

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LITERATURA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA
EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y
LITERATURA**

**LOS ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA
NOCHE* DE JOSÉ DONOSO**

MARÍA EMILIA EGAS SALGADO

DIRECTORA: SUSANA DÁVILA

QUITO, 2015

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I.....	9
EL CARNAVAL Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CRONOTOPO DESDE LA MIRADA BAJTINIANA	9
1.1. El dialogismo como construcción del mundo.....	10
1.2. La novela polifónica: el dialogismo en la literatura	11
1.3. La construcción del cronotopo desde la mirada bajtiniana.....	13
1.4. Cronotopo carnavalesco.....	17
1.4.1. Bases folclóricas.....	18
1.4.2. Cronotopo carnavalesco: el rito festivo dentro de la literatura	20
1.4.2.1. Categorías carnavalescas	20
1.4.2.2. Otros elementos constitutivos del carnaval	22
1.4.2.3. La evolución del carnaval y su ingreso en el mundo de la ficción	26
1.4.3. Construcción del personaje carnavalesco principal: funciones del bufón y el tonto.....	29
CAPÍTULO II.....	31
JOSÉ DONOSO Y LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA	31
2.1. La nueva novela hispanoamericana: evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XX.....	31
2.1.1. 1940 y 1959: años claves en el desarrollo de una nueva narrativa	31
2.1.2. Propuesta estética narrativa en el contexto literario de Donoso.....	33
2.1.2.1. Principales representantes	36
2.2. Donoso en su contexto literario	37
2.2.1. Historia personal del boom	38
2.2.2. Narrativa de José Donoso.....	41
2.2.3. <i>El obsceno pájaro de la noche</i> : destrucción y ambigüedad.....	43
CAPÍTULO III	46
ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN <i>EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE</i>	46
3.1. El cronotopo en <i>El obsceno pájaro de la noche</i>	47
3.1.1. Construcción del tiempo y espacio en la Rinconada y en la Casa de Encarnación de la Chimba.....	47
3.2 Las categorías carnavalescas en el <i>Obsceno pájaro de la noche</i>	50
3.2.1. Aspectos carnavalescos específicos	57
3.2.1.1. Construcción del universo carnavalesco: división mundo oficial/mundo no oficial, constantes permutaciones y la vida como un juego.	58

3.2.1.2. La máscara y la risa en <i>El obsceno pájaro de la noche</i>	65
3.3. Personaje carnavalesco central: figura del bufón y el tonto	71
3.4. El discurso en <i>El obsceno pájaro de la noche</i>	75
CONCLUSIONES.....	83
BIBLIOGRAFÍA	88

RESUMEN

El propósito principal de esta investigación es establecer un diálogo entre una corriente teórica –el carnaval de acuerdo con Mijaíl Bajtín– y una obra literaria latinoamericana –*El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso–. El corpus teórico desarrollado por el autor ruso se ha constituido como un referente de los estudios acerca del carnaval; por esta razón, se lo ha elegido como base teórica para hacer el análisis interpretativo dialógico entre los conceptos y categorías desarrolladas por Bajtín y veinte capítulos de la novela seleccionada. Donoso, en cambio, es un autor representativo de la nueva narrativa latinoamericana y la obra elegida es considerada como su obra cumbre, porque logra una incorporación completa de las particularidades de la propuesta narrativa vanguardista.

La metodología utilizada en este estudio se basó en el contraste y diálogo entre los conceptos carnalescos de Bajtín y los elementos narrativos de *El obsceno pájaro de la noche*. Para ello, se realizó una selección de las categorías carnalescas centrales y, posteriormente, se determinó la manera en la que se manifestaban dentro del texto narrativo. Adicionalmente, se definió el contexto histórico-literario de José Donoso para percibir claramente en qué momento de la nueva corriente literaria latinoamericana se encuentra el objeto de estudio elegido.

Las conclusiones a las que se llegó después de realizar el trabajo muestran que, efectivamente, se puede hablar de la presencia de elementos carnalescos dentro de la construcción de la obra de Donoso. Estas particularidades ligadas al rito festivo no se encuentran únicamente dentro de un solo nivel narratológico o de representación, sino que atraviesan transversalmente la conformación de personajes, espacio, tiempo y discurso en la novela. Sin embargo, por la distancia que existe entre esta novela y el origen del realismo grotesco, los aspectos carnalescos han sufrido una ligera transformación en relación con lo planteado por Bajtín.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mis papás por haberme apoyado y acompañado a lo largo de mi vida y durante toda mi carrera universitaria. Nunca han intentado imponerme sus ideas o creencias y siempre me han respetado por lo que soy. Su apoyo ha sido incondicional en todo momento. Quiero agradecer a mis hermanas, que han sido mis compañeras toda la vida, por estar siempre ahí para mí.

También quiero agradecer a mis abuelos Carlos y Carmen y a mi abuelita Judith por haber estado presentes y pendientes de todo lo que ocurría en mi vida, por ayudarme y por escucharme.

Agradezco mucho a Susana Dávila, mi directora, por haberme guiado y aconsejado a lo largo de la elaboración de mi disertación. A Vicente Robalino y a Fernando Albán, por haber apoyado este paso necesario para culminar mi carrera.

INTRODUCCIÓN

Dentro del ámbito literario existe una evolución permanente de los géneros y estilos narrativos, puesto que con el cambio constante no se anulan u olvidan las corrientes literarias del pasado, sino que, en cierto sentido, se ponen en vigencia con nuevos significados. Ciertamente, la literatura se construye como un gran diálogo entre las obras creadas, por lo que se retoman ciertos temas, imágenes o elementos de determinados movimientos literarios como lo prueba la intertextualidad. Para el presente estudio, se ha elegido establecer cómo se muestran los elementos o características carnalescas –es decir, las particularidades ligadas al realismo grotesco– en la novela de un autor chileno, escrita en la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, se propone un análisis interpretativo dialógico entre una corriente literaria que alcanza su auge durante el *Renacimiento* y una obra que pertenece a la nueva narrativa latinoamericana de vanguardia.

José Donoso, el autor de *El obscuro pájaro de la noche*, es un escritor chileno que pertenece al fenómeno literario conocido como el *boom latinoamericano*. En el siglo XX tiene lugar un cambio en la literatura de América Latina: la narrativa se transforma radicalmente de un modelo realista observacional a uno más vanguardista. Los escritores latinoamericanos cambian definitivamente el modelo tradicional de la novela del continente e incorporan, dentro de su narrativa, una serie de elementos novedosos –como la manipulación del tiempo, la polifonía, la *cinematografía*, entre otros–. Donoso se convierte, por lo tanto, en una referencia más de este momento clave en la evolución literaria de Latinoamérica; adicionalmente, dentro de su obra elegida para el presente estudio, se conjugan, en su máxima expresión, las particularidades de la nueva novela latinoamericana.

Para desarrollar el marco teórico acerca de las categorías y conceptos carnalescos, se han tomado tres obras centrales de Mijaíl Bajtín donde se determina la manifestación del carnaval en la sociedad y en la literatura; estas son: *Teoría y estética de la novela* (1989); *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: contexto de François Rabelais* (1997); y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993). Además de este autor ruso, se han elegido estudios de otros investigadores –como Bubnova, Eco o Bemong y Borghart– que hacen referencia al tema del rito festivo carnalesco, tomando como base el corpus teórico de Bajtín.

Para contestar la pregunta de investigación –¿Cuáles son los elementos carnalescos, desde la óptica bajtiniana, presentes en los personajes, espacio y tiempo de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso?–, la metodología utilizada se basa en el contraste y diálogo entre los conceptos principales de Bajtín y la obra de Donoso como objeto de estudio. Por esta razón, esta investigación se inicia con el desarrollo de las categorías carnalescas de acuerdo con el autor ruso para, posteriormente, determinar su manifestación en los diferentes elementos constitutivos de la novela.

En el primer capítulo, el marco teórico, se detallan los conceptos bajtinianos; se puntualizan los principios teóricos como el dialogismo, la polifonía, el cronotopo y, por último, específicamente el cronotopo carnalesco, que es la base del estudio interpretativo de este trabajo. Dentro de este último concepto, se definen, asimismo, de manera más pormenorizada, las principales categorías carnalescas: el *contacto libre y familiar* entre la gente, la *excentricidad*, las *disparidades carnalescas*, la *profanación* y lo *grotesco*.

Adicionalmente, se hace referencia a otros elementos carnalescos que están incluidos dentro de las categorías centrales, como la máscara, la risa, la división entre un mundo *oficial* y un mundo *no oficial*, los cambios de roles y la idea de la vida como un juego. Finalmente, dentro del primer capítulo, se define al principal personaje carnalesco: *la figura del bufón y el tonto*.

