

# UN ANALISIS DE EL OBSCENO PAJARO DE LA NOCHE

*Lia de Roux de Caicedo\**

## ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES

Acercarse a una lectura crítica del *Obsceno pájaro de la noche* no es fácil; la novela es el resultado de la magia y las posibilidades del lenguaje cuando la escritura se trabaja como un “corpus” abierto. En la obra, lo que conocemos por realidad se va dividiendo y multiplicando a través de esa forma particular de la palabra en miles de posibilidades de realidad no-disyuntas en las que Donoso parece apoyar el desarrollo temático y técnico del *Obsceno pájaro de la noche*. El lector se sumerge en una especie de pesadilla abierta, en la que la ambigüedad de los términos, de presentación de los personajes, del narrador y de la trama lo hacen irse adentrando cada vez más en una terrible y desorientadora complejidad de imágenes y sombras.

Los elementos del mundo presentado se caracterizan por una absoluta disgregación. En lugar de una cada personaje, cada situación posee dos o más naturalezas: la niña bruja de la conseja es la niña Santa; la Iris Mateluna es una niña que no ha menstruado y una mujer embarazada; el mudito es una vieja, un niño de pecho, un héroe, un monstruo, Humberto Peñaloza, etc.; Don Jerónimo es soltero, casado, viudo, con un hijo, sin hijos, vivo, muerto,

---

\* Candidata al título de Magister en Literatura Hispanoamericana del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

líder y ser mezquino. También las mutaciones y cambios en tiempo y espacio se suceden a lo largo y ancho del relato, emborrachando al lector con esa especie, como dije antes, de magia pesadillezca lograda por las palabras. Sólo un elemento se mantiene estable estructurando el mundo del relato: la contradicción.

Por la contradicción constante las palabras se dan vueltas sobre sí mismas, negándose continuamente hasta alcanzar todas las dimensiones del mundo presentado.

Es a través de este juego infinito con las palabras que Donoso concentra en la novela las últimas técnicas que han ido imponiendo las nuevas relaciones sociales y que significan también una renovación del lenguaje. Donoso aprovecha todos los aportes lingüísticos de la pluralidad social, para hacer un acto de enfrentamiento. Pero la obra también remite a la historia y a la cultura de América Latina, asumiendo la "pregunta" de una manera distinta y revolucionaria, en un estilo propio y vital y con un sistema de valores que reifica el plano simbólico, y que otorga a los sucesos más simples y a las vivencias más precarias valores hondamente significantes.

Posiblemente por algunas de las consideraciones anteriores y algunas otras más complejas, muchos lectores han dejado sin terminar la lectura de esta novela. ¿Pero no es precisamente la obra que abre una posibilidad de discusión, aunque sea a través de un primer impulso de rechazo, positiva a la larga?

A manera de metodología de trabajo, he cogido el análisis de los diez primeros capítulos del libro, que tienen como principal escenario la casa de ejercicios de la Encarnación de la Chimba. Creo que los elementos que analizo en la primera parte son recurrentes en la forma de la narración, (aunque ese escenario cambie a la ciudadela de los monstruos en el segundo tercio del libro), lo que nos permite ya con este primer análisis sacar algunas conclusiones importantes en cuanto a la estructura general y a las características intrínsecas constitutivas del relato.

## ESTRUCTURA

Concretar la estructura del *Obsceno pájaro de la noche* no es fácil, porque si bien la movilidad es una característica consubstancial de toda estructura novelesca, hay en esta obra tantos cruces de lenguaje, tantas distorsio-

nes, tantas contraposiciones, tantos ritmos, que casi que podríamos hablar de varias estructuras que se contraponen para formar la unidad.

De todas maneras para tratar de agarrar el “esqueleto” en que se fundamenta su construcción narrativa, haré un pequeño análisis de la forma textual, exterior de la novela, y un intento (muy difícil por cierto pues se corre el peligro de caer en la simplificación que no es precisamente la característica del *Obsceno pájaro de la noche*) de hacerle un ordenamiento a su estructura interna (basándome como dije antes en los diez primeros capítulos).

A.— *Aspectos estructurales externos*: La obra es una de las novelas latinoamericanas más extensas que se han escrito. Está dividida en treinta capítulos sin título, simplemente numerados, divididos a la vez algunos de ellos en dos o tres partes, divisiones que aparentemente no implican un cambio de ritmo o un énfasis determinado en el párrafo.

El cambio de letra común a letra cursiva se usa especialmente para acentuar palabras extranjeras, casi todas francesas, como *Dossier*, *polissoir*, *necesaire*, *capitonnés*, *edelweiss* o una frase completa en otro idioma: “*Ou dit que Boy est le propriétaire d'un pays exotique quelque parte je ne me rapelle plus le nom. Je crois qu'il l'a inventé...*”<sup>1</sup> o contrapuestamente para remarcar en algunos casos, formas de hablar muy familiares: “*más o menos*”, “*todas esas mugres*”, “*como una llamita que se apagó*”, “*su vida*”, “*puede*”, si llegara a “*meterse con un hombre*” y que el realce hace aparecer irónicas pues casi siempre conllevan la negación de lo que afirman.

Como todo el libro es una contraposición, un mostrar el reverso de la medalla, hay que resaltar en este punto del análisis de la grafía, cómo paralelamente al cambio de letra común a cursiva en los extranjerismos, hay tres cantos populares diferentes, también escritos en esta última letra.

El primero de estos cantos es una estrofa de una vieja copla vernácula chilena, que reza así:

*“Al mar me arrojara por una rosa  
pero le temo al agua que es peligrosa  
repiquen las campanas con el esquilón  
que si no hay badajo con el corazón”*<sup>2</sup>

El otro canto dice:

*“La virgen lavaba  
San José tendía*

*y el niño lloraba  
del frío que hacía...”*

*“Arrurrurupata  
que viene la vaca  
a comerte el poto  
porque tiene caca”<sup>3</sup>*

Las dos anteriores estrofas pertenecen la primera a una copla o villancico popular navideño y la segunda a un canto sencillo que se hace a los niños mientras se les cuida o cambian los pañales para hacerlos reír.

Por último:

*“Venid y vamos todos  
con flores a porfía,  
con flores a María,  
que Madre nuestra es.*

*De nuevo aquí nos tienes  
dulcísima condella,  
más que la luna bella  
postradas a tus pies”<sup>4</sup>.*

Estas estrofas hacen también parte de un canto religioso muy popular, tremendamente enraizado en las manifestaciones del culto de la Virgen María.

Podríamos pensar que el cambio de letra que hace sobresalir estos cantos del resto del texto, es porque el hecho de cantar, en determinados momentos dentro de los personajes del *Obsceno pájaro de la noche*, produce una acción destensionante, una especie de “dopping”, o para resaltar el peso y la importancia de la tradición y filosofía popular.

