LO MONSTRUOSO Y LO CARNAVALESCO EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* DE JOSÉ DONOSO

PALANGUE Kouassi Abraham
Université Alassane Ouattara
Enseignant-Chercheur
palangueabraham@gmail.com

Resumen: La narrativa del chileno José Donoso pertenece al fenómeno del *Boom* que surge en América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Su novela *El obsceno pájaro de la noche*, publicada en 1970, presenta dos principales figuras: la del monstruo y del carnaval. El monstruo simboliza la subversión y la transgresión. La obra está constituida por particularidades del carnaval que se inscriben en lo grotesco. El mundo narrativo presente en la novela abarca una serie de categorías monstruosas y carnavalescas que construyen la realidad ficcional desde una transposición, donde la metamorfosis y lo grotesco se vuelven la norma. La representación de lo monstruoso y lo carnavalesco es un ataque a las normas sociales.
Palabras clave: Novela, siglo XX, América Latina, monstruo, carnaval, José Donoso

Le monstrueux et le carnavalesque dans *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso

Résumé : Le récit du Chilien José Donoso appartient au phénomène du *Boom* qui a émergé en Amérique latine dans la seconde moitié du XXe siècle. Son roman, *El obsceno pájaro de la noche*, publié en 1970, dévoile deux figures principales : celles du monstre et du carnaval. Le monstre symbolise la subversion et la transgression. L'œuvre est faite de particularités carnavalesques qui font appel au grotesque. Le monde narratif présent dans le roman englobe une série de catégories monstrueuses et carnavalesques qui construisent la réalité fictive à partir d'une transposition, où la métamorphose et le grotesque deviennent la norme. La représentation monstrueuse et carnavalesque peut être comprise comme une attaque des normes sociales.
Mots-clés : Roman, XXe siècle, Amérique Latine, monstre, carnaval, José Donoso

Hideous and carnaval in El *obsceno pájaro de la noche* of José Donoso

Abstract: The chilean José Donoso's narrative belongs to the Boom phenomenon that emerged in Latin America in the second half of the 20th century. His novel, *El obsceno pájaro de la noche*, published in 1970, presents two main figures: those of the monster and the carnival. The monster symbolizes subversion and transgression. The work is made up of carnival peculiarities that are inscribed in the grotesque. The narrative world present in the novel encompasses a series of monstrous and carnival categories that construct fictional reality from a transposition, where metamorphosis and the grotesque become the norm. The representation of the monstrous and the carnival is an attack on social norms.
Keywords: Novel, Twentieth century, Latin America, monstrous, carnival, José Donoso

Introducción

A principios del siglo XX, la novela hispanoamericana comienza a incorporar, de la mano de autores latinoamericanos, elementos de experimentación vanguardista[1]. Sin embargo, no es sino hasta la década de los años 60 cuando este movimiento encuentra su lugar en el marco literario y crítico (R. P. Machado, 2006). Los escritores del subcontinente americano cambian de manera radical el modelo antiguo de la novela e integran, en sus obras, un conjunto de rasgos novedosos. El escritor chileno José Donoso no queda al margen. Participa en la tendencia generalizada de aquel período al introducir características de dicha corriente en sus escritos. Su novela, *El obsceno pájaro de la noche*, publicada en 1970, forma parte de las producciones del *boom*[2] latinoamericano (M. E. Egas-Salgado, 2015). Donoso se convierte, por lo tanto, en una referencia de aquel momento clave en la evolución literaria de Latinoamérica. Su obra permite varias aproximaciones al nivel formal, temático y estilístico. Deja aparecer dos figuras principales: lo monstruo y lo carnaval. Dentro de su narrativa elegida para el presente estudio, se conjugan, en su máxima expresión, los elementos de la nueva novela latinoamericana.

En este estudio, intentamos contestar a las preguntas siguientes: ¿De qué manera aparecen los personajes a través de la representación de lo monstruoso y lo carnavalesco? ¿Qué representan las figuras del monstruo y del carnaval? A partir de estas preguntas, proponemos las hipótesis de que los protagonistas donosianos llevan máscaras monstruosas y carnavalescas para simbolizar la subversión y la transgresión contra las normas establecidas en la sociedad latinoamericana. Nuestro objetivo es mostrar la condición de los personajes bajo el prisma de lo monstruoso y lo carnavalesco.

Para llevar a cabo dicho objetivo, utilizamos como método de análisis la sociocrítica que se da como objeto de estudio la acción literaria como hecho social (M. Delcroix al, 1987). También consiste en percibir la "visión del mundo" del autor para determinar su intención al crear personajes monstruosos y carnavalescos (L. Goldmann, 1955).