En el segundo capítulo, se pretende contextualizar la obra de José Donoso y determinar cómo evoluciona la corriente literaria de esa época –fundamentalmente, la nueva novela latinoamericana–. Con este fin, se hace un acercamiento histórico a los sucesos que marcaron un cambio tanto en la ideología de los escritores, como en el modo de publicación de las obras en América Latina. Además, se puntualiza de manera general cuáles son las características centrales que engloban las obras donosianas y, particularmente, qué aspectos diferencian a la obra elegida, *El obsceno pájaro de la noche*, de sus demás novelas publicadas.

Por último, en el tercer capítulo, se realiza el análisis interpretativo de la novela en diálogo con los conceptos y categorías carnalescas, propuestos por el teórico ruso. Para este análisis, se eligieron dos espacios: la *Casa de Encarnación de la Chimba* y la *Rinconada* se convierten en los *microuniversos* carnalescos principales para la interpretación. También cabe resaltar que para este estudio se hizo una selección de los capítulos de la obra, pues, por tratarse de una disertación de licenciatura, se debe

delimitar más el espectro de estudio. Por esta razón, de los treinta capítulos, se eligieron veinte, donde los dos espacios centrales de análisis aparecen como figuras protagonistas.

Además del análisis basado en los dos espacios principales, se analizó la construcción general de los personajes y, particularmente, la manifestación de la *figura del bufón y el tonto* en el *Mudito*. Finalmente, se hizo un estudio de los diversos discursos presentes dentro de la obra para determinar si la *palabra* de los diferentes personajes y narradores también está marcada por una lógica carnavalesca.

CAPÍTULO I

EL CARNAVAL Y LA CONSTRUCCIÓN DEL CRONOTOPO DESDE LA MIRADA BAJTINIANA

Para realizar una hermenéutica apropiada de la novela *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso desde la perspectiva de la carnavalización, se ha tomado como base metodológica la propuesta teórica de Mijaíl Bajtín, puesto que su estudio aborda el carnaval como *manifestación social y cultural* en el ámbito ficcional. En efecto, la teoría bajtiniana parecería ser la más adecuada, pues ingresa dentro de un corpus de conceptos literarios que permiten hacer una diversa y novedosa lectura de la novela de Donoso y desde un espectro más amplio de posibilidades. Si bien existen otros estudios sobre el carnaval desde variadas perspectivas –análisis estéticos, antropológicos, sociológicos, etc.–, ninguno de ellos se engarza adecuadamente al propósito de esta disertación.

Por tales razones, los recursos metodológicos que se aplicarán a este trabajo tienen que ver con una serie de conceptos manejados por el teórico ruso que permitirán llegar a una interpretación más amplia. Inicialmente se abordarán los conceptos de dialogismo, polifonía, cronotopo y cronotopo carnavalesco, en ese orden, puesto que desde esa dinámica se desarrolla la propuesta de Bajtín. No se puede entrar al concepto de cronotopo carnavalesco o rabelesiano si no ha sido posible dilucidar otros conceptos que van insertos en él.

Ciertamente, en su propuesta sobre el carnaval, el estudioso ruso no se remite únicamente a los elementos que generalmente se vinculan al carnaval –como la máscara, la transformación, el cambio de roles, etc.–, sino que, además de hablar del rito festivo, incorpora otras propuestas teóricas cercanas al dialogismo y al cronotopo. Estos conceptos, por ejemplo, son de suma importancia al momento de hacer una lectura interpretativa de *El obsceno pájaro de la noche*, ya que, al tratarse de una novela polifónica, está plagada de elementos dialógicos que chocan y disparan múltiples interpretaciones. Por otra parte, la figura del cronotopo exige puntualizar el espacio social específico, determinado por un tiempo particular, en palabras de Bajtín, que se constituye en la *arena de lucha* en la cual se debaten las acciones y sucesos sociales.

1.1. El dialogismo como construcción del mundo

La realidad humana no puede ser entendida desde un único punto de vista, desde una visión particular: todo el constructo social se estructura a partir de la idea del diálogo que se origina en la constante relación entre conciencias individuales de manera cotidiana. Mijaíl Bajtín basa todos sus estudios teóricos en la posibilidad de oponerse a la idea de una *verdad* única, irrefutable, autoritaria. Dentro de la teoría sobre la novela, hace referencia al concepto de *dialogismo* en la constitución de todos los aspectos del mundo ficcional. Esto puede manifestarse en diversas construcciones narrativas y no únicamente en los diálogos –a manera de estilo directo, estilo indirecto o estilo indirecto libre propios del estructuralismo–, sino también dentro y fuera del discurso narrativo que en Bajtín se reconocen como réplicas a modo de parodia o ironía y a veces como una forma de bivocalidad.

El dialogismo envuelve todos los niveles de representación y marca una pauta que vincula las diferentes particularidades literarias. Esto tiene su origen en la incorporación de distintas voces dentro de la trama; en definitiva en la creación de la novela *polifónica*. El diálogo se convierte en el concepto central de la teoría bajtiniana, pues este postula de manera transversal todo el resto de su desarrollo conceptual y es esencial para el desarrollo del cronotopo carnavalesco.

El concepto de dialogismo está basado en la idea de la voz de *el otro* en el discurso; es decir, el reconocimiento de *el otro* en el *yo* que acepta la existencia de un *tú/usted* que se encuentra a su mismo nivel y no es considerado ni inferior ni superior. Ese *tú/usted*, por lo tanto, se convierte, asimismo, en un *yo* (Bajtín, 1993: 94). El conjunto de conciencias individuales –de varios *yo* que se vinculan– es una de las condiciones necesarias para la manifestación del dialogismo, porque solo a través de su relación puede tener lugar el intercambio de ideas, de pensamientos, de visiones particulares del mundo. Esta interacción entre conciencias o puntos de vista posibilita lo que para Dávila es el principio elemental del dialogismo: “El principio de la dialogía se asienta en la presunción de que los elementos de un discurso adquieren significación estructural dentro de lo social; es decir, en el intercambio y cruce, en el desplazamiento de continuidades y alternancia de voces en el discurso.” (2012: 61).

En efecto, se puede determinar que un planteamiento individual únicamente puede adquirir sentido en el momento en el que es captado por otra conciencia (*yo ajeno y equitativo*). El significado de un discurso surge a partir del *reconocimiento*; lo que

lleva, como consecuencia directa, a la construcción de la réplica o respuesta. Entonces, el diálogo se forma por etapas *simultáneas* de construcción; no se trata de un pensamiento *cerrado*, sino de su transformación, de su evolución en el presente. Bajtín se refiere a este aspecto al tratar sobre la construcción del héroe en la novela polifónica y plantea que “cada pensamiento de los héroes de Dostoievski (...) desde un principio se percibe [la voz de uno] como la *réplica* de un diálogo inconcluso.” (1993: 54).

La réplica o respuesta surge a partir de la *palabra ajena*: es el espejo de la conciencia *ajena*, del *otro yo* equitativo. Esta muestra, así, el punto de vista de un tercero (Bajtín, 1993: 80). Este concepto posibilita el diálogo entre conciencias, pues a partir de lo planteado desde fuera (*yo equitativo y ajeno*) surge una respuesta: “*cualquier discurso, cualquier enunciado es respuesta o réplica a un enunciado anterior.*” (Dávila, 2012: 62). Ciertamente, ningún discurso se origina de la nada, todo nace en función de la palabra renovada por la conciencia individual.

A partir de lo puntualizado, se puede determinar que los elementos constitutivos centrales del dialogismo son la *alteridad* y la *pluralidad* (Dávila: 61). La alteridad se ve representada en el *reconocimiento del otro*, en la existencia del *tú/usted* como *yo ajeno* y *equitativo*. En tanto que la pluralidad está presente en el conjunto indefinido de conciencias o puntos de vista que realizan el intercambio de ideas, que tienen una *interacción simultánea* en la *arena* de la realidad social y cultural. La manifestación literaria del dialogismo se muestra en la novela polifónica, concepto que se tratará a continuación.