Encontramos un tercer tipo de letra en un pequeño párrafo que transcribe el telegrama enviado por Misiá Inés de Azcoitia. Esta vez el cambio de letra se hace a negrilla mayúscula fuerte y dice:

VOTO POBREZA ME INSPIRA PASAR ULTIMOS DIAS DE MI VIDA EN  
CASA QUE ME PERTENECE PUNTO RUEGOLES DE TERMINAR PATIO  
ORIGINAL HABITADO POR BEATA PARA PREPARARME CELDA Y BAÑO  
PUNTO VA CARTA INSTRUCCIONES PUNTO CARIÑOS INES AZCOITIA<sup>59</sup>

Telegrama que marca un cambio fuerte en la vida de las asiladas y que se copia en el libro con la letra usada en los telegramas reales, para causar un mayor impacto de realidad y fuerza.

Esta es vista someramente, la estructura textual de la novela que como todo lo referente a la obra de Donoso daría para hacer un análisis más extenso y que desafortunadamente dejó aquí solamente esbozado.

B.— *Estructura interna*: Los elementos sufren constantes mutaciones a través del relato, lo que hace muy difícil un análisis estructural concreto. Como procedimiento cogeré uno por uno los diez primeros capítulos, sacando al agruparlos algunas conclusiones.

## CAPITULO I

En él se condensa lo básico de la novela. Al final vamos a encontrar cómo lo enunciado desde el principio es la pauta y el punto de partida para comenzar la búsqueda y mostrar la relación del hombre con su circunstancia, instaurando ahí condensadamente la pregunta.

El capítulo está dividido en tres pequeñas separaciones textuales. La primera parte nos sitúa en la casa de ejercicios de la Encarnación de la Chimba con puntos de referencia concretos para situarnos dentro de ese marco: el número de asiladas (40), de monjas (3), huérfanas (5). A través de la muerte de Brígida se nos explica que será la última misa antes de ser execrada la capilla por el Arzobispo; el fracaso de la beatificación; el traspaso de la capellanía de los Axcoitia al arzobispado y el proyecto de la ciudad del niño. (Nótese la paradoja: Ciudad del niño donde era una ciudadela de viejos). También se nos explica lo grande de la casa y la situación del mudito "flaco y enclenque". Brígida ocupando el nicho de Misiá Raquel, la miseria de Las viejas, la promesa de la limosnita cuando vaya Misiá Raquel al fundo ("limosnita" que al final de la novela se concreta en imagen de los 500 zapallos y que llegará cuando ya no se necesita).

La segunda parte del capítulo introduce el misterio de la Iris Mateluna. La relación de las chiquillas encerradas, con el mundo de la calle, el gigante con su enorme cabezota de cartón piedra y la IrisGina bailando como virgen entre dos cirios.

La tercera parte del capítulo es la casa, laberinto; forma de vida de las viejas; el deterioro; desechos de tiempos idos; pasadizos interminables; ecos de tránsitos. El mudito como narrador se coloca entre las viejas para hablar del *miedo*. Por primera vez la mención a la vieja silenciosa de manos deformadas por las verrugas (la Peta Ponce) y la necesidad de amarrar y envolver para vencer el miedo. Es este capítulo pues, la casi condensación de la novela.

Narrador: Mudito en 1a. persona, o utilizando el monólogo interior indirecto (que proviene de la Madre Benita o de las viejas) pero pasa a través del mudito.

## CAPITULO 2

No tiene división textual. Se menciona la conseja de la niña bruja y su nana de manos verrugosas; la perra amarilla: “la perra era la nana y la nana era la bruja”<sup>6</sup>. [Los perros y especialmente las perras en la obra de Donoso están cargadas de significado y simbolismo, representando siempre facetas ocultas del ser humano]. Se cuenta el encierro de la hija del cacique en un convento y el deseo de las brujas de “robársela” para coserle los nueve orificios del cuerpo y transformarla en imbunche”<sup>7</sup>. [Esta conseja se encuentra difundida por todo el país originaria de las tierras del sur de Maule, donde los Azcoitia han poseído sus feudos desde la colonia].

En el mismo capítulo se menciona la otra cara de la leyenda (la conseja de la niña Beata, muerta en olor de santidad), se le da a Iris una maternidad virtual, y se habla de la expectativa y el *miedo* vividos por el mudito. Al final del capítulo hay un paso rápido del mudito como narrador omnisciente, a narrador actante (primera persona), y por la confabulación con el secreto su deseo de desdoblamiento femenino: “Ustedes no saben que son sólo seis viejas y necesitan ser siete, siete es un número mágico, seis no, déjenme ser la séptima bruja”<sup>8</sup>.

El capítulo se cierra con esta frase: “Sólo cuando les dije que había encontrado el lugar justo, un sótano, quedé aceptado y me permitieron ser la séptima bruja”.

- Narrador masculino omnisciente.
- Narrador femenino en 1a. persona (una bruja más).

Séptima bruja: El número 7 tiene un sentido teológico de totalización y complitud, la creación se hizo en 7 días, los días de la semana son 7. En la teología cristiana: los sacramentos son 7, así como los dones del Espíritu Santo, las obras de misericordia son 14 (7+ 7). La séptima bruja cierra el círculo de la complicidad.

### CAPITULO 3

Los Azcoitia y su derecho de propiedad sobre la capellanía de la chimba (fundada por el padre de la religiosa a la cual Inés intenta beatificar) enquistada, muda y ciega en un barrio central.

Con Inés y Jerónimo (sin descendencia) desaparecerá el apellido Azcoitia, y la casa de la Chimba ya en manos del Arzobispado será "El proyecto del niño listo". La casa antes gloriosa ahora es el asilo de 3 monjas, 40 asiladas, 5 huérfanas y desechos.

En el ambiente la historia de don Clemente con sílabas de miedo, noche, cárcel y oscuridad. Al final *el terror* de todos en la casa.

Narrador omnisciente,  
claro, limpio, fácil.

Narrador en 1a. persona.

### CAPITULO 4

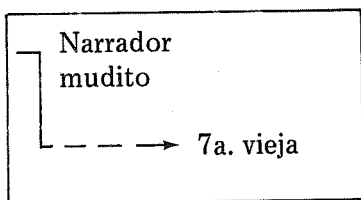
Textualmente está dividido en dos partes:

En la primera el embarazo de la Iris atestiguado por Brígida como milagroso. El deseo de convertir al niño en imbunche donde las viejas se injerta-

rán en sus miembros y se renovarán. (Más adelante la obsesión de Humberto Peñaloza será la de que le han robado el 80%, porque como personalidad frustrada espiritual y físicamente es en este sentido un imbunche).

El inmenso poder de las viejas se basa en que desempeñando oficios de criadas robaron a sus patrones algo integral. El mudito que también fue servidor fue despojado de su sexo y se convirtió en otra más de las viejas.

La segunda parte corresponde al sitio escogido para albergar al niño: cementerio de santos sin identidad. Hay una cristalización del desdoblamiento del narrador-mudito en narrador-vieja quedando el mudito en perspectiva como alguien externo.