---

[1] Podemos definir el vanguardismo latinoamericano como una corriente literaria que nace a finales del siglo XIX et que evoluciona durante el siglo XX. Los autores del subcontinente encontraron la necesidad de dejar de lado el modernismo que proponía el estetismo formal como característica fundamental. Es la libertad de expresión la que les dirige ahora y asistimos a una revolución a varios niveles: narrativo, temático, estructural, temporal, espacial, lingüístico y simbólico.

[2] El término "boom" latinoamericano designa unas novelas de mayor calidad literaria, originalidad y éxito editorial que surgieron en América Latina en los años 1960 y 1970. Los autores dejaron por completo la imitación de modelos extranjeros y se focalizaron en la realidad que les rodea, que era su realidad y la de sus pueblos. Ésta queda siempre virgen de indagación.

Este trabajo consta de tres puntos. Primero, estudiaremos los autores latinoamericanos de los que forma parte José Donoso con su obra *El obsceno pájaro de la noche* e intentaremos definir los conceptos de lo monstruoso y lo carnavalesco. Luego, identificaremos los personajes con marcas demoniacas y monstruosas. Por fin, acabaremos con la metamorfosis y las figuras carnavalescas en la obra.

1. Segunda mitad del siglo XX y definición de conceptos clave

1.1. Novelistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX

El escritor chileno, José Donoso, autor de *El obsceno pájaro de la noche*, nace en 1924 en Santiago, forma parte de los novelistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. En aquel período, el modelo estilístico narrativo conoce una transformación y se centra en un nuevo tratamiento del lenguaje. Los escritores latinoamericanos encuentran en la palabra un medio para crear esa segunda realidad ficcional que quieren representar; ya no intentan imitar solamente la realidad social, sino crear un nuevo universo. Los primeros autores, como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, para no citar que éstos, muestran esta nueva propuesta estética narrativa, renuevan la visión que se tenía de América M. E. Egas-Salgado, 2015).

El modelo de construcción de personajes novelescos sufre una mutación extrema–dado que desaparecen los cañones establecidos de la literatura clásica en la medida en que los antihéroes se convierten en héroes. La novela deja de ser la unidad clara que fue anteriormente y se crea a narradores difíciles de identificar a partir de fragmentos, pensamientos y personajes ambiguos. Se mueve por un nuevo camino, extraño a los críticos literarios en el momento en que aparece. Por esta razón, se habla de una desintegración de este género (J. Loveluck, 1969). Sin embargo, conviene notar que lo que ocurre es sencillamente una nueva organización formal del género en la cual la fragmentación[3] es una forma de unidad:

> [se] comienza a tener la imagen de que el mundo es demasiado complicado, variado e inabarcable para percibirse sincrónica y simultáneamente, de un solo *vistazo* literario o reflexivo. La percepción de la totalidad solo puede hacerse de un modo fragmentario, y los esquemas literarios comienzan a incardinarse desde esta nueva concepción global (V. L. Mora, 2007, p. 41).

[3] Una narración fragmentada es la que no sigue la linealidad, es decir la trama es recortada en varios fragmentos diseminados por todas las partes de la obra. El autor da la libertad al lector mismo para establecer los lazos entre los trozos, aunque eso resulta a veces difícil. Eso crea una confusión al nivel de la comprensión. Los autores vanguardistas latinoamericanos, a partir de los años 60 incorporaron nuevas maneras de escribir. Usan retrospecciones, proyecciones hacia el futuro, digresiones, etc. Estos elementos son unas de las características de la nueva novela latinoamericana que aparece en la segunda mitad del siglo XX.

Los autores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX pueden ser clasificados en tres grupos, a saber los antecesores, los de la época de transición y los integrantes[4] del *boom* (D. L. Shaw, 1992, p. 80). Pero, en estas categorías existen otras clasificaciones. Así, en la época de transición hay dos grupos: los rioplatenses o argentinos, y los autores del neo-indigenismo y el realismo mágico[5]. En la categoría transición-rioplatenses, citamos a Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti. Todos estos escritores tienen una tendencia hacia la novela metafísica[6] (E. Sábato, 1964). Entre las principales obras de estos autores, podemos destacar *Ficciones* (1944) de Borges, *La vida breve* (1950) de Onetti, *El túnel* (1948) de Sábato, *El banquete de Severo Arcángel* (1965) de Marechal y *La bahía de silencio* (1940) de Mallea.