1.2. La novela polifónica: el dialogismo en la literatura

Para comprender el concepto de la novela *polifónica* es necesario remitirse, en primer lugar, a su forma opuesta: la novela *monológica*. De acuerdo con Bajtín, este tipo de novela era el modelo hegemónico de representación hasta que Dostoievski desarrolló, dentro de su narrativa, la posibilidad de la polifonía. La monología se manifiesta a través de la voz del autor-narrador como única conciencia o punto de vista –en el sentido de la cosmovisión– que determina el enfoque que existe dentro de la obra¹. Es decir, el autor imprime su perspectiva en la narración, por lo que todos los personajes, acontecimientos y descripciones están marcados por esa conciencia única:

¹ Esta visión o verdad monológica puede ser mostrada a través de la voz del narrador o de varios personajes. Lo importante es comprender que aunque existan muchas voces, en realidad, se plasma una visión única, la perspectiva marcada por el autor.

“la palabra del héroe se encuentra encerrada en el marco intangible del discurso del autor acerca de él.” (Bajtín, 1993: 84).

El monologismo marca un solo punto de vista –el del autor– en la narración; en otras palabras, los personajes no tienen voz, no se escucha su comprensión del mundo, todo lo que dicen, lo que explican, está determinado por el pensamiento (superior) del autor. Efectivamente, la voz monológica es la que construye la visión de los personajes y, adicionalmente, define las características de los espacios, de la realidad que rodea a estos personajes.

En oposición al nivel valorativo jerárquico de las voces del monologismo, en la novela polifónica se puede hablar de la existencia de una relación equitativa entre las voces. Las autoconciencias no se encuentran supeditadas a una línea marcada por una *verdad absoluta* del autor, sino que muestran *su visión particular del mundo* tanto en su propia construcción cambiante como en la visión de la realidad que los rodea. Esta novela se estructura a través de un contrapunto “es decir, *varias voces que cantan diferente un mismo tema*” (Dávila, 2012: 73).

A pesar de que esta convivencia de diversos elementos que mantienen un mismo valor –es decir, que son equitativos y que existen y funcionan en diversos planos– podría llevar a pensar que la novela polifónica es una obra fragmentada, donde no hay un principio unificador. En realidad, son los diversos mundos los que llegan a combinarse formando una unidad íntegra (Bajtín, 1993: 30). Esto ocurre de forma diferente a la unidad en la novela monológica².

La polifonía en la novela solamente es posible gracias a los elementos de la verdad dialógica y la nueva posición del autor (Dávila: 74). El primer aspecto ya ha sido tratado y tiene relación con la manifestación de una *pluralidad* de voces equitativas dentro del desarrollo de la novela, lo que tiene como consecuencia la inexistencia de una *verdad absoluta*. En cuanto al segundo aspecto, para alcanzar la anulación de la jerarquía, se necesita “también una posición del autor radicalmente nueva respecto al hombre representado.” (Bajtín, 1993: 86). Se requiere una nueva visión del autor para que se pueda representar la *personalidad del hombre*. Este cambio integral en la posición del autor permite que los personajes dejen de ser considerados *objetos de representación* y pasen a convertirse en *sujetos autónomos* (Bajtín, 1993: 87).

² Solamente si se estudian las obras polifónicas desde una perspectiva monológica, podría llegar a entenderse que no mantienen una unidad narrativa.

Si se sigue esta lógica, la creación de la novela polifónica también marca un cambio en la construcción del héroe; lo que es evidente, porque –a diferencia de lo que tiene lugar en la novela monológica donde el héroe está limitado por la *verdad* del autor– gracias al diálogo propio de la polifonía, el héroe se construye a sí mismo. Los personajes de esta nueva novela no están determinados por un principio monológico. Lo que lleva al aspecto necesario para entender el cambio de sentido que se da en la constitución del héroe novelesco: su característica dominante. Dentro de la polifonía narrativa la particularidad dominante del héroe es una idea que crece dentro de él (Bajtín, 1993: 40). Es decir, se otorga libertad al personaje para que se desarrolle y evolucione de acuerdo con sus experiencias de vida.

Como se mencionó anteriormente, la verdad única del autor también delinea, en general, las características de los espacios y del entorno de los personajes. Ahora, se verá cómo este elemento cambia de manera considerable cuando aparece el diálogo entre las distintas conciencias. Las voces de los personajes que surgen a partir de una visión particular del mundo no determinan únicamente su desarrollo, su crecimiento individual, sino que, además, pueden mostrar la realidad ficcional desde su enfoque particular. Entonces, la novela polifónica presenta, a través de la cosmovisión de cada uno de sus personajes, una gran cantidad de mundos o planos que conviven dentro de la obra.

El héroe de la novela polifónica tiene autonomía interior, una ideología que define su actitud frente a los diversos elementos del mundo ficcional. Este personaje no posee una construcción *cerrada (inmutable)*, ya que, al igual que los pensamientos que cambian constantemente al mantener una interacción simultánea con otras voces, el héroe puede sufrir transformaciones dentro del desarrollo del argumento narrativo. Su relación con otras voces, con otras ideas, solo puede darse si este es inacabado, si está *abierto* a crear una réplica ante la *palabra ajena* de las otras conciencias.

Una vez clarificados los conceptos básicos de la novela moderna, dialogismo y polifonía, es posible entrar a la cuasi definición de cronotopo.

1.3. La construcción del cronotopo desde la mirada bajtiniana

Dentro de la teoría de Mijaíl Bajtín, el cronotopo se constituye como uno de los principales conceptos desarrollados por el autor. Si se recuerda que el principio fundamental que atraviesa diagonalmente el corpus de estudio de Bajtín es el

dialogismo, entonces es evidente remarcar que la existencia del cronotopo está determinada por su carácter dialógico. Esta particularidad puede ser percibida desde la génesis teórica de Bajtín como réplica o respuesta a la *palabra ajena* con respecto a la propuesta de la relatividad de Einstein y de Kant sobre la articulación del tiempo y espacio, a pesar de la distancia de sus respectivos enfoques.

De acuerdo con Bemong y Borghart, la influencia de Kant se basa en el planteamiento que determina que las categorías del tiempo y el espacio son esenciales para el desarrollo cognitivo³, pues a través de ellas el ser humano percibe y estructura el mundo que lo rodea (2010: 5). Por otra parte, se observa la influencia de Einstein, quien utiliza el término *cronotopo* en el campo de la física, desde varios puntos: la conexión intrínseca del tiempo y el espacio, la posibilidad de que estas categorías tengan *varios* sentidos⁴, la ritmicidad espacio-temporal propia de cada cronotopo, su potencialidad histórica y su construcción como “el terreno esencial para mostrar y representar los hechos” (Dávila, 2012: 83-84).

Entre los autores que estudian la teoría bajtiniana, existe una imposibilidad al momento de determinar el concepto de cronotopo, debido a que “no se ofrece [nunca] una definición *definitiva*” (Bemong, 2010:5). La manera en que Bajtín se acerca a esta categoría narrativa es planteando un significado inicial, para después pasar a dar ejemplos específicos y finalizar con generalizaciones. Scholz sostiene que, por lo general, los términos usados por el autor ruso se encuentran ilustrados, pero no se establecen explícitamente a través de reglas determinadas (cit. en Bemong, 2010: 5). De ahí que sea necesario remitirse al texto completo y no solo a una de sus partes para acercarse adecuadamente a un concepto de este autor.

Por lo planteado, el concepto de cronotopo, utilizado por Bajtín, fue definido con mayor amplitud, pero no exactitud, por los estudiosos de su obra Caryl Emerson y Michael Holquist en *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.* En efecto, al final del texto, crean un glosario con los términos centrales de la teoría con el objeto de que los lectores alcancen una mayor comprensión de algunos términos usuales a los que Bajtín otorga un significado especial (Emerson & Holquist, 1981: 423). En el caso

³ Si bien el concepto de cronotopo tiene sus orígenes en Kant, el acercamiento a los términos que hace Bajtín se diferencia del que hacía el filósofo alemán; en palabras de Susana Dávila: “Bajtín solo coincide con Kant en que el tiempo y el espacio son indispensables para el conocimiento, pero en lugar de considerarlos como categorías trascendentales (es decir, como formas puras o *a priori* de la sensibilidad), los mira como formas de la realidad inmediata, es decir, como categorías objetivas del mundo exterior a la conciencia.” (2012: 83).

⁴ En el caso de la teoría bajtiniana, se puede ver cómo el cronotopo evoluciona y adquiere nuevos sentidos.

específico del cronotopo, Emerson y Holquist señalan que se trata de una unidad de análisis para el estudio de textos basada en el radio y la naturaleza de las categorías espaciales y temporales representadas. Adicionalmente, determinan que, a diferencia de otras formas de análisis del tiempo y del espacio en la literatura, en esta figura, ninguna de las dos categorías se privilegia, sino que son interdependientes (Emerson & Holquist, 1981: 425).