## CAPITULO 5

La primera parte corresponde a los deseos de liberación de la Iris y su manipulación al mudito para lograr escaparse (la manipulación se logra por la inseguridad y la culpa que produce en el mudito el deseo, generando en él terroríficos complejos de identidad y persecución): "¿Qué había hecho yo para que me amenazara, quién era yo? Nada, nadie, no soy nada ni nadie". "Fue la señal que inició el terror: el líder barbudo me perseguía". "Pero tu presencia en la casa exigía mi atención en forma tan perentoria, que tuve que dejar de quedarme esperando encontrarte por casualidad durante el día y comencé a inventar maneras de toparme contigo"<sup>9</sup>.

"Nunca logré perderme, siempre me encontrabas y me obligabas a seguirte, enredándome en los pasillos que yo creía ser el único para quien no era laberinto, haciéndome perder el rumbo en esta Casa, que es mi Casa, que conozco como la palma de mi mano"<sup>10</sup>.

Tal vez podríamos interpretar el uso de la mayúscula al escribir Casa, que se trata de un símbolo del ser interior con sus deseos contradictorios y laberínticos.

La mención en esta parte del capítulo al Dr. Azula que "ávido de glándulas y úteros, de ojos... descuartada, injertada pieza por pieza en los cuerpos



de otros, repartida, dejarás de existir”<sup>11</sup> es tal vez el énfasis en la fragmentación por el deseo.

La segunda parte del capítulo es la pareja de la Iris y el gigante de cartónpiedra (Romualdo). El mudito habla; *de nuevo el miedo*. El mudito convertido en gigante anula con su nueva investidura las existencias previas: Mudito, secretario, perro de la Iris, Humberto Peñaloza, la séptima bruja. [Nótese en el capítulo las varias menciones a la figura del perro, que como había dicho anteriormente tiene en la obra de Donoso gran significación, por ser generalmente portador de instintos y deseos ocultos que se arrastran anteriormente o por los que nos dejamos arrastrar].

La máscara que confiere mágicamente poder, paralela al deseo de la Iris que espera siempre al gigante (la máscara).

El deseo concretizado por la mirada (los ojos), logrado a través de ella; por eso si se anula o se posee enteramente la mirada del otro desaparece el deseo:

“El Dr. Azula me va a extirpar los ojos, que conservará vivos y videntes en un frasco especial para entregárselos a D. Jerónimo y entonces, sólo entonces, él se olvidará de mí y me dejará regresar al montón de basura a que pertenezco”<sup>12</sup>.

“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, si cósanmelos, viejas, así dejaré a Don Jerónimo impotente para siempre”<sup>13</sup>.

La tercera parte el poder del mudito, convertido en gigante por la máscara:

“Lo veo todo desde mi altura heroica, mayor que la de don Jerónimo, con mis maravillosos ojos de cartónpiedra allá arriba contemplando las tores de cristal de mi reino”<sup>14</sup>.

El capítulo tiene un marcado fondo sensual lleno de alegorías a los poderes de la máscara (la cabeza de cartónpiedra), que confiere la gracia de la felicidad y la seducción y que anula y disuelve en la oscuridad del antifaz al inválido ser original.

— Narrador en 1a. persona: Mudito.
---------------------------------------

## CAPITULO 6

Es un capítulo clave pues contiene la verdadera historia de Humberto Peñaloza (el mudito), con sus orígenes y circunstancias familiares, sus humi-

llaciones y anhelos de clase, y también su amor por la escritura desde niño: “la papelería de la esquina donde yo compraba mis primeros cuadernos para garabatear versos”<sup>15</sup>. Sus circunstancias de familia de clase baja frente al poderío y las glorias de la clase alta. De ahí la elaboración de la fantasía del mudito (H. Peñaloza) para concebir él, a través de una niña prostituta (que posiblemente es lo que está a su alcance en la realidad, y que al final del libro veremos que es simplemente una huérfana más, que sirve para soportar la imaginación y los deseos retorcidos del mudito) un Azcoitia.

Narrador. N. 1a. persona;  
y/o El mudito.  
y/o Humberto Peñaloza.

## CAPITULO 7

Mención a la Perra Amarilla: “Pero es culpa de la Gina. Esa perra amarilla siempre siguiéndola y dicen que a otros cabros también les ha echado a perder el asunto”<sup>16</sup>.

Lo interesante del capítulo es ver cómo se alternan las voces narrativas en una persona: Tito, (uno de los muchachos del barrio); el mudito; la cabeza de gigante; personificando a la vez por el poder del lenguaje los tres personajes como unidad, pero logrando identificarse por la propia circunstancia, como voces narradoras diferentes.

Narradores en 1a. persona:  
— Tito.  
— El mudito.  
— Cabeza del gigante.  
— Tito.

## CAPITULO 8

Es uno de los más intensos del libro, marcado por una morbosa y obscena crudeza y por la no-disyunción que se presenta a todos los niveles: de escritura, de narrador, de tiempo, de personajes y de espacio. Claro que

estas mismas características las encontramos en diferentes escalas en los demás capítulos, pero aquí parecen acentuarse. Daré algunos ejemplos.

*A nivel de escritura:* la multiplicación de modalidades de escritura da el efecto de sentido, multiplica las perspectivas de la narración porque se ha perdido la certeza. La escritura lo manifiesta con variedad de estructuras de comunicación a manera cambiante, des envolvente y envolvente, protadora de posibilidades, de varias verdades contradictorias y de diferentes caminos. El lenguaje como voz que nada dice y a la vez que enseña y que trae a la narración slogans de lenguajes publicitarios, e intertextualidad:

“Me quedé en la sombra, escuchándolas, mirándote a tí y a tu guagua terrible que no es tu guagua no dice chueño, pipi, caca, dice los americanos bombardean las cercanías de Hanoi, Onassis declara. Panagra la línea aérea del hombre moderno, Allende al poder, minifaldas expulsadas de la catedral Metropolitana, intelectuales deben tomar parte en la zafra este año declara Fidel, Castro, Fi-del, Castro, Castro, aprende bien las letras pues Iris: C-A-S-T-R-O, la A de Castro...”<sup>17</sup>.

“(...) Se vende la producción de diez mil aromos por Dios que harán con las flores de diez mil aromos que duran tan poco, pasan una temporada en las Termas de Panimávida las familias Cristi Ramos, Palma Cristi, Cristi, Cristi, Pieyre de Baugoin Cristi... que lata, tanto primo... rémoras de la Belle Epoque no sé lo que querrá decir eso, Damiana, es en otro idioma que yo no entiendo”<sup>18</sup>.

“A ver, dónde está la a, claro, ésa es, la reconociste a pesar de que está escrita con mayúscula, no ves que esto es mucho más entretenido que las tonterías del Pato Donald y de Corín Tellado”<sup>19</sup>.

*A nivel narrador:* La no-disyunción en este aspecto salta a la vista. En los párrafos hay múltiples juegos donde se cambia la forma del narrador y se rompen las modalidades del discurso narrativo. Parece el fracaso de la hegemonía de una sola voz narrativa con características particulares; al mismo tiempo en la alternancia de las voces no se encuentran barreras, entre el diálogo compartido y el monólogo interior:

“—¿Cómo se siente, mijita?