Entre los literatos de la transición ligados al neo-indigenismo y realismo mágico, se coloca a José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. Una similitud entre estos escritores se encuentra en la reivindicación que hacen de la cultura indígena paralela a la crítica contra el imperialismo económico de compañías internacionales. *El sexto* (1961) de Arguedas, *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier y *El señor presidente* (1946) de Asturias son algunas de sus novelas más importantes (D. L. Shaw, 1992, p. 73). Después de pasar por los autores cuyos libros favorecen el desarrollo de la narrativa hispanoamericana, se llega a los cuatro escritores más reconocidos del *boom* latinoamericano: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Rayuela* (1963) de Cortázar, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Fuentes, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez y *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa.

---

[4] Los autores antecesores fueron los chilenos Juan Emar y Marta Brunet, el peruano Martín Adán, los argentinos Silvina Ocampo y Macedonio Fernández, y el uruguayo Felisberto Hernández. Los autores de la transición son los que empezaron a integrar nuevos modelos de escritura de la narrativa ya a partir de los años 50. En cuanto a los integrantes fueron todos aquellos escritores que con sus obras desarrollaron más el fenómeno del *boom* y varios conocieron una fama universal.

[5] El realismo mágico y el neo-indigenismo son dos conceptos literarios que aparecieron en la segunda mitad del siglo XX en América Latina, sobre todo en los años 60 y que influyeron el período del *boom*. El primero, que tiene como creador el autor cubano Alejo Carpentier, favorece el desarrollo de una novela que describe cosas irreales como si fueran reales. En ella, se renueva el lenguaje y las técnicas narrativas e incorpora elementos extraños, fantásticos y míticos. En cuanto al segundo, designa a todas las obras que reúnen un conjunto de rasgos específicos: cosmovisiones nativas, intensificación lírica y el problema indígena.

[6] Según el autor argentino Ernesto Sábato, la novela metafísica es la que abarca el lado nocturno y diurno de la existencia humana. Además, trata lo irracional a manera de los mitos. La narración novelesca debería superar la realidad inmediata y explorar los dominios oscuros que escapan la razón humana. Así para el autor, la novela debería tratar temas como la soledad, la incomunicación, la esperanza, etc.

El grupo de los integrantes está formado por Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante. Entre sus obras más representativas podemos encontrar: *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo, *Hijo de hombre* (1960) de Roa Bastos, *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso. Se considera la narrativa de éste «como una de las creaciones más notables de la imaginación en la literatura hispanoamericana contemporánea» (J. P. Ojeda, 1975, p. 124). En su novela ya citada, se nota su objetivo que es una tentativa en sus textos anteriores: crear una obra que funda un mundo nuevo desde otro estilo literario, es decir generar monstruos que evolucionan en un ambiente carnavalesco y que le sirven para quebrar las normas sociales existentes.

Para J. Donoso (2006), la comprensión de *El obsceno pájaro de la noche* resulta difícil. Afirma que «entender esta novela ya no es mi responsabilidad, sino la de ustedes» (p. 484). Al analizar su aserción, podemos decir que el autor nos invita a hacer muchos esfuerzos para descifrar el sentido de su obra. Entonces, para llevarlo a cabo, hace falta definir los conceptos de "lo monstruoso" y "lo carnavalesco", ya que todo el universo donosiano está construido mediante éstos.

1.2. Para una comprensión de los conceptos clave en la obra donosiana

Los conceptos de "lo monstruoso" y "lo carnavalesco" necesitan ser explicados. Los personajes que aparecen en *El obsceno pájaro de la noche* la transforman en una narración confusa y obscura, es decir, los hechos no están descritos de manera clara y lineal.

Según E. D. Río Parra (2003, p. 23), el monstruo es un ser deforme en relación con el orden de la naturaleza. Puede tratarse de una persona o un animal anormal por su física. También el primer efecto de "lo monstruoso" puede ser una ruptura y una infracción porque rompe lo normalmente establecido en la sociedad. R. A. Herra (1989) ha reflexionado sobre este concepto. Considera que las artes permiten encarar una amenaza dándole un estatuto de irrealidad. Escribe: «Lo horrendo, lo insoportable, lo feo, lo monstruoso que se experimenta en la realidad humana y el mundo se hacen soportables gracias a la ficcionalidad que supone el arte» (p. 29). Eso significa que lo monstruoso permite resistir a lo pavoroso de la sociedad moderna y a la amenaza de la destrucción. Entonces lo horrendo del mundo cotidiano es representado en la obra novelesca por la construcción de una imagen monstruosa.

Lo monstruoso es una transgresión que rompe con la homogeneidad de lo cotidiano. De esta manera, el monstruo encarna la negación o la subversión frente a las leyes naturales y a las

clasificaciones impuestas por la sociedad y la ley (R. A. Herra, 1989, p. 29). Es un ser que no puede definirse y que en esa imposibilidad de clasificación pone en entredicho alguna prohibición de la norma civil, religiosa o divina.