Ciertamente, cuando Bajtín habla del cronotopo artístico-literario lo define como una figura en la que: “tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto.” (Bajtín, 1989: 237). En otras palabras, propone la existencia de una unidad de análisis en la cual el tiempo y el espacio están ligados de forma indisoluble. Adicionalmente, cabe recalcar que la manifestación del cronotopo no como representación, sino como *espacio* o *terreno* para dicha representación está marcada por elementos extraliterarios. En efecto, si se regresa a la idea bajtiniana del diálogo, el cronotopo se presenta como el contexto espacio-temporal individual desde el cual tiene lugar el intercambio de coincidencias y diferencias.

Si se sigue la idea de Bajtín, opuesta a la de Kant, de que el espacio y el tiempo son categorías exteriores al mundo de la conciencia (Dávila, 2012: 83), el cronotopo literario se convierte en una manifestación de un momento histórico, social y cultural específico dentro de la literatura. A causa de esto, el cronotopo muestra una visión particular del mundo: “cada cronotopo ofrece una ‘*imagen del hombre*’ que sugiere un concepto diferente de la historia y de la sociedad, y, además, proporciona otras categorías esenciales para comprender a la cultura re-creada en la obra literaria.” (Dávila, 2012: 85). Es decir, el cronotopo está ligado indisolublemente a la realidad cultural y social, al momento histórico al que pertenece. Por esta razón, delinea la *imagen del hombre* que va a ser representada en conjunción con los matices temporales y espaciales específicos que determinan su manifestación.

Además de la importancia del cronotopo como “terreno esencial para mostrar y representar los hechos” (Dávila, 2012: 84) en diálogo con un contexto social y cultural marcado por un espacio y tiempo específico, esta figura también se constituye en el *lugar* donde “se enlazan y desenlazan los principales nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos [los cronotopos] les pertenece el papel principal en la formación del argumento.” (Bajtín, 1989: 400). Los cronotopos que coexisten dentro de cada texto también mantienen una relación dialógica entre sí: “Los cronotopos pueden

incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o encontrarse complejamente interrelacionados.” (Bajtín, 1989: 403).

Al ser reconocidos como elementos *dialógicos*, los cronotopos adquieren un carácter de cambio y evolución constante; es decir, no pueden ser estudiados desde una visión estática y cerrada, sino que deben ser entendidos como figuras en construcción abierta. Estas figuras no sufren una permutación únicamente por el diálogo intraliterario que tiene lugar entre ellas, pues, adicionalmente, “los cronotopos pueden cambiar en el tiempo–respondiendo a las necesidades del momento [...]” (Dávila, 2012: 85).

El planteamiento de Bajtín en el cual sostiene que existen cronotopos *transhistóricos* puede ser entendido como una contradicción a la idea antes planteada de que todo cronotopo se encuentra en diálogo con su contexto social extraliterario (Dávila, 2012: 87). Sin embargo, si se hace un vínculo entre el cronotopo y el carácter dialógico de la realidad, no resulta extraño que esta figura sea capaz de ingresar en otros momentos históricos de acuerdo *con las necesidades del momento*. En efecto, se puede observar que el cronotopo de aventuras costumbristas, por ejemplo, –presente en *El asno de oro* de Apuleyo– se manifiesta posteriormente tanto en la novela picaresca en el siglo XVI como en la narrativa de Roberto Arlt en el siglo XX.

El vínculo que se construye en este estudio, entre la obra de Donoso y el cronotopo carnavalesco, se basa en la posibilidad de una nueva lectura a partir de un cronotopo antiguo en un texto moderno. Respecto a esto, Bemong y Boghart comentan que en el estudio literario se ha planteado, recientemente, el revivir de cronotopos antiguos dentro del reino literario moderno (Bemong y Boghart, 2010: 9). Adicionalmente, si se parte del supuesto de que el cronotopo carnavalesco puede ser *transhistórico*, en este caso particular, se hará un diálogo entre este cronotopo específico, como elemento central, y el contexto particular de su representación en la novela de Donoso.

Para el autor ruso, es posible entender a través del cronotopo la manera en que la gente se relaciona con su entorno: el cronotopo representa los *impulsos de vida* o las *estructuras ideológicas* de un género (Dávila, 2012: 82); esta característica está contenida en el diálogo que se mantiene con el contexto extraliterario. Por la particularidad de la construcción de esta figura, no es casual que exista una multiplicidad de posibles cronotopos literarios. Pese a su amplia y variada

manifestación, Bajtín no indica o establece si se puede hablar de cronotopos mayores o menores⁵, superiores o inferiores, etc. (Dávila, 2012: 84).

En conclusión, el cronotopo es una figura literaria en la que se unen de manera intrínseca las categorías del tiempo y el espacio. Está, además, marcado por un carácter dialógico que determina su relación con los elementos *extraliterarios* –el contexto social, cultural e histórico al que pertenece– e *intraliterarios* –el diálogo que mantiene con otros cronotopos–. La importancia del acercamiento a esta unidad de análisis se justifica en el hecho de que el cronotopo permite estudiar la literatura desde una perspectiva cambiante, donde no existe una verdad absoluta o monológica, sino dialógica. Además, delinea la *imagen del hombre* en la literatura a partir de su contexto temporal-espacial particular, por lo que permite hacer una hermenéutica del texto literario basada en una lógica que no mira únicamente a la obra estética como un texto estático y cerrado, sino como una experiencia que está influenciada por aspectos externos a lo literario.

1.4. Cronotopo carnavalesco

De acuerdo con Emerson y Holquist, “El cronotopo es un lente para leer textos que funciona como rayos-x de las fuerzas productivas del sistema cultural del que surgen.”⁶ (1981: 426). A través de esta ampliación del concepto de cronotopo, se percibe con claridad la relevancia de esta figura dentro del análisis literario, porque permite una comprensión contextual histórica y cultural; es decir, se constituye, como ya se ha mencionado, en la *arena* donde se manifiesta la trama de textos literarios.

A continuación, se detallará la constitución del cronotopo rabelaisiano, planteado por Bajtín, que está ligado al carnaval; sin embargo, para entender su origen íntegramente, se empezará con un recuento resumido de sus particularidades que surgen de la sociedad folclórica, pues: “La ‘cultura popular de la risa’ recupera y resguarda la percepción del mundo arcaico, que se remonta a las sociedades agrarias ‘primitivas’

⁵ No obstante, si bien no hizo él una clasificación, los estudiosos que se remiten a sus textos, sí la realizaron.

Bemong y Borghart hacen una clasificación en cuatro categorías: los microcronotopos, los cronotopos menores, los cronotopos mayores y los cronotopos genéricos. Los primeros están vinculados al lenguaje y a su construcción; los segundos son conocidos como cronotopos motivos y permiten el desarrollo del argumento; el tercer tipo se refiere al cronotopo dominante que puede llegar a convertirse, también, en cronotopo genérico; no obstante, no todos los cronotopos mayores pueden determinar el género, por lo que se hace esta última división (Bemong & Borghart, 2010: 6-8).

⁶ “The chronotope is an optic for reading texts as x-rays of the forces at work in the culture system from which they spring.” (Emerson, 1981:426). *La traducción es mía*.

(prehistóricas).” (Bubnova, 2000: 141). El *carnaval* surge como una *réplica* ante la creación de categorías dictadas por el mundo *oficial*, lo que ocurre con la desaparición de la sociedad folclórica.

1.4.1. Bases folclóricas

Antes de entrar a definir el cronotopo carnavalesco, es indispensable echar una mirada a la concepción básica sobre la que se asienta la categoría estética bajtiniana de lo carnavalesco.

En realidad, toda sociedad, en la que se celebra el *carnaval*, está atravesada por ciertas características: división de categorías, relaciones jerárquicas de poder y anulación de lo colectivo. Por tal motivo, el tiempo ritual y festivo funciona como una suerte de retorno a las raíces folclóricas que se constituyen en la piedra fundamental de la festividad y en la que se reconoce la igualdad de todos los componentes de la sociedad (objetos, personas y acciones). Parecería entonces necesario puntualizar algunos aspectos propios de la sociedad folclórica, con el fin de entender el origen y las razones de la celebración.

En la sociedad primitiva, el tiempo y el espacio formaban un conjunto con la cotidianidad. En otras palabras, el espacio no era solo el lugar en el que ocurría la acción, sino que también formaba parte inherente de ella y el tiempo se manifestaba en su totalidad, se construía de manera *colectiva y productiva*. Por consiguiente, la división jerárquica de categorías no era concebible en esta cultura folclórica.