La Iris nos mira sorprendida, porque de pronto se asoma a un mundo horrible, nuevo, los labios temblorosos, el miedo inundando sus facciones tensas. Esconde la mano, llora un poco, y después más y más, si parece que se le fuera a partir el alma a la pobrecita, qué será lo que le duele, pero si es como si no le doliera nada, como si fuera otra cosa, no sé si alguien le habrá contado que condenaron a muerte a su papá por asesino con premeditación y alevosía, sí, oí a la Madre Benita y al Padre Azócar comentando que lo iban a fusilar.

—Además salió en el diario.  
Todas miramos a la Damiana.  
—¿Y cómo sabes tú?”<sup>20</sup>.

La intervención de los personajes se hace directamente, ausente de presentaciones, sin determinar si se narra a través de un discurrir de la conciencia o se describe un suceso externo que transcurre en ese instante.

Es tal la polifonía de voces que el lector borra al narrador testigo. Veamos una de tantas formas de narrador diferido:

“No me ofende la fealdad de su sexo descubierto. Al contrario. El hecho de que nosotras, que somos tan púdicas y castas no nos avergoncemos de mostrarle al mudo la parte del cuerpo más celosamente guardada significa que pertenecer al círculo de las siete viejas ha anulado mi sexo”<sup>21</sup>.

“Queremos enseñarle a ponerle los pantalones, así no se hace pues Iris, así, así es, así queda mejor, no así pues no Dora, que le queda muy apretado el pañal y después la niña llora porque le duele y se puede cocer... lo peor es cuando las guaguas se cuecen... vai a ver no más Damiana cochina lo que te va a doler cuando se te cueza el poto por meona, no les digo que así queda mejor, así cambiaba yo a los niños de misía Gertrudis y nunca se me cocían”<sup>22</sup>.

Hay en el párrafo anterior las voces de por lo menos tres personas diferentes.

La no-disyunción en la categoría tiempo: el narrador o las voces narrativas, no viven un tiempo lineal; tiempo de conciencia que se alarga o acorta, que da constancia de acontecimientos que sucederán en un después; tiempo que aporta pruebas reales de circunstancias que están pero sin que en la secuencia lineal se hayan sucedido.

Los hechos temporales se extienden o empequeñecen de acuerdo a la perspectiva con que se los enfrenta, dándonos la sensación de un eterno presente, donde los acontecimientos son sombras que se repiten infinitamente como en una galería de espejos contrapuestos:

“...Nuestro hijo, Iris, que será dueño no de este chalet de madera, será dueño y preservará todo el laberinto de esta manzana donde se cultiva un tiempo que no transcurre sino que se remansa entre paredes de adobe que jamás terminarán de caer”<sup>23</sup>.

“No voy a dormir, ni esta noche ni nunca”<sup>24</sup>.

“La Iris también se ha transfigurado, suplantando una encarnación por otra sin recordar nada de la anterior, como si su memoria estuviera fabricada de una materia tan resbaladiza que las cosas no logran adherirse a ella. Ya no es Gina, la Pantera de Broadway, la novia del gigante. No recuerda al gigante. Ahora es entera y completamente la mamá de Damiana. Ni una gota de la Iris queda afuera de este nuevo juego que sustituyó el anterior”<sup>25</sup>.

“No puedo permitir que sucesivas encarnaciones vayan borrando las previas hasta que la Iris se disuelve, desmenuzada y repartida, pedazos suyos encontrados en los envoltorios de viejas muertas”<sup>26</sup>.

El espacio es también dentro del texto una ficción a veces doble o triple, y que se va perfeccionando con otras ficciones de espacios irreales pero con posibilidades reales al interior del relato:

“Quería mostrarte el chalet suizo para que comenzaras a codiciarlo: invitarte a que te asomaras por los espejos de la ventana, contándote toda clase de mentiras sobre la magnificencia del interior, para que se las transmitirías a la Damiana, y las dos, sin que las otras lo supiéramos, me implorarán que las deje jugar con el chalet suizo, que incorporarían poco a poco a sus vidas, terminando por entrar a través del espejo diminuto de la puerta”<sup>27</sup>.

Nótese en el párrafo anterior: Primero las posibilidades reales del espacio irreal (un chalet suizo de juguete); segundo la doble personificación del narrador; tercero el empleo imperfecto de los verbos en futuro lo que da la sensación de un tiempo irreal: “quería mostrarte”, “sinque las otras lo supiéramos”, “me implorarán”, “incorporarían poco a poco”.

Características de dualidad e irrealidad las encontramos en muchos otros párrafos, a través de toda la novela. Y otras ambigüedades y posibilidades del espacio en el capítulo:

“En esta Casa hay agujeros que no conoces por donde entran y salen personas que tú no registras”<sup>28</sup>.

“Este no es un pasillo hondo: alguien, quizá yo, pintó una infinita perspectiva sobre una ventana tapiada, quizá la Damiana se haya perdido en esa simulación de profundidad, búscala por ahí”<sup>29</sup>.

“Iris, esa oscuridad de allá es la de la gente que no tiene ni dónde caerse muerta como dicen y no tiene donde caerse muerta porque esa oscuridad es el vacío que traga y uno cae gritando y nunca deja de caer gritando y gritando y cayendo y cayendo porque no hay fondo, hasta que la voz se pierde, pero uno sigue y sigue

cayendo en esa infinidad de calles vertiginosas con hombres que tú no conoces”<sup>30</sup>.

La no-disyunción en los personajes es constante en la novela. A la mayoría, o por lo menos a los más importantes corresponde uno o más dobles. La problemática del doble lleva constantemente en el “Obsceno pájaro de la noche” a la destrucción del uno, y consecuentemente a la destrucción del símbolo (esto no sólo a nivel de actantes sino también de voces narrativas y escritura).

Si miramos con detenimiento el doble en la novela comprendemos que no hay novela sin doble, sin mediación, porque es todo lo que implica descomposición, falta de unidad, pregunta, parámetros a los que apunta toda novela.

En “El obsceno pájaro de la noche” los personajes son uno y varios; hacen el papel de este y del opuesto. Veamos algunos ejemplos sacados de este capítulo 8:

Damiana, la vieja desdentada y arrugada, es la muñeca niña de la Iris:

“La Iris mira a esa guagua, monstruosamente vieja, que le ofrece sus bracitos diciéndole Mamá, Mamá”<sup>31</sup> -

“Porque yo a veces me olvido, no existo, no tengo voz, no tengo sexo, soy la séptima vieja”<sup>32</sup>.

El párrafo anterior corresponde a una afirmación del mudito, que es el personaje no-disyunto más sobresaliente.

La Iris por ejemplo, es virgen y madre:

—Y cuando nazca el niño, ¿la Iris irá a seguir siendo virgen? Los niños salen por donde mismo...

—Ay, no sé, eso se verá...

—¿Será virgen la Iris, pues?

—Cómo no va a ser Amalia. La Brígida dijo y la María Benitez la examinó...”<sup>33</sup>.

La identidad del padre del niño milagroso posibilita a su vez a varios:

“Salir en busca de Romualdo, el padre que no es padre y sin embargo debía ser el padre, avisarle hoy mismo a don Jerónimo para que venga a rescatar a su hijo”<sup>33</sup>.