En cuanto al concepto de "lo carnavalesco", procede del sustantivo "carnaval" que surge como una réplica ante la creación de categorías dictadas por el mundo oficial, lo que ocurre con la desaparición de la sociedad folclórica (M. E. Egas-Salgado, 2015, p. 20). En realidad, una sociedad que celebra el carnaval está atravesada por las características que son, entre otras, la repartición de las clases, las relaciones jerárquicas de poder y la anulación de lo colectivo. Por eso, el tiempo ritual y festivo funciona como una suerte de retorno a las raíces folclóricas que se constituyen en la piedra central de la festividad y en la que se reconoce la igualdad de todos los componentes de la sociedad: objetos, personas y acciones.

Al origen, el carnaval no es una manifestación literaria, sino una forma de espectáculo sincrético que, posteriormente, influiría directamente en la creación literaria (M. Bajtín, 1993, p. 172). Existe unos motivos esenciales sobre los que se forma la estética literaria carnavalesca: el descenso del carnaval junto con la carnavalización literaria y la construcción del héroe carnavalesco. El carnaval plantea el regreso temporal a las reglas vividas por la sociedad. Se observa la desaparición de las diferencias y se busca la igualdad entre todos los participantes en este rito festivo (M. Bajtín, 1993, p. 185).

Un componente del carnaval que adquiere una nueva significación para la literatura es la máscara. Cuando se disocia lo grotesco de lo popular, se concede un nuevo sentido a ésta: «la máscara disimula, encubre, engaña» (M. Bajtín, 1998, p. 42). Se trata de un objeto lúgubre y oscuro porque esconde la verdad.

Tras definir los conceptos clave, podemos estudiar la situación de los personajes monstruosos en *El obsceno pájaro de la noche*.

2. Demonios y monstruos en la obra de Donoso

2.1. Los personajes con marcas demoniacas

En *El obsceno pájaro de la noche*, hay los personajes que llevan marcas demoniacas. Se trata de Humberto Peñaloza, las brujas y las viejas.

El personaje central; Humberto, tiene una personalidad flexible. En realidad, está desprovisto de consistencia, sin contorno definido. Además, es demoniaco por su apariencia oscura. Su origen familiar

y el papel social que desempeña son ambiguos e indeterminados: «He perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo no soy yo» (J. Donoso, 1997, p. 263). A él le faltan los elementos fundamentales básicos de identidad que favorecen una experiencia. Al convertirse en mudito e imbunche, no los adquiere en su evolución: «Todo cosido. Obstruido todos los orificios del cuerpo, los brazos y las manos aprisionadas por la camisa de no saber usarlas» (J. Donoso, 1997, p. 64). Y la deformidad se acentúa en el espejo: «Te veo encuadrado en ese espejo borroso, deforme mi rostro angustiado en esa agua turbia en que se ahoga mi máscara» (J. Donoso, 1997, p. 101).

Humberto vive en un mundo regido por un grupo social constante. Eso promueve el engaño, la aparición de máscaras, la adhesión a las clases sociales que dan un perfil fijo y claro. Estos sectores tienen marcas físicas permanentes e intransmisibles. Por ejemplo, tenemos la belleza, excepto la riqueza y el prestigio social. Entonces las aspiraciones del personaje central están condenadas al fracaso porque lo ontológico, incluyendo al ser físico, le otorga el lugar que se ocupa en la jerarquía social en diversos momentos del relato. Dice: «No podemos ser Azcoitía. Ni siquiera tocarlos. Somos Peñaloza, un apellido feo, vulgar […] Ser alguien. Mi madre supo desde el primer instante que yo jamás iba a ser alguien […] Yo jamás iba a poder llegar a ser un caballero de veras» (J. Donoso, 1997, pp. 98-100).

La obra de Donoso nos presenta una figura demoniaca particular: la bruja. Ésta tiene un poder contestatario que destruye el orden impuesto por Jerónimo Azcoitía, padre del hijo monstruoso, y su mujer Inés:

> Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios (J. Donoso, 1997, p. 132).

Al analizar este fragmento, notamos que la bruja es el espejo deformatorio sobre el cual el sujeto está reflejado. Es entonces la imagen de una Inés a punto de dejar su traje de señora convencional y tradicional. De la misma manera que don Jerónimo pierde su figura refinada para transformarse en un monstruo, Inés abandona su belleza para cobrar una última identidad en la imagen de las brujas y las viejas.