Los aspectos fundamentales que se articulan sobre la base folclórica del carnaval son el tiempo productivo, la colectividad/contigüidad y la construcción posterior de la individualidad.

El *tiempo productivo* en palabras de Bajtín se refiere al crecimiento constante: “De vegetación, florecimiento, fructificación, maduración, multiplicación de los frutos, de cría.” (Bajtín, 1989: 358). Este tiempo, entonces, no está ligado a la destrucción, al deterioro como consecuencia de su paso, sino que mantiene una estrecha relación con la multiplicación, con la evolución de todos los elementos que forman parte de la sociedad. Por lo tanto, la vejez y la muerte no tienen una connotación negativa, ya que son necesarias para que tenga lugar el crecimiento productivo. Como lo profundiza Bubnova, “En oposición al tiempo destructor y apocalíptico de la religión cristiana [...]

el tiempo 'folklórico', cíclico pero optimista, no resta, sino que suma valores." (2000: 141).

Articulada a la concepción del *tiempo productivo*, se encuentra la particularidad de *colectividad* presente en el tiempo folclórico. En efecto, "Dicho tiempo es colectivo; sólo se diferencia y se mide por los acontecimientos de la vida *colectiva*; todo lo que existe en ese tiempo, existe sólo para el colectivo." (Bajtín 1989: 358). Siendo así, la categoría de la *individualidad* no tiene cabida en un universo sin divisiones y en el que se manifiestan solo relaciones de contigüidad. Por consiguiente, dentro de la visión folclórica del mundo, "la tumba y el seno fecundado de la mujer, la comida y la bebida, la muerte y el apareamiento" (Bajtín, 1989: 361), como elementos contrarios y antagónicos, se encuentran atravesados por la lógica de crecimiento y fertilidad y en proximidad inmediata. Además, estos componentes de la vida cotidiana tienen un valor idéntico, ninguno se eleva por encima de los otros (Bajtín, 1989: 362).

Otro aspecto relevante del tiempo folclórico es su carácter circular. En este sentido, Bajtín señala que se trata de un elemento negativo en la construcción de la *sociedad productiva*, ya que impide el crecimiento *hacia adelante* buscado por la colectividad (Bajtín, 1989: 361). Sin embargo, esta es la ritmicidad que se rescata en el carnaval, porque el renacimiento es posible gracias al eterno proceso cíclico de muerte y nacimiento.

La *contigüidad* es uno de los aspectos que no se mantiene con el desarrollo posterior de la sociedad, pues la *individualidad* aparece para jerarquizar y separar las nuevas categorías creadas. Entonces, en oposición a la colectividad manifiesta de la cultura primitiva, no solo se establece la condición de lo individual, sino también se instaaura una clara diferenciación entre el ámbito de lo público y lo privado. Ciertas actividades como copular, comer y beber pasan a concebirse dentro del universo de la vida cotidiana privada (Bajtín, 1989: 364).

El mundo de la vecindad primitiva es dejado atrás, así como su concepción del tiempo productivo y colectivo, por lo que muchos elementos que eran asimilados como un ciclo, como una complementación, son organizados en categorías separadas por una frontera infranqueable. Por ejemplo: "En la conciencia individual cerrada, en relación con la propia persona, la muerte es sólo un final y no posee ninguna relación real y productiva." (Bajtín, 1989: 368). Así, se puede ver que la destrucción y el deterioro adquieren un carácter indiscutiblemente negativo, porque ya no forman parte del proceso de crecimiento y maduración.

Una vez establecidas las bases folclóricas sobre las que descansa el concepto del carnaval, se puede tratar la constitución del cronotopo rabelaisiano o carnavalesco que permite comprender cómo el carnaval es concebido en la literatura desde el análisis textual del espacio y del tiempo.

1.4.2. Cronotopo carnavalesco: el rito festivo dentro de la literatura

El carnaval no es una manifestación literaria, sino una forma de *espectáculo sincrético* que, posteriormente, influiría directamente en la creación literaria (Bajtín, 1993: 172). De acuerdo con el estudioso ruso, durante la época del Renacimiento tuvo lugar un fenómeno notable: las personas *vivían* el carnaval y, paralela y consecuentemente, este rito funcionaba como fuente directa para la creación de géneros literarios *carnavalizados* (1993: 185). Sin embargo, este hecho no se mantuvo intacto, pues la actitud de las personas hacia el carnaval se encontraba en constante proceso de cambio, por lo que el “Renacimiento representa la cumbre de la vida carnavalesca. Después se inicia el descenso.” (Bajtín, 1993: 183).

En este punto, vale la pena precisar en detalle las categorías carnavalescas centrales propuestas por Bajtín, para luego analizar otros elementos específicos pertenecientes al rito festivo. Por último, se determinarán los motivos fundamentales sobre los que se construye la estética literaria carnavalesca: el descenso del carnaval junto con la *carnavalización literaria* y la construcción del héroe carnavalesco, compuesto por las figuras del bufón y del tonto.

1.4.2.1. Categorías carnavalescas

De acuerdo con lo propuesto por Bajtín, se puede hablar de las siguientes categorías principales inherentes al desarrollo del carnaval: el *contacto libre y familiar entre la gente*, la *excentricidad*, las *disparidades carnavalescas*, la *profanación* (1993: 172-174) y *lo grotesco*. Todos estos aspectos tienen relación con el principio carnavalesco de la creación de una *vida paralela* que se manifiesta como legítima. Es decir, en oposición a la vida jerarquizada, llena de dogmas y leyes de la realidad social de la Edad Media, el carnaval permite la existencia de una nueva *vida* en la cual todas las categorías carnavalescas llevan a la destrucción de las separaciones y al regreso a las bases folclóricas de la sociedad: “Esta es una vida desviada de su curso normal, es, en

cierta medida, la ‘vida al revés’, el ‘mundo al revés’ (*monde a l’envers*).” (Bajtín, 1993: 173).

En el rito del carnaval, por la anulación de la *distancia* social entre las personas, deviene el *contacto libre y familiar entre la gente*. Se eliminan las jerarquías, se anulan las diferencias de todo tipo, lo que conlleva a la posibilidad de relaciones más equitativas, pero con la posibilidad de ser vistas como insolentes. La igualdad entre los participantes que *experimentan* el carnaval es la condición previa para que se cree *un nuevo modo de relaciones*. Esto se puede observar en la destrucción de las jerarquías marcadas tanto a nivel social, económico y político (Bajtín, 1993: 172). A partir de lo cual, se llega a la representación de una realidad ajena; en otras palabras, las clases sociales bajas se apropian del rol de las clases sociales altas y viceversa. Los nuevos papeles representativos funcionan como medio para marcar las diferencias desde un enfoque paródico.

La categoría de la *excentricidad* se encuentra *orgánicamente* relacionada con el contacto familiar; de acuerdo con Bajtín: “la excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta.” (1993: 173). En otras palabras, se permite la representación materializada de la naturaleza extravagante de los personajes, lo que puede llegar incluso a la ridiculización. En relación con *El obsceno pájaro de la noche*, se percibe que un ejemplo claro de esta particularidad es la transformación de la Damiana en el bebé de Iris; a partir de ello, se muestran características ocultas y extrañas que presentan un choque en la construcción de este personaje.

Este elemento lleva a la representación de las *disparidades carnalescas*, categoría que hace referencia a la posibilidad de vincular todos los aspectos de la vida humana, ya no únicamente de las relaciones sociales, sino, también, de todos los niveles de la realidad: se unen o conjugan los objetos separados, divididos por categorías. El carnaval, entonces, se muestra a través de la contigüidad, de la unión.

La *profanación*, en cambio, otorga al pueblo la posibilidad de *rebajar* o de provocar el *descenso* de los elementos tomados como sagrados. Entonces, dentro de este punto, se pueden encontrar sacrilegios, el uso de obscenidades con un fin regenerador, la parodia de textos ‘serios’, etc. (Bajtín, 1993: 174). Esta particularidad carnalesca mantiene un vínculo estrecho con la idea de *acercar a la tierra* todo lo que se concibe como más cercano al cielo.

Finalmente, se hace referencia a una última categoría carnavalesca que, si bien no forma parte de la clasificación hecha por Bajtín en *Poética de Dostoievski*, es mencionada en *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* y se convierte en la representación literaria de lo carnavalesco: *lo grotesco*. De acuerdo con el autor ruso, la imagen grotesca está marcada por la destrucción de los límites, por la cercanía y no diferenciación de objetos y seres que, dentro de la sociedad de la individualidad, pertenecen a categorías separadas (Bajtín, 1998: 35).