“Don Jerónimo su hijo va a ser un monstruo sensacional, digno de un Azcoitia, yo un Peñaloza no podría engendrar sino la magnificencia de un hijo monstruoso”<sup>34</sup>.

Es la identificación del Mudio-HumbertoPeñaloza con don Jerónimo.

El embarazo fecundado en una madre que es a la vez otras y a la vez invento:

“dar forma a la verdad irrefutable del hijo monstruoso de don Jerónimo y la Iris que alguien engendró en alguien cuando por fin Inés quedó embarazada”<sup>35</sup>.

“La Brígida inventó el embarazo milagroso, la Brígida concibió el hijo de la Iris, la Brígida es la madre del monstruo”<sup>36</sup>.

En el capítulo 8 se vuelve a hacer reiterativo el nombramiento del No. 7, así como las alusiones al temor y al miedo. Vale la pena anotar también el hecho de que el autor siempre se refiere a la “Casa” empieza la palabra con mayúscula, lo cual posibilita múltiples interpretaciones. El psicoanálisis freudiano, por ejemplo en la interpretación de los sueños da a la casa un valor o simbología análoga al útero materno.

Voces narrativas que se superponen: las viejas, La 7a. vieja, la Iris, Damiana, el mudio.

## CAPITULO 9

El capítulo dividido textualmente en tres partes, es una simbolización de la búsqueda de identidad del ser humano (personificado en el “mudio”), a través del parecer (la máscara, los disfraces). Esta es otra de las grandes obsesiones en la novela, que acosa, persigue, incita, y parece presionar al autor y a los personajes desde las más misteriosas regiones del ser, pero sin intentar, como toda novela, probar nada: simplemente mostrar.

En la primera parte, en medio del delirio afiebrado, el mudio habla en primera persona de su obra; de su nombre escrito en el texto, *ratificación de existencia y sentido* para el escritor:

“Y mi nombre arriba, sobre el texto de todas las páginas izquierdas, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza, esa reiteración de mi nombre destinada a conjurar su vergüenza, a consolar a mi padre, a burlar a mi madre, a asegurarme a mí mismo que, al fin y al cabo, con mi nombre impreso tantas veces, nadie podría dudar de mi existencia”<sup>37</sup>.

Donoso nos muestra metafóricamente la posibilidad de existencia que da el nombre escrito y cómo la obra que no trasciende, es estéril y se queda en la nada porque no llega al “otro”. Así el mudito dice cuando piensa en quemar sus papeles para calentarse:

“Necesito más calor para combatir la intemperie aterradora. Otros papeles, pensamientos, viñetas, diarios de una semana que no continué, ejemplares robados de bibliotecas públicas donde nadie jamás los había sacado, libretas de anotaciones cubiertas con mi letra temblorosa pero vehemente. Mire, madre Benita, cómo crece el círculo rojizo a mis pies, oígalos, son ellos, los que no tienen rostro, que se vienen acercando a mi llama de uno en uno”<sup>38</sup>.

“Más libros, más papeles al fuego y mis libros y mis papeles en que arde mi nombre hacen crecer el ámbito generoso al que ellos, que ya han sido sometidos a las intervenciones quirúrgicas que brotan de sus rostros, están entrando para calentarse, no, no sólo para eso, para reconocermé y acogermé como uno de ellos cuando haya eliminado definitivamente mi nombre”<sup>39</sup>.

El capítulo se detiene de una manera incisiva y profunda en el disfráz, en la máscara, en el mundo de la apariencia tras el cual se esconde el verdadero ser. La problemática básica de todos los personajes en la novela: el doble, la voluntad de parecer, la máscara.

Desde que el ser humano nace se está preguntando por la realidad de su identidad y de su existencia. Poco a poco toma conciencia de que entre el *aparecer* y el *ser* hay un *parecer*. Este parecer (la máscara) encubre lo que debiera aparecer. Probablemente es una manera de encubrir lo que de otra manera no aparece:

“A veces compadezco a la gente como usted, madre Benita, esclava de un rostro y de un hombre y de una función y de una categoría, el rostro tenaz del que no podría despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona”<sup>40</sup>.

Este parecer, este mundo de la apariencia que contrasta con el mundo de la realidad, pero que es parte del ser humano, será trabajando también



de una manera simbólica en “El obsceno pájaro de la noche” como el mundo de la “Rinconada”, el mundo de los monstruos, donde el mundo conocido por ellos no es real, donde a la manera socrática, esos seres de la Rinconada creen que saben y conocen, pero la realidad que ven es como la imagen de un lente desenfocado.

Y a diferencia de la filosofía que trata de develar lo oculto del ser a través de la presentación de puntos concretos, Donoso como artista nos muestra sus ideas no en estado puro, sino a través de imágenes mezcladas con los sentimientos y pasiones de los personajes, mostrando a través de ellos cómo la máscara y el disfraz ocultan y al mismo tiempo develan algo, que es mucho más profundo de lo que parecería si no ocultaran nada.

“Usted cree que sólo están disfrazados de lo que parecen ser. Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir urgando en los basureros y en los baúles olvidados de los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de las demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que los permita identificarse aunque no sea más que por momentos. No tienen ni siquiera máscara. Hay tan pocas máscaras, por eso es que me da pena que hayan destruido la cabezota del Gigante. Yo no entiendo madre Benita, cómo usted puede seguir creyendo en un Dios mezquino, que fabricó tan pocas máscaras, somos tantos los que nos quedamos recogiendo de aquí y de allá cualquier desperdicio con qué disfrazarnos para tener la sensación de que somos alguien”<sup>41</sup>.

“Máscara también la de mi hermana, máscara de la Bertini porque su rostro no era suficiente, uno va aprendiendo las ventajas de los disfraces que se van improvisando, su movilidad, cómo el último ocultó al previo”<sup>42</sup>.

“(…) fluctuante, hoy y mañana no me encuentra nadie, ni yo mismo me encuentro porque uno es lo que es mientras dura el disfraz”<sup>43</sup>.

La máscara, ese parecer sin ser, la describe Donoso a través de miles de disfraces: “los reconozco bajo sus disfraces: el príncipe oriental, turbante, barba negra, manto, uñas largas, tiende voluptuosamente su cuerpo junto a mi fogata sobre la arpillera dorada de su saco en que llevará... nada, cosas, trapos, cartones, nada. El nudo de niños y perros pulguientos forma un sólo animal monstruoso en el sueño, pies desnudos, embarrados, yertos, ojos ardiendo, pelajes overos, granos, colas, belfos arriscados, orejas translúcidas, narices chorreando, y acuden más y más portadores de disfraces efímeros, si no nos disfrazamos de algo no somos nada”<sup>42</sup>.

Todos estos disfraces son significantes, pero totalmente atravesados de significado. La obra de Donoso insiste y reitera hasta la saciedad que no se dá novela sin doble, sin mediación, porque esto es lo que implica descomposición, es una clave de significación.