Otras figuras son las viejas o ancianas. En efecto, están en un espacio monstruoso que se sitúa entre la sumisión y la autoridad. Su condición precaria les convierte en indefensas. En efecto, «acumulan los privilegios de la miseria. Las conmiseraciones, las burlas, las limosnas, las ayuditas […]

que soportan los hacen poderosos» (J. Donoso, 1997, p. 115). Desempeñan el papel de la servidumbre. Además, son máscaras amenazantes porque son incomprensibles, ambiguas y demoniacas por sus actitudes tenebrosas.

Las viejas viven en un espacio oscuro. Su capacidad de dominio esclaviza y humilla. La casa en la que viven es una especie de prisión y sus patrones les encierran allí para evitar que ellas les desvelen y maten: «El poder de las viejas es inmenso [...] Esto es una prisión, llena de celdas, con barrotes en las ventanas, con un carcelero implacable a cargo de las llaves. Los patrones las mandan a encerrar aquí cuando se dan cuenta que les deben demasiado a estas viejas [...] porque [...] un buen día, pueden revelar su poder y destruirlos» (J. Donoso, 1997, p. 74).

El universo donosiano está lleno no solo de seres demoniacos, sino también de monstruos.

2.2. Figuras monstruosas

El obsceno pájaro de la noche tiene una monstruosidad formal (S. Juan-Navarro, 2016, p. 79) ya que su contenido alucinante y su complejidad notable han sido creadas para confundir al lector. La voz narrativa emerge de lo normal a la deriva en el espacio y el tiempo, confunde pasado y presente, mezcla personajes y genera acontecimientos que socaban toda norma de verosimilitud.

Lo monstruoso se observa en la narración donosiana a todos los niveles. La obra crea y desarrolla una correlación entre la formación de Humberto como autor y el nacimiento de un monstruo que es descendiente del conservador Jerónimo Azcoitía. El producto final es analógicamente el deforme Boy: «Ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos» (J. Donoso, 1997, p. 229). A pesar de la monstruosidad formal del recién nacido, sus padres, los Azcoitía, no le matan. Al contrario, construyen un mundo para él, una nueva sociedad donde lo monstruoso es la regla.

Al no tener ascendencia y posición social, Peñaloza vive en una desesperada búsqueda de perceptibilidad. Pero cuando ésta no es más que el resultado de la visión de otros, el *Yo* interior no existe. El individuo se hunde en una especie de abstracción y de norma. En este contexto, la destrucción simbólica del Gigante supone la negación de la existencia que depende de la mirada sancionadora de los demás: «Te hablo, me escuchas, te explico que todo lo del Gigante fue una farsa porque el verdadero padre se escondía dentro de Romualdo, que no era más que otra máscara como la del Gigante que ella vio que destruyeron» (J. Donoso, 1997, p. 156).

Los monstruos viven en el interior emblemático de la casa en la que se hunde Humberto. Siendo el secretario, se le confía la tarea de gobernar la Rinconada que procede de la palabra "rincón". Aquí, representa la anormalidad, la casa en la que viven los rechazados de la sociedad. En ese lugar, Boy es escondido de manera que pueda mantenerse la integridad armoniosa de la portada de los Azcoitía. La razón para este encierro reside en que el niño representa el caos: «Era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte» (J. Donoso, 1997, p. 129).

En su mundo dirigido por la anormalidad, Boy y los demás monstruos son únicos desde el punto de vista morfológico: «Los monstruos eran todos excepciones. Ninguno pertenecía a estirpes ni tipos» (J. Donoso, 1997, p. 143). La desnudez que Jerónimo promulga para Boy y sus compañeros borra toda deformidad particular y también elimina el enmascaramiento y los efectos normalizadores de la ropa. En cuanto al monstruo Humberto, contribuye a erigir lo que no es normal en la regla para preservar y defender al deforme niño. Todo eso está hecho para evitar que tome conciencia de su malformación y se sienta marginalizado.

La transformación biológica que Peñaloza experimenta en su estado alucinatorio se corresponde con el progreso que le lleva de la tradición a la monstruosidad, de la sumisión a la transgresión. El tipo de definición que facilitan las normas es aquí descompuesto en una multiplicidad indefinible. Humberto se convierte en varios monstruos. Pierde su identidad normal sin obtener particularidad y su renuncia de la norma lleva al desmoronamiento y al desorden: «No, no, Humberto, hay que respetar el orden»; «Era la confusión, el desorden» (J. Donoso, 1997, p. 98, 129).

La alternativa que muestra *El obsceno pájaro de la noche* a la existencia como una figura pública es la invasión de un ser interior por las potencias que reproducen su imagen en una alucinación de metamorfosis carnavalesca.