Lo grotesco, además, elimina la idea de lo estático, pues transmite la metamorfosis constante, el cambio continuo; esto puede evidenciarse en la construcción de cuerpos grotescos donde las protuberancias se presentan como representación de dos cuerpos en uno, de la fertilidad y del renacimiento. Bajtín también sostiene que lo grotesco se percibe como algo extraño y poco estético desde la visión de lo *oficial*, porque no se comprende que, en realidad, guarda armonía dentro de la lógica de la sociedad que no define separaciones categóricas.

En definitiva, todas las categorías mencionadas recuerdan la lógica de la no división propia de la sociedad folclórica. En ese sentido, el carnaval plantea el *regreso* temporal a los principios vividos por esa sociedad: se eliminan las diferencias y se busca crear la igualdad entre todos los seres, vivos e inertes, que participan en este rito festivo. Adicionalmente, cabe mencionar que el espacio en el que pueden manifestarse todas estas categorías carnavalescas es la *plaza pública*, pues es la *arena de lucha* donde tiene lugar el contacto entre las personas, donde todo el pueblo puede entrar para participar libremente (Bajtín, 1993: 181).

1.4.2.2. Otros elementos constitutivos del carnaval

Umberto Eco⁷ define al carnaval como “el teatro natural en que animales y seres animalescos toman el poder y se convierten en dirigentes.” (1998: 12). Sardón, por su parte, plantea que se trata de una “licencia” antes de la cuaresma, de la posibilidad de liberarse momentáneamente de la cotidianidad (1996: 193). En cambio, Cocimano se refiere, principalmente, al *tiempo festivo* del carnaval como el acceso al *tiempo mítico o sagrado* (2001: 2). Todas las definiciones mencionadas difieren en cierto modo; no

⁷ En relación exclusiva con el planteamiento de Eco sobre carnaval, se debe resaltar que, para este autor, el carnaval puede ser determinado a través de la definición de lo cómico (Eco, 1998: 9). Su estudio sobre este rito festivo se encuentra más ligado a la intención de unir lo cómico y lo carnavalesco; por lo que hace un análisis del proceso que tiene lugar en la comedia clásica. A partir de esto, hace referencia al *mundo al revés*, a la animalización de los héroes, a la transgresión autorizada, pero se opone a la idea de *realidad* de Bajtín que se mencionará más adelante.

obstante, todas ellas mantienen una similitud clara: presentan este periodo de tiempo como una oposición a la vida cotidiana. La dificultad que se encuentra al aceptar estas definiciones se origina en el hecho de que olvidan el sentido esencial del carnaval: el renacimiento. Es verdad que aluden a aspectos pertenecientes al carnaval, como la máscara, los cambios de roles, la creación del mundo *no oficial*, pero no logran cerrar el círculo carnavalesco para volver al origen, al carnaval como medio de catarsis.

En la teoría bajtiniana, el carnaval es “la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 1998: 12). Por consiguiente, no se trata de una construcción artificial frente a la realidad concreta de la cotidianidad, sino que, durante el tiempo en que tiene lugar, el carnaval logra anular temporalmente al mundo *oficial* para convertirse en la única realidad. Adicionalmente, el carnaval “posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa.” (Bajtín, 1998: 15). En este universo no hay ni espectadores ni actores –pues su presencia implicaría la existencia de un escenario– sino solamente el pueblo en su conjunto que *vive* esta nueva realidad.

A continuación, se mostrará con mayor detalle cómo se constituyen y cómo funcionan estos otros elementos carnavalescos.

La división del mundo *oficial* y el *no oficial* es la primera característica que compone al rito festivo del carnaval. Este aspecto es sumamente importante, pues es la representación de la cultura de las separaciones, lo que se encuentra ligado al paso de la sociedad folclórica a la cultura de la individualidad. Dentro de la sociedad medieval y renacentista en la que se basa el estudio de Bajtín, lo *oficial* se concreta en las figuras de la Iglesia y del Estado; este mundo respalda el régimen de diferenciación de clases sociales. Entonces, dentro de esta construcción social es imposible hablar de igualdad entre las personas, por lo que la idea del *pueblo total* como la comunidad entera se anula: las clases sociales más altas dejan de pertenecer a ese todo que es el pueblo.

La ritualidad de las fiestas del mundo *no oficial* posibilita el retorno a la unidad; no obstante, nunca se regresa a su totalidad, ya que, incluso dentro del carnaval, los cambios de roles explicitan la existencia de dichos papeles sociales⁸. A pesar de todo esto, solamente a través del rito se alcanza la oposición a la cultura *oficial*; allí, “se

⁸ “Pero tal principio textual también explica por qué la llamada ‘liberación’ cómica o carnavalesca parecía tan sospechosa. Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión.” (Eco, 1998: 16).

instaura un contacto libre y familiar entre la gente” (Bubnova, 2000: 148). Por el contrario, todas las características o acciones de lo *oficial* están orientadas a preservar las normas sociales y evitar su transformación. En palabras de Bajtín: “La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes.” (1998: 15). Por lo tanto, es necesario eliminar esta cultura dominante, fija e inalterable, porque el principal elemento constitutivo del carnaval es el renacimiento, que tiene lugar a través de la metamorfosis.

Otro aspecto del carnaval es la permutación constante entre lo *alto* y *bajo*, al *frente* y *detrás* –Bajtín lo simboliza a través de la figura de la rueda–; adicionalmente, este fenómeno de cambio ocurre por medio de “diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín, 1998: 16). Así, el universo carnavalesco se mantiene en un proceso de constante mutación: los reyes son reemplazados por los bufones; los ritos sagrados incorporan a la risa como componente constitutivo; la división corporal entre lo *alto* (cabeza y pecho) y lo *bajo* (órganos sexuales y excretorios) se pierde. Esta alteración es la que consiente la hegemonía momentánea de lo carnavalesco; es decir, del mundo *no oficial*: “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un ‘mundo al revés’.” (Bajtín, 1998:16).

En este nuevo universo, son “obligados, los actos plenos de excentricidad, las parejas desiguales, las profanaciones de lo sagrado y jerárquicamente superior.” (Bubnova, 2000:148). Este elemento carnavalesco actúa como un medio para regresar a la idea del tiempo circular presente en la sociedad folclórica, pues está atado a la idea del cambio constante en las estaciones. Ivanov manifiesta que el concepto de permutaciones constantes estudiado por Bajtín ha sido apoyado por varias investigaciones etnológicas contemporáneas en las que se determina que:

En ciertos momentos en el ciclo de estaciones, que se definen de manera distinta en diversas culturas, algunos grupos (o categorías) de gente, por lo general de posición inferior, ejercen una autoridad ritual sobre sus superiores. Éstos a su vez (por ejemplo, oficiales del ejército británico que sirven a los soldados en Navidad), deben aceptar su degradación ritual con buena voluntad. (Ivanov, 1998: 21)

La construcción de la vida como un juego es el resultado de la separación de lo *oficial* y de lo *no oficial*. El carnaval funciona a través de las reglas de un juego, porque

todos sus participantes, el pueblo entero, aceptan la nueva representación y el acuerdo implícito del intento de anulación de lo individual. Por esta razón, Bajtín plantea que existe una relación preferente con formas e imágenes artísticas, especialmente, cercanas al teatro popular; sin embargo, reconoce que el carnaval destruye cualquier posibilidad de contemplación de la obra de arte, ya que no hay ningún ser que se aleje de este juego vivido: como consecuencia, sin espectador se ignora, inevitablemente, la escena (Bajtín, 1998: 12-13).

El carnaval se opone radicalmente a cualquier tipo de división, por lo tanto, dentro de su cosmos no se comprende la dicotomía actor/espectador. El juego, entonces, se transforma en la vida *real y conocida*. Para Bubnova esto se explica así: “En efecto, como el carnaval se vive, no se representa, y el individuo se ve sometido –o mejor dicho, integrado– a la fiesta, la que crea, como mencioné antes, su propia temporalidad fuera del tiempo cotidiano y oficial.” (Bubnova, 2000: 148).

Como ya se ha mencionado, no es posible remitirse a los textos de Bajtín sin tomar en cuenta que toda su obra se constituye en un gran *diálogo*; por esta razón, su propuesta sobre el carnaval se construye a partir de elementos *dialógicos*: nada es estático, todo se relaciona. En efecto, la máscara forma parte de las permutaciones, está ligada a la idea de juego y es necesaria para la construcción del mundo *no oficial*. La risa, que había sido expulsada del mundo serio y hegemónico, se incorpora a los objetos del universo simbólico carnavalesco, donde encuentra su espacio.