Esta significación está instituida por el desdoblamiento en el "Obsceno pájaro de la noche". Tal vez el desdoblamiento como antídoto a la soledad y a la impotente desesperación que encontramos en toda la novela. No podemos olvidarnos sin embargo, que la persona doble, la persona que lleva siempre la máscara, es al fin y al cabo un ser monstruoso, como los animales fabulosos de la mitología, como el hermafrodita, y engendrará seres monstruosos continuación de su deformidad. Por eso se dirá de Boy:

"Caminas mal, eres torpe y vuelcas las cosas, tu respiración es ronca, eres torcido y patizambo. Pertenece a una Rinconada sombría y laberíntica, existencia de pasadizos, de rincones olvidados, tu ser dibujado por las caries del tiempo en el enlucido de un muro"<sup>43</sup>.

La función de los monstruos en la mitología es la de guardar un tesoro, un espacio prohibido, la instancia sagrada, impidiendo la búsqueda del héroe. La Rinconada tendría un poco de cada una de estas cosas: Instancia sagrada por ser un mundo especial, único, rodeado de lujo y comodidades, que se autoabastece y donde sólo puede vivir una "élite" en este caso deformada y monstruosa, pero que hará de este hecho una gloria en lugar de una desgracia. Será un espacio prohibido a los seres que se creen "normales" que guarda el tesoro de la monstruosidad y que alejará al "héroe" de la realidad.

El mundo de la Rinconada será el tema de los capítulos siguientes al 10, que es solamente a donde llega el análisis de mi trabajo; aquí en el capítulo 9 simplemente se introduce y se esboza este mundo pero seguirá tratándose más o menos bajo los aspectos aquí analizados.

En la última parte del capítulo se nos dan detalles más concretos de ese mundo monstruoso y del nacimiento de Boy el vástago de Don Jerónimo, que origina la creación de la Rinconada (Rinconada: deviene de rincón, de algo relegado o hecho a un lado: Arrinconado, puesto a un lado).

"Cuando Jerónimo de Azcoitia entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obsenidad de huesos y tejidos

en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte”<sup>44</sup>.

Este mismo párrafo, exactamente con la misma puntuación y palabras se repetirá otras dos veces en la novela; simplemente para recalcar la verosimilitud de un hecho que nunca sucedió, pero que es el punto de partida de un mundo ficticio y atormentado que se crea Humberto Peñaloza en su imaginación loca, y que servirá de base para un segundo mundo y un segundo espacio virtual de “El obsceno pájaro de la noche”.

De ahí lo curioso de la pregunta real, a un mundo virtual (juego éste que hace mucho Donoso en la novela), y que desconcierta al lector: “Al fin y al cabo nadie salvo ese secretario había visto a boy. ¿Quién tiene pruebas de su existencia?”<sup>45</sup>.

Al final del capítulo y en su última parte, vemos cómo ese monstruo es al mismo tiempo la proyección del deseo de Humberto Peñaloza, deseo de Jerónimo de Azcoitia como padre suyo; engendro que lógicamente al ser producto del absurdo y de la envidia es una culpa monstruosa:

“Cuando por fin alzo la vista te veo encuadrado en ese espejo borroso, deforme mi rostro angustiado en esa agua turbia en que se ahoga mi máscara, el reflejo que jamás me dejará huir, ese monstruo que me contempla y que se ríe con mi cara”<sup>46</sup>.

En este capítulo como en toda la novela, el personaje es un YO-EL. El narrador también es un YO-EL. Entonces la mayor personificación del doble en la novela, no es la máscara, es la relación personaje-narrador!

Podemos constatarlo en los caminos de narrador en el mismo capítulo:

- Narrador Mudo-Humberto Peñaloza en 1a. persona.
- Narrador omnisciente 3a. persona.
- Narrador en 2a. persona (tú), Humberto Peñaloza, con cambio antes de terminar el capítulo nuevamente al narrador en 1a. persona.

## CAPITULO 10

No está dividido textualmente, tal vez porque se trata de uno de los capítulos más cortos de la obra.

Su importancia se basa en que Donoso de una manera concisa, y usando magistralmente el lenguaje, ubica el otro sector social que juega en la novela: la clase alta, con su poder manipulador, su conciencia de superioridad, el sentido de condición omnipotente otorgada casi que directamente por Dios. Esta casta familiar de los Azcoitia poderosa y rica, conlleva en sí (como todas las familias de "clase alta" en nuestras sociedades latinoamericanas) la maraña del poder político y eclesiástico, y se siente poseedora de la verdad. Veamos algunos ejemplos:

"Los parentescos y vinculaciones de los Azcoitia incluían a todas las ramas del poder"<sup>47</sup>.

Y hablando del Reverendo Padre don Clemente de Azcoitia dice: "La charla de su tío, más política que eclesiástica, más mundana que mística, aliñada con picantes anécdotas de la familia, de esa gran familia a la que todos pertenecían"<sup>48</sup>.

O más adelante las afirmaciones del mismo don Clemente:

—"No te permito que digas que no te interesa la política de tu país. Es una blasfemia. Significa que gente advenediza y ambiciosa, toda clase de radicales descreídos, podrán trastornar las bases de la sociedad tal como Dios la creó al conferirnos la autoridad. El repartió las fortunas según El creyó justo, y dió a los pobres sus placeres sencillos y a nosotros nos cargó con las obligaciones que nos hacen Sus representantes sobre la tierra. Sus mandamientos prohíben atentar contra Su orden divino y eso justamente es lo que está haciendo esa gentuza que nadie conoce"<sup>49</sup>.

"Si tuviéramos el arma de su beatificación en la mano, publicada en todos los diarios, si hubieras llegado blandiéndola como símbolo de nuestro poder conferido por Dios, no nos costaría tanto ganar en estas elecciones"<sup>50</sup>.

El narrador omnisciente, real, que nos remite el mensaje, nos introduce de una manera clara en este contexto social al que pertenece don Jerónimo de Azcoitia. Así, los diálogos están presentados de una manera en la que no caben dobles interpretaciones, (esta claridad explícita no se repite mucho en el resto de la novela). Todos estos diálogos están antecedidos por verbos tales

como “dijo”, “explicó”, “siguió diciendo” usados a la manera tradicional y consecuente, comenzándolos por guiones y con preguntas y respuestas que se desprenden la una de la otra en forma lógica y estructurada.

Tanto en los cuentos como en las novelas de Donoso encontramos la presencia de las dos clases sociales muy marcadas, y alrededor de las relaciones entre ellas es que Donoso estructura sus relatos. La diferenciación de clases se remarca también físicamente; siempre aquellos de alto estatus serán presentados por el escritor como blancos, altos, de ojos azules, rubios y bien parecidos, v. gr:

“Su mentón partido, su estatura, sus ojos azules pero sin electricidad y rodeados de pestañas demasiado claras, era un remedo frágil pero reconocible de la materia contundente de Jerónimo”<sup>51</sup>.

En cambio las clases bajas las pinta Donoso con su rostro común, mestizo, o como sin rostro definido. Acordémonos de una frase que dice Humberto Peñaloza en el capítulo 6, página 62 y que nos refuerza el argumento:

“Sí, papá, sí se puede, como no, se lo prometo, le juro que voy a ser alguien, que en vez de este triste rostro sin facciones de los Peñaloza...”.