3. Metamorfosis y figuras carnavalescas

3.1. La metamorfosis carnavalesca

La obra de José Donoso tiene treinta capítulos. De ellos, elegimos veinte que analizamos desde la perspectiva de lo carnavalesco.

En la Casa de Encarnación, se forma un universo en lo cual no se observan divisiones marcadas de orden generacional entre las huérfanas y las ancianas. En efecto, eso se percibe en la relación sin clasificaciones entre las monjas con las ancianas: «La Madre Anselma y la Madre Julia ya se confundieron con las viejas zaparrastrosas que me rodean, las viejas se han tragado a las religiosas» (J.

Donoso, 1997, p. 130). Se nota esta relación en la evolución de Inés cuando decide dejar su modo de vida privilegiado para vivir con las asiladas. Cuando el Mudito permuta su sexualidad, renuncia ser hombre inmediatamente y se convierte en una anciana más: «Sólo cuando les dije que había encontrado el lugar justo, un sótano, quedé aceptado y me permitieron ser la séptima bruja [...] Me han despojado de mi sexo» (J. Donoso, 1997, p. 47). Esta ilustración nos deja entrever la importancia de la metamorfosis de los personajes en el universo donosiano.

En *El obsceno pájaro de la noche*, asistimos a la conversión particular de Inés. Rompe toda distancia definida por la jerarquía entre ella y las ancianas. Inicialmente, Inés empieza un proceso de apoderamiento y se adueña de los objetos y las costumbres pertenecientes a las asiladas con el fin de convertirse en una más de ellas (J. Donoso, 1997, p. 128). Cuando usa asuntos de las viejas, se convierte en una anciana. El apropiamiento de objetos marca una nueva identidad a Inés. En oposición a lo que ocurre en la Casa de Encarnación; en la Rinconada, esta categoría se percibe en la relación que se da entre los monstruos de primera clase con Boy. Es indispensable anotar que todos los personajes sufren serias anormalidades. Sin embargo, se aprecia una metamorfosis cuando don Jerónimo tiene que relacionarse con los monstruos:

> Jerónimo fue postergando día a día su visita a los patios de Boy. Viviendo entre los alegres monstruos que salpicaban en la piscina, que ensayaban sus *puts* en los *greens*, que escuchaban a Petula Clark en sus *Transcoceanics* mientras cubrían el cuerpo con *Ambre Solaire* [...] Jerónimo pareció relajarse un poco y la Berta no pudo resistir la tentación de hacerle una caída de ojos bastante insinuante (J. Donoso, 1997, p. 490).

Los sacrilegios a modo carnavalesco se manifiestan en la Casa de Encarnación. Las ancianas se vinculan con lo religioso cuando cometen profanación en la desacralización de la capilla y crean en su imaginario al niño milagroso. En el primer caso, la pérdida del carácter sagrado ocurre cuando acontece un acto de execración. En efecto, el padre Azócar es un representante de la Iglesia, pero desde un inicio de la narración existen indicios de que su interés por el ancianato se acerca más a lo financiero que a lo espiritual. Esto se ve de manera soslayada y esta figura experimentará una fase de degradación: se convierte en profana por sus acciones: «El padre Azócar me prometió que el cargo de Ecónoma Jefe de la Ciudad del Niño será para mí» (J. Donoso, 1997, p. 307). Indudablemente, su actitud en una iglesia se opone a lo que se puede esperar de una autoridad religiosa. Pues habla de manera obscena mostrando explícitamente su interés por lo material. Al llegar al adoratorio y al tener la intención de adueñarse de la lámpara sin informar a las ancianas, detiene testigos que son la madre Benita y Mudito:

> Se ha izado y está encaramándose en la sillita, que se queja bajo su peso, no se mueva, Padre, se va a caer, quieto, pero usted levanta los brazos, toca la lámpara y la silla oscila [...] la carcajada de la Madre Benita suena escandalosa en la capilla que ya nunca volverá a ser capilla porque mi carcajada la execró definitivamente [...] La madre Benita se levanta de la sombra intentando restañar su carcajada y ella y yo [Mudito] corremos al mismo tiempo al presbiterio para ayudar al cura que bufa y resopla y maldice tratando de ponerse en pie (J. Donoso, 1997, pp.118-120).

Al analizar este fragmento, se nota que todo el relato de la execración está proyectado como un carnaval y narrado desde una voz festiva.

En la Rinconada, uno de los principales espacios de la obra, viven varios deformes. Su morfología extraña puede revelar la idea del cuerpo carnavalesco. Los monstruos presentes en este lugar tienen hinchazones, deformaciones y una falta de armonía estética: «Ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos» (J. Donoso, 1997, p. 47).

