto, todo iluminado. La hiperbólica especularización.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo, 1979. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Anderson, Harlene y Harold A. Goolisian, 1995, “Narrativa y *self*. Algunos dilemas postmodernos de la psicoterapia”. En Dora Freíd Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Piados, pp. 293-311.
- Areyuna, Héctor, 1993. *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche*. Estocolmo: Institutionen for Spanska och Portugisiska Stockholms Universitetet.
- Benveniste, Emile, 1978, “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI Editores, pp. 179-187. Burguer, Peter, 1997, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Ediciones Península.
- Cirlot, Juan Eduardo, 1985. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Chevalier, Jean, 1988. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Deleuze, Gillez, 1989, “Platón y el simulacro”, en *Lógica del sentido*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Derrida, Jacques, 1989, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- *Diccionario ilustrado latino-español*, 1999. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, pp.: 435.
- Donoso, José, 1970. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Eltit, Diamela, “Clases de cuerpo y cuerpos de clase”. En *Aisthesis*. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. N° 38 – Año 2005.
- Foucault, Michel, 1996. “Los anormales” en *La vida de los hombres infames*. La Plata, Argentina: Editorial Altamira, pp. 61-66.
- Foucault, Michel, 1997, “El cuerpo de los condenados”, “Los cuerpos dóciles” y “La vigilancia jerárquica”, en *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, 1983. *José Donoso: Impostura e impostación*. USA.: Ediciones Hispamérica.

- Guzmán, Jorge, 1978. *El concepto de letra en la Ciencia Nueva de Vico*. Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.
- Kryszinski, Wladimir, 1993, "Subjectum comparationis: Las incidencias del sujeto en el discurso", en Marc Angenot Jean Bessiere y otros, *Teoría literaria*. México: Siglo XXI Editores, pp. 270-286.
- Marchese, Angelo y Forradelas, Joaquín, 1989. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, pp. 393.
- Martínez Bonati, Félix, en "El sentido histórico de lagunas transformaciones del arte narrativo." En *Revista Chilena de Literatura*. N° 47, noviembre de 1995, pp. 5-26.
- Morales T., Leonidas, 2004, "La mirada del testigo", en *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Morales T., Leonidas. "Introducción a la obra de José Donoso". En *Donoso 70 años. Coloquio Internacional de Escritores y Académicos*. Departamento de programas culturales: Ministerio de Educación de Chile – Departamento de Literatura: Universidad de Chile, pp. 38-45.
- Oyarzún, Kemy, "Género y etnia: Acerca del dialogismo en América Latina", *Revista Chilena de Literatura*, (1992), N° 41.
- Solotorevsky, Myrna, 1983. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Subirats, Eduardo, 1989. *El final de las vanguardias*, Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 94.
- Vattimo, Gianni, 1992, "Nietzsche y el más allá del sujeto", en *Más allá del sujeto*. Barcelona: Editorial Piados, pp. 25-45.
- Vattimo, Gianni, 2003. Barcelona: *El sujeto y la máscara*. Ediciones Península.
- Vico, Giambattista. *Principios de una Ciencia Nueva sobre la Naturaleza Común de las Naciones*. Aguilar, Buenos Aires, Argentina, traducción del italiano, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot, cuatro volúmenes.