Es en éste capítulo 10 que encontramos escrito en francés y con cursiva el párrafo de que hablé al principio del trabajo como un ejemplo de diferenciación en la escritura textual y que dice:

*“On dit que Boy est le propriétaire d'un pays exotique quelque part, je ne me rapelle plus le nom. Je crois qu'il l'a inventé...”*<sup>52</sup>, galicismo que da un sentido de sofisticamiento a la reflexión de Jerónimo, recién llegado de París, donde estudian los muchachos privilegiados de la burguesía. Se hace también por primera vez una luz al origen del nombre “Boy” (como llamará Humberto Peñaloza al posible hijo de Jerónimo):

“¡Boy! ¡Qué ridiculez! Que no se vaya a saber que tus amigotas francesas te tenían ese sobrenombre de mariconcito, que si se llega a saber vas a perder las elecciones”<sup>53</sup>.

Otra pista muy clara que nos da el capítulo es cuando en el diálogo entre don Clemente y Jerónimo por primera vez y de una manera perfectamente delimitada se nos muestra a éste último como dueño de dos propiedades diferentes:

“Tenemos que defendernos y defender a Dios, que está amenazando en Su orden y en Su autoridad. Defender tu propiedad mediante la política es defender a Dios. Apuesto que ni siquiera te has preocupado de visitar lo que es tuyo. ¿Estuviste en la casa?

—En la Rinconada...

—No, la Casa de Ejercicios, la de la Chimba...

—No sé, las confundo son todas iguales”<sup>54</sup>.

Pero para Donoso, la clase baja, los sirvientes desarrollan un poder especial ante esos patrones que los necesitan para vivir. Así se dice de la María Benítez criada del poderosísimo Reverendo Padre don Clemente de Azcoitia:

“El rumor ciudadano hacía circular el cuento de quien terminaba los acontecimientos políticos del país era una tal María Benítez, cocinera de toda la vida de don Clemente”.

Este sentido de poder especial de los sirvientes a pesar de sus miles de degradaciones en otros tópicos, envolverá siempre como en una atmósfera la estructura del relato.

Para terminar, y en un párrafo en el cual se pierde el narrador omnisciente y se dá un giro simultáneo a un discurrir de la conciencia, para volver al narrador omnisciente, Jerónimo hará una reflexión análoga a las del mudo cuando se siente servidor, vendido. Es un leve intento de rebeldía, un preguntarse que se pierde en la ironía porque la acción corresponde al reverso de la pregunta esencial y profundamente humana:

“Jerónimo estaba dispuesto a responder: a tomar el primer barco que me lleve lejos de ustedes y de este mundo que quiere convencerme que no soy más que una figura monstruosa quizás un enano, quizás un jorobado o una gárbola difusa que el deterioro ha ido dibujando en estas feas paredes de barro viejo y descuidado, soy otra cosa, pertenezco a un mundo más claro, aún el absurdo gesto deportivo de sacrificar mi vida por una causa con la que sólo mi voluntad me liga es preferible a este encierro dentro de patios inexorables donde lo único posible es reproducirse, a esta prisión en que mi tío Clemente me quiere conservar para sus usos siniestros, estoy seguro que me cortará todo, que se apoderará de mis miembros, me deformará para transformarme en un muñeco obediente que cumpla de sus designios, pero mi pobre tío sigue tosiendo, salpicando de espinacas toda su servilleta, la tos lo puede matar. Jerónimo en vez de partir, se acercó a su tío, lo hizo beber lentamente un vaso de agua y le dio unas palmaditas en la espalda como a un niño, asegurándole que sí, que era inmortal, que seguramente los enterraría a todos, que ya iba a venir la María Benítez a ayudarlo, que no tosiera

tanto, que estuviera seguro de que no se iba a morir en su propio comedor atorado por unas verduras desabridas”<sup>55</sup>.

Narrador omnisciente 3a. persona.

Monólogo interior.

Narrado 3a. persona.

## CONCLUSION

Como hemos podido observar, la estructura de la obra es esencialmente dinámica, sin obedecer a leyes fijas (“escritura desatada” como intuía Cervantes). Este dinamismo es esencial en toda novela.

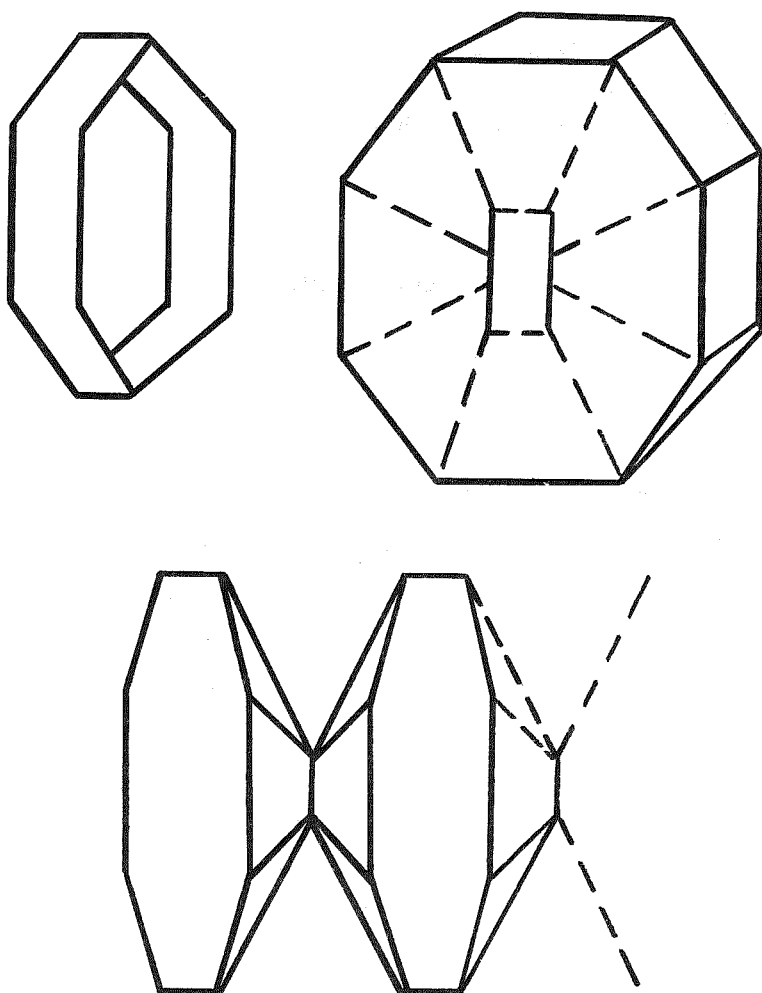
Después del análisis he llegado a la conclusión de que en “El obscuro pájaro de la noche” se mezclan dos clases de estructuras que no se oponen: una estructura perspectivística y al mismo tiempo geométrica. Perspectivística porque se basa esencialmente en la técnica narrativa del “punto de vista”, donde la “casa” de la ficción novelesca (pensar en que Donoso siempre pone “Casa” con mayúsculas) no tiene una sola ventana sino un millón y porque según se elija uno u otro punto para observar, encontraremos distinto el fragmento observado.