La descripción de los personajes en la obra se hace de manera carnavalesca, sobre todo el caso del Mudito.

3.2. Personaje carnavalesco: el Mudito

Uno de los personajes principales de la obra, Mudito, se convierte en una imagen carnavalesca que está en estrecha relación con la creación del espacio de la Casa de Encarnación. Efectivamente, crea los antagonismos carnavalescos que surgen en esta casa, llamada también el ancianato. Este último es un espacio lejos del mundo público y todos los personajes que viven en él se alejan. La posición de Mudito en esa zona le otorga una gran libertad.

> Hasta que una tarde les participé que creía haber encontrado el sitio ideal para que la Iris diera a luz sin que nadie lo supiera, y donde las siete viejas del secreto podíamos criar al niño para siempre, sin que nadie nos molestara. [...] Al abrirles la puerta y oír sus exclamaciones me di cuenta que con sólo eso, con abrirles la puerta al cementerio de santos rotos, las había conquistado (J. Donoso, 1997, p. 67).

En este sentido, puede influenciar en los hechos sin que sus acciones se vuelvan claras:

> — ¿Cómo voy a terminar de pagarlo? [...]
> —Voy a tener que arrendarle la cabeza a otros cabros.
> Exacto. Justo. Bravo, Romualdo, eres el intermediario perfecto. La Iris ya tenía a mi hijo adentro. Era necesario demoler el resto inútil de su persona que rodeaba ese útero ocupado por mi hijo (J. Donoso, 1997, p. 95).

Mudito inventa nuevas realidades vinculadas con diversos lugares. Su mundo se presenta en tres principales acontecimientos. En efecto, el primer espacio que aparece es ligado a la cultura oficial, cuando este personaje encarna a Humberto Peñaloza. El segundo se revela en el ancianato cuando representa a un sirviente sordomudo. La tercera realidad se presenta como el carnaval que enrolla a la casa de reposo, en el que el Mudito se transforma en el bufón que favorece la existencia de este microuniverso. Al recorrer el texto, podemos comprender que Mudito es el autor de varios ritos carnavalescos que se producen en la obra. Para mostrar uno de estos ritos, podemos mencionar la profanación que tiene lugar en la creencia de las viejas del bebé milagroso. En efecto, Mudito embaraza a Iris, mujer de Jerónimo y le persuade de que el niño es su hijo. A propósito de este problema, Mudito declara más tarde: «Yo soy el padre del hijo de la Iris. No hay milagro» (J. Donoso, 1997, p. 94). Sin embargo, el Mudito se apoya en los mitos religiosos de las viejas y su credulidad. Ellas no son capaces de dudar que un suceso de esta naturaleza ocurra, si ya se dio con el embarazo de la Virgen María.

> Sí. El embarazo de la Iris es un milagro. Una vez establecido el hecho, nadie lo discutió: aceptamos con toda facilidad la ausencia de un hombre en el fenómeno de la gestación. ¡Con qué alegría olvidamos el acto mismo que engendró al niño, sustituyéndolo por el milagro de una encarnación misteriosa en el vientre de una virgen, que destierra al hombre! Necesitamos rechazar la idea de que un hombre intervino (J. Donoso, 1997, p. 72-73).

El personaje Mudito vive una experiencia en eterna oposición en la casa: construye y destruye, influye en la multiplicación y en el deterioro del edificio. En realidad, es quien ocasiona el desarrollo y el crecimiento de la vivienda hacia adentro y el encierro. Sus tentativas para romper cualquier vínculo con el mundo exterior pueden mostrar la intención de determinar el límite de su propia existencia. Mudito, a la imagen de un bufón carnavalesco, porque tenemos la impresión de que come lo todo en la casa, crea su idea de acción, que no puede ser entendida por nadie más: «No sólo he ido condenando todas las ventanas que dan hacia afuera. También adentro de la Casa he clausurado secciones peligrosas, como el piso de arriba [...] Ahora no se necesita tanto espacio, por eso hay que ir limitándolo» (J. Donoso, 1997, p. 54).

Sumamente, Mudito se constituye en un claro representante de lo escondido, es decir lo que el público no sabe y no ve. Sufre transformaciones: «Ya no hay nadie. [...] Mi cuerpo está encogido por la fuerza con que cosieron los sacos» (J. Donoso, 1997, pp. 537-538). Al igual que el bufón carnavalesco, el Mudito está recorrido por el sentido figurado, por una lectura de los hechos marcados por lo festivo:

> Me están lavando, las cuarenta asiladas asisten a la ceremonia, me rasuran el vello púbico, los testículos, manipulan mi sexo sin asco porque saben que es una cosa inútil, pongamos al niño encima de un colchón blanco, encima de una sábana blanca, y se lo ponemos piluchito así en la cama a la señora, eso le va a gustar porque así calientan más los niños (J. Donoso, 1997, p. 46).