Bajtín define a la máscara como: “una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres” (Bajtín, 1998: 42). En este sentido, su esencia no puede ser entendida de manera individual –al igual que la realidad carnavalesca–, sino que debe verse como una parte de las permutaciones de la nueva realidad paralela. La máscara otorga una licencia para el pueblo que vive el carnaval: se convierte en la posibilidad de ser alguien más, sin actuar, sino de simplemente *ser* un nuevo personaje por un periodo de tiempo.

Por su parte, la risa presente en el carnaval se aleja inevitablemente de cualquier conocimiento contemporáneo que se tenga de ella, porque no posee, en ningún nivel, un carácter negativo. Adicionalmente, siguiendo con la idea del conjunto frente a la individualidad, esta risa no pertenece a un círculo cerrado, sino que “es ante todo patrimonio *del pueblo*” (Bajtín, 1998: 17). Dentro de la teoría bajtiniana, la risa

carnavalesca está determinada por ciertas características principales: la *generalidad*, la *universalidad* y la *ambivalencia*.

La *generalidad* está relacionada con su carácter popular; es decir, no ocurre de forma aislada: no se percibe a través de una reacción individual, sino por la respuesta de todo un pueblo. Por su parte, la *universalidad* de la risa puede ser entendida a través de la imagen de un gran contenedor en el que ingresan todas las personas, todas las acciones, todos los objetos y son atravesados por lo cómico. Finalmente, la *ambivalencia* hace referencia a la dualidad –afirmación y negación– de esta risa que permite el renacimiento, la transformación carnavalesca.

“La risa del pueblo pone en cuestión; enjuicia y relativiza; mata para obligar a renacer.” (Bubnova, 2000: 150). Este último punto es esencial dentro del rito del carnaval, pues sin la metamorfosis no se puede hablar de este tiempo festivo. Por esta razón, el acercamiento que hace el romanticismo al realismo grotesco –conjunto de imágenes de tipo carnavalesco– se aleja del sentido primero del rito, ya que anula el lado positivo de la risa para concentrarse únicamente en el sarcasmo e ironía puramente negativos. El renacimiento es, entonces, la condición *sine qua non* de la existencia del carnaval. Su origen se encuentra en la anulación de las separaciones de categoría, porque al no existir un final determinado –ante la anulación de una frontera infranqueable entre vida o muerte– aparece el ciclo: la muerte y el nacimiento se complementan.

Como conclusión, el carnaval se construye como una *segunda vida* en la que el mundo *oficial* se anula. Esto se logra a través de varias formas de tipo carnavalesco que se convierten en el vehículo para la existencia de este tiempo festivo. Además no se debe olvidar que el elemento esencial dentro del desarrollo del carnaval es el renacimiento; lo que se alcanza gracias a la supresión provisional de la separación de jerarquías y categorías. En el próximo apartado, se topará el tema de la manifestación carnavalesca dentro del ámbito propiamente literario, es decir, el realismo grotesco.

1.4.2.3. *La evolución del carnaval y su ingreso en el mundo de la ficción*

El carnaval se convirtió en la fuente primaria para la creación de géneros literarios durante el Renacimiento, porque las personas *vivían y participaban* directamente en la experiencia festiva. Sin embargo, cuando el sentido del carnaval cambió y las fiestas medievales y renacentistas se perdieron, la literatura tomó a los

libros o géneros carnavalescos como fuente para la construcción de imágenes de este tipo, es decir, para la *carnavalización de la literatura* (Bajtín, 1993: 185). Como consecuencia del cambio de fuente, de primaria a secundaria, muchos de los símbolos cambiaron sus significados esenciales.

A continuación, se mostrará la manifestación propia del realismo grotesco renacentista en la literatura, para después pasar a los cambios que tuvieron lugar cuando el carnaval dejó de ser la fuente primaria de creación.

El realismo grotesco –“el sistema de imágenes de la cultura cómica popular” (Bajtín, 1998: 23)– está conformado por la degradación y el principio material y corporal como elementos que permiten su manifestación.

El principio material y corporal como fiesta utópica es la representación de la unión inseparable de todos los aspectos vitales de los seres que habitan en el mundo. Su expresión es exagerada e infinita, porque es el pueblo entero –no el individuo– quien está contenido en este principio. El conjunto de imágenes en las que se centra la corporalidad están ligadas a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia. Esto se encuentra en vínculo directo con las bases folclóricas del carnaval; así, el cuerpo crece y evoluciona constantemente, no tiene límites⁹.

Por otro lado, la degradación es vista como “rasgo sobresaliente del realismo grotesco” (1998: 24). Con este término, degradación, Bajtín se refiere a la acción de rebajar o acercar a la tierra a lo elevado, espiritual, místico e ideal. Cabe resaltar que esto no tiene un carácter negativo, sino que, como ocurre en el carnaval, posee un valor positivo y regenerador. Para entender la degradación de manera positiva, es necesario saber que “al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior.” (Bajtín, 1998: 25). Esta idea recuerda a la risa de la cultura popular, a su carácter ambivalente.

Todas las imágenes grotescas guardan un carácter alegre y festivo, no están ligadas a la idea de lo terrible o lúgubre, al menos en el realismo grotesco arcaico y renacentista. Con el desarrollo posterior de esta manifestación literaria, muchos de sus símbolos sufrieron una transformación, otros aspectos fueron eliminados y, en general, se perdió el sentido de regeneración *general*.

⁹ “El principio material y corporal es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo.”(Bajtín, 1998: 24)

Como consecuencia de la pérdida de la unión del grotesco con la cultura popular, este llega a estar presente únicamente dentro de la literatura; por esta razón, se “produce una cierta formalización de las imágenes carnalescas, lo que permite a diferentes tendencias utilizarlas con diferentes fines.” (Bajtín, 1998: 37). De esta manera, se llega al momento en que el vínculo entre lo grotesco y el carnaval no es más que un finísimo hilo a punto de desaparecer. En este punto, durante el Romanticismo y, posteriormente, durante el Modernismo¹⁰, se rescata esta estética formal para usarla en el ámbito de la creación. Sin embargo, por no estar ligada a la plaza pública, muchas de sus particularidades sufren una transformación, cuyo resultado no debe ser confundido con el realismo grotesco original.

De acuerdo con Bajtín, en el período pre-romántico se rescata la concepción del realismo grotesco, pero no se mantienen todas sus características originales, ya que este sirve para mostrar una visión del mundo individual y subjetiva (Bajtín, 1998: 39). Esta estética literaria adoptada durante el Romanticismo funciona como una reacción ante el formalismo de la Ilustración que se mostraba a través de una tendencia lineal constituida por los siguientes aspectos: “racionalismo sentencioso y estrecho, autoritarismo estatal y lógica formal, aspiración a lo perfecto, completo e unívoco, didactismo y utilitarismo de los filósofos iluministas” (Bajtín, 1998: 39).

Un elemento constitutivo del carnaval que adquiere una nueva significación para la literatura romántica es la máscara¹¹. Cuando se separa lo grotesco de lo popular, se otorga un nuevo sentido a la máscara que se aleja de su objetivo inicial: “la máscara disimula, encubre, engaña, etc.” (Bajtín, 1998: 42). Ya no existe una función regeneradora, ahora se trata de un objeto lúgubre y oscuro. En general, se puede observar que la particularidad más relevante del carnaval que se pierde es la capacidad de regeneración y renacimiento. Al igual que en el caso de la máscara, la risa pierde su carácter positivo y ambivalente para funcionar en un plano llano y negativo.

En resumen, como se puede observar, el realismo grotesco romántico se olvida de un elemento fundamental en este rito festivo: el renacimiento y la transformación. El individualismo y la negatividad de la risa cambian lo carnalesco por una versión

¹⁰ En *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bajtín hace referencia a la evolución del realismo grotesco en la época del Modernismo; no obstante, en este estudio no se tomará en cuenta esa evolución posterior.

¹¹ También se puede ver una clara diferencia en la figura del diablo y en la idea de la marioneta. Pues, en el Romanticismo, el diablo no tiene ningún sentido positivo, no está relacionado a la idea de la oposición a la sociedad *oficial*, sino que se muestra como terrible, lúgubre y horrible. Por su parte, la idea de la marioneta es vista como una representación de cómo la vida de los seres humanos es dominada por una fuerza extraña e incontrolable; esto último no está presente en el realismo grotesco arcaico o renacentista.

menos popular y más subjetiva. Se debe rescatar de los escritores románticos, no obstante, su interés por los orígenes populares del carnaval y su propensión a utilizar la risa dentro de la literatura, lo que había sido eliminado en los textos “serios”.