Esta pluralidad, que ofrece al lector la visión de un mismo hecho a través de diferentes enfoques, y no se satisface con una apreciación unilateral de los acontecimientos, le da también una mayor participación en la interpretación de la obra.

Lo interesante es que en “El obscuro pájaro de la noche” los diferentes enfoques son dados casi todos, por un solo personaje, por un solo narrador que adopta múltiples formas, múltiples personas, desdoblándose o abriéndose como un fuelle que se proyecta en perspectiva, y que en sus múltiples dobles y desdobles puede ser infinitamente comunicante a través de la magia del lenguaje.

Pero es también una estructura geométrica, porque está comunicado de una manera paralela, contrapuesta pero recurrente. Así, los hilos de cada per-

sonaje, de cada acción, de cada lugar, de cada tiempo, corresponden a otros distintos pero correlativos; estos hilos argumentales representan toda una figura geométrica al mismo tiempo paralelística pero circular; su complejidad, tal como yo la veo, la podría explicar a través de este montaje geométrico:



Desafortunadamente hubo temas no tratados que se dan en capítulos posteriores como el del juego, el tiempo, el deseo, (personificados o insinuados más adelante por la perra amarilla), las diferencias de clase, y sobre todo los puntos contradictorios pero unidos por la mediación en que se tocan la juventud, deforme por la voracidad del placer, y la vejez, deforme por la voracidad del poder.



Más adelante Donoso transmutará constantemente y de una manera magistral el tiempo y el espacio dándonos unas modalidades de funcionamiento específico, que relacionan en "El obsceno pájaro de la noche" cantidades de elementos al interior del espacio narrativo (y que apuntan a la escritura no a la realidad); es la escritura como último espacio, donde el lenguaje vuelve a ser creación.

La manera de plantearse el tiempo es experimental, cuestionando el tiempo real al hacer uso constante de la simultaneidad, no de la sucesión. Es la no-disyunción utilizada en esta categoría de una forma tan determinante que parece constante la abolición de la causalidad. El tiempo en "El obsceno pájaro de la noche", se cambia por un brutal cuestionamiento del funcionamiento normal. Es una subversión porque el tiempo normal del narrador ha entrado en crisis. Se presenta como un revés del tiempo histórico, como el tiempo angustiado de la permanencia.

Donoso recupera el tiempo a través de un yo subjetivo y simultáneo, probablemente en su afán novelesco de recuperar la eternidad.

El status del personaje en la novela está constituido sobre la lengua, perteneciendo al núcleo constante de la ficción y de lo imaginario (como si fueran reales, pero no son reales). Donoso nos da una muestra clarísima de ese "imaginario" donde el personaje es la base de su proyección a nivel lingüístico. Ese "imaginario" dado por el actor es el espacio donde con gran fuerza se cruzan en la novela de Donoso el lector y el autor.

"El obsceno pájaro de la noche" representó para mí un acto de seducción para compartir el deseo. El deseo de hacerme la pregunta, el deseo del saber que instaura la búsqueda, de donde brota la interrogación de Donoso.

Tampoco hice un análisis detallado de los NOMBRES en la novela pero no podemos olvidar que están cargados de significado: la Casa de ejercicios de la encarnación de la Chimba, el Mudito, La Iris Mateluna, el Gigante, Doña Inés, La Rinconada, Boy, Emperatriz, la Ciudadela del Niño, el Dr. Azula, etc., etc. Tienen un status semiológico que podría ser base de un extensivo estudio, y que nos muestran cómo la sociedad se le impone al yo individual (Lúkacs), forma también de presencia en una conciencia en un tiempo y un espacio.

Para terminar quiero decir que el análisis de la obra podría ser inacabable. Cada vez posibilita nuevas preguntas y trae nuevos descubrimientos permitiendo profundizar en lo que es "la novela" ya que lleva a máximas posibilidades la forma.

El analizar la novela fue un ensayo de comprender lo que expresa en su relación hombre-humanidad. Su análisis interno hace tropezar con una forma significativa y con la concretización de un texto que está más allá de la escritura.

El método utilizado fue el desmontar la obra y volver a organizarla en una síntesis, método que me mostró las posibilidades de la "forma" y la conclusión de que detrás de la ficción de la novela, y en este caso de "El obsceno pájaro de la noche" hay siempre una búsqueda de sí, la relación con el otro, la pregunta por los orígenes, la angustia ante la muerte, la pregunta por el sentido. Para mí fue entonces la obra analizada una continua metaforización de los interrogantes fundamenales y un trabajo exhaustivo en la grandeza de la forma novelesca.

#### NOTAS

1. DONOSO, José: *El obsceno pájaro de la noche*. Editorial Oveja Negra. Bogotá, Colombia, 1984, Pág. 105, Cap. X.
2. *Ibid*, Capítulo II, pág. 26.
3. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 78.
4. *Ibid*, Capítulo XXX, pág. 332.
5. *Ibid*, Capítulo XXI pág. 213.
6. *Ibid*, Capítulo II, pág. 26.
7. *Ibid*, Capítulo II, pág. 28.
8. *Ibid*, Capítulo II, pág. 31.
9. *Ibid*, Capítulo V, pág. 48.
10. *Ibid*, Capítulo V, pág. 50.
11. *Ibid*, Capítulo V, pág. 51.
12. *Ibid*, Capítulo V, pág. 54.
13. *Ibid*, Capítulo V, pp. 54-55.
14. *Ibid*, Capítulo V, pág. 57.
15. *Ibid*, Capítulo VI, pág. 61.
16. *Ibid*, Capítulo VII, pág. 66.

17. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 81.
18. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 81.
19. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 81.
20. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 74.
21. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 78.
22. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 77.
23. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 91.
24. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 86.
25. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 79.
26. *Ibid*, Capítulo VIII, pp. 79-80.
27. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 81.
28. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 87.
29. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 87.
30. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 90.
31. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 75.
32. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 79.
33. *Ibid*, Capítulo VIII, pág. 82.
34. *Idem*, pág. 84.
35. *Idem*, pág. 84.
36. *Idem*, pág. 84.
37. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 93.
38. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 94.
39. *Ibid*, Capítulo IX, pp. 94-95.
40. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 96.
41. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 96.
42. *Idem*.
43. *Idem*.
44. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 99.

45. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 100.
46. *Ibid*, Capítulo IX, pág. 102.
47. *Ibid*, Capítulo X, pág. 102.
48. *Ibid*, Capítulo X, pág. 103.
49. *Ibid*, Capítulo X, pág. 108.
50. *Ibid*, Capítulo X, pág. 108.
51. *Ibid*, Capítulo X, pág. 106.
52. *Ibid*, Capítulo X, pág. 105.
53. *Ibid*, Capítulo X, pág. 107.
54. *Ibid*, Capítulo X, pág. 108.
55. *Ibid*, Capítulo X, pág. 109.