La construcción de un reflejo indirecto implica la imposibilidad de tener una identidad propia. Mudito tiene una existencia dentro de la lógica carnavalesca y existe en tanto que se mantenga dentro de su papel, mientras usa su máscara para esconderse: «Llenó los anaqueles de libros codiciados desde siempre, cubrió el suelo con los tapices de tonos más apaciguados. Y junto a una ventana que dominaba el parque, instaló un gran escritorio de nogal macizo, con su Olivetti, resmas de papel para original y para copia» (J. Donoso, 1997, p. 241). Entonces, cuando deja de ser Humberto Peñaloza, sufre una serie de mutaciones que lo llevan a convertirse en un sordomudo que limpia el ancianato. La falta de una identidad concreta facilita esta metamorfosis. Al ser respetivamente un sordomudo, un niño o un deforme, asiste a todos los acontecimientos de la casa, sin que nadie se dé cuenta.

Conclusión

Con *El obsceno pájaro de la noche*, José Donoso crea una obra que funda un mundo monstruoso y carnavalesco con monstruos que derrumban las normas sociales existentes. Se nota la presencia de seres demoniacas que son vagos e indefinidos. La novela donosiana es monstruosa en su forma y eso se ha notado a todos los niveles. Es un medio para luchar contra la marginación y borrar las diferencias en la sociedad. Los protagonistas se metamorfosean en su mayoría y sufren anormalidades. Lo carnavalesco se manifiesta en los principales espacios de la obra. La descripción de los personajes en la obra se hace de manera carnavalesca. Se transforman en sirvientes, ancianas, brujas, gigantes, imbunche, sordomudo, niños y bufones.

Lo monstruoso y lo carnavalesco simbolizan la subversión y la transgresión. En su obra, Donoso nos ofrece, a través de las experiencias de sus personajes, una visión fantasmagórica de la sociedad latinoamericana de aquel entonces. Las múltiples transformaciones de los personajes obscenos con las máscaras dificultan la comprensión de *El obsceno pájaro de la noche*. Podemos decir que hay tantos monstruos carnavalescos que deambulan de forma que, para identificarles, tenemos que "convertirnos en monstruos" nosotros mismos y vivir entre ellos.

La transformación de los personajes donosianos en monstruos a modo carnavalesco es un fenómeno particular que se puede analizar en el contexto de la literatura del mal en América Latina. *El*

obsceno pájaro de la noche debería formar parte del conjunto de obras llamadas "las escrituras del mal" (F. Aubèse, 2011, pp.5-10)

Referencias bibliográficas

AUBÈSE Françoise al (2011). *Les écritures du mal dans la littérature latino-américaine*. SAL: Paris.
BAJTÍN Mijaíl (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: contexto de Francois Rabelais*. Alianza editorial: Buenos Aires.
BAJTÍN Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica de Argentina: Buenos Aires.
BAJTÍN Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus ediciones: Madrid.
CAVIGLIA John (1978). «Tradition and Monstrosity in El obsceno pájaro de la noche ». *PMLA*. no. 93, 34-35.
DELCROIX Maurice al (1987). *Méthodes du texte: introduction aux études littéraire*. Duculot. 2ème Tirage: Paris.
DONOSO José (1997). *El obsceno pájaro de la noche*. Alfaguara: Santiago.
DONOSO José (2006). *Claves de un delirio: Los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noch*e. Punto de Lectura: Buenos Aires.
EGAS-SALGADO María Emilia (2015). *Los elementos carnavalescos en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. Disertación previa a la obtención del título de licenciada en comunicación con mención en comunicación y literatura. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
GOLDMANN Lucien (1955). *Le dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Gallimard: Paris.
HERRA Rafael Ángel (1989). *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.
LOVELUCK Juan (1969). *La novela hispanoamericana*. Editorial Universitaria S.A: Santiago de Chile.
MORA Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Berenice: Córdoba.
JUAN-NAVARRO Santiago (2016). «Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de 'El obsceno pájaro de la noche'». *Acta Poética* 37. no 2, 74-86.
PROMIS OJEDA José (1975). *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Fernando García Cambeiro: Buenos Aires.
RÍO PARRA Elena del (2003). *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español*. Iberoamericana/Vervuert: Madrid.
SHAW Donald Leslie (1992). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra: Madrid.