1.4.3. Construcción del personaje carnavalesco principal: funciones del bufón y el tonto

Si bien Bajtín hace un análisis de las funciones del pícaro, del bufón y del tonto en *Teoría y estética de la novela*, en este trabajo solo se tomará en cuenta a los últimos puesto que el bufón y el tonto “no son de este mundo” y, en ese sentido, están más relacionados a la construcción del rito carnavalesco. Para realizar el análisis de los principales elementos de estas figuras, se hará una división desde dos visiones: el bufón y el tonto dentro de lo carnavalesco, por un lado, y su relación con la presencia del autor en el texto, por el otro.

La libertad que otorgan estas figuras al autor es invaluable: “libertad de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo” (Bajtín, 1989: 314). En efecto, lo que hacen el bufón y el tonto es desenmascarar las convenciones sociales, se oponen a ellas a través de la incomprensión o de la burla: “El loco ha sido considerado entonces como la voz de la verdad absoluta e irreprimible.” (Villanova, 1985: 502).

Bajtín plantea la idea de que estas figuras “crean en torno suyo microuniversos especiales, cronotopos especiales.” (Bajtín, 1989: 311). Este aspecto construye la idea íntegra de los personajes del bufón y del tonto, porque permite comprender la existencia de una nueva realidad que los engloba. Ellos pertenecen a un nuevo nivel de existencia al que no tienen acceso los demás integrantes de la sociedad. Dentro de la lógica ‘normal’, esto ocurre porque la locura es parte inherente de ellos, marca física y exteriormente su diferencia.

Entonces, estas figuras se crean a partir de la idea de la oposición a la normalidad: son la representación del rito festivo fuera de un tiempo y un espacio establecido. Para entender esto, es necesario especificar ciertas características de estas figuras: su relación con la plaza pública, su sentido figurado y su construcción como reflejo indirecto.

El vínculo que poseen el bufón y el tonto con la plaza pública se puede percibir en la exteriorización de su carácter: “la existencia de dichas figuras [...] se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior; lo exponen todo, por así decirlo, en la

plaza¹²” (Bajtín, 1989: 311). De este planteamiento se puede concluir que el bufón y el tonto se edifican como un carnaval eterno que existe únicamente dentro de ellos, pero, gracias a la exhibición constante que los conforma, se convierten en un recordatorio permanente de ese momento específico ritual.

A pesar de la manifestación abierta que tienen estas figuras, no muestran su propia existencia, pues no tienen ninguna, sino una ajena: la de su personaje. Siguiendo esta línea, se percibe otro aspecto inherente a sus funciones: su construcción como reflejo indirecto del personaje que representan; lo que conlleva un sentido figurado.

Estas últimas características nos ayudan a percibir la manera en que su existencia funciona prácticamente como un juego, cómo dentro de ellos llevan todo el imaginario carnavalesco. Estas figuras no tienen un sentido propio; lo que no se vuelve evidente solamente en su presencia individual nula, sino que, además, se muestra en todas sus acciones y diálogos: “no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que parecen” (Bajtín, 1989: 311).

Estas figuras son la representación de lo extranjero, de lo extraño a la realidad inmediata, porque no pertenecen a la sociedad: se encuentran en la frontera entre el carnaval y el mundo *oficial*. Así, el autor utiliza las diversas máscaras a través de las que se manifiestan estas figuras para convertirse en “eterno espía y reflejo de la vida” (Bajtín, 1989: 313). El bufón y el tonto se convierten en personajes esenciales dentro del contenido de la obra ficcional. Como conclusión, se puede establecer que su principal característica está relacionada con la libertad ligada a la posibilidad de enfrentamiento a lo *oficial*.

En el siguiente capítulo, se hablará acerca del contexto narrativo de José Donoso: la nueva corriente narrativa latinoamericana que se opone a los modelos realistas naturalistas tradicionales. Adicionalmente, se hará referencia a su obra, de manera general, y a su estilo literario particular.

¹² En relación a la teoría del cronotopo, se puede establecer a la plaza pública como un cronotopo menor o motivo cronotópico.

CAPÍTULO II

JOSÉ DONOSO Y LA NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA

2.1. La nueva novela hispanoamericana: evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XX

Para ubicar el contexto en el que surge la obra de Donoso, parece indispensable, en primera instancia, hacer una breve revisión histórica del desarrollo de la literatura latinoamericana de la época.

2.1.1. 1940 y 1959: años claves en el desarrollo de una nueva narrativa

En general, la situación de la narrativa hispanoamericana hasta la década de los 30 está formada por una literatura realista, naturalista y de observación. No obstante, no se debe olvidar que existen excepciones; según Shaw, desde 1926, se desarrolla paralelamente una corriente estética que se aleja de estos postulados, una corriente que se liga más a lo fantástico y trata el tema de la angustia existencial (1992: 11). Uno de los representantes de esta apertura estilística en la narrativa es Roberto Arlt con su novela, publicada en ese mismo año, *El juguete rabioso*. El cambio es paulatino, ya que como novela con gran influencia de la picaresca este libro presenta una clara crítica social –lo que se acerca más al realismo social o documental– pero lo que muestra el cambio de sentido estético es la cercanía que presenta con un elemento metafísico: los temas se acercan más a la condición humana que a la realidad social (Shaw, 1992: 24).

Tanto Loveluck como Shaw plantean que 1940 es la fecha que podría ser tomada como punto en que se da el traspaso definitivo de la novela tradicional a la nueva novela. Esto se debe a una serie de factores sociales, políticos y económicos que permitieron la construcción de nuevos espacios literarios y culturales en América Latina. Mientras que Loveluck se refiere a estos aspectos como elementos necesarios para el surgimiento de la nueva novela, Shaw los desarrolla un poco más para explicar el origen del *boom* latinoamericano. En los dos casos, el marco histórico juega un papel de suma importancia en su influencia para que se inicie una nueva era de creación literaria en Latinoamérica.

Gracias a algunos acontecimientos históricos se posibilitó el crecimiento de los medios y espacios culturales en el continente americano; lo que dio lugar a una mayor facilidad en la producción literaria. La caída de la República española, con la subida de

Franco al poder, provocó la emigración de muchos intelectuales españoles a Latinoamérica; esto, de acuerdo con Shaw, “produjo un efecto estimulante en todo el ámbito de la cultura hispanoamericana” (Shaw, 1992: 17).

La Segunda Guerra Mundial, en cambio, causó que las editoriales europeas dejaran de funcionar y que las revistas literarias del viejo continente ya no fueran impresas. Ante la falta de libros y revistas provenientes de Europa, se crearon nuevas editoriales en Hispanoamérica y los autores literarios fundaron revistas propias del continente. Finalmente, el crecimiento acelerado de la población urbana, junto con el aumento del acceso a la educación secundaria y universitaria, tuvo como consecuencia el apareamiento de un nuevo público lector: un público interesado por los temas de su realidad próxima y que leía únicamente en castellano¹³ (Shaw, 1992: 17-18).

La Revolución Cubana, ocurrida en 1959, también abre espacios para un mayor desarrollo de la literatura en Latinoamérica. A través de un espacio de crítica literaria de las obras del continente y, junto con la entrega del premio Casa de las Américas, se logra la visibilización de los escritores hispanoamericanos.

En la Habana, en la década de los 60 y 70, proliferan centros académicos con interés por lo latinoamericano. En este contexto, se crean nuevos mercados editoriales para la publicación y la novela latinoamericana se vuelve apetecida por el mundo cultural internacional. La revista cubana *Casa de las Américas* se convirtió en el medio de difusión literaria y en el principal organizador de congresos y eventos artísticos y literarios (Rivera, 2004: 98).

En otras palabras, la Revolución Cubana tuvo una influencia directa en la nueva narrativa latinoamericana tanto a nivel de crítica académica, como al nivel material de encuentros literarios y de premios –el Premio Casa de las Américas se entrega desde 1960– que ayudaron al desarrollo de la narrativa hispanoamericana.

Las referencias literarias de creación también marcaron y determinaron el nuevo sentido estético. Los autores latinoamericanos de esa época se vieron influenciados por varios escritores de lengua inglesa, francesa o alemana. En palabras de Lamb: “Estos artistas ven en las técnicas de escritores extranjeros un ejemplo y un guía. Así, buscan el apoyo de los experimentos de novelistas como Joyce, Faulkner, Dos Passos, Kafka, Mann, Camus y Proust [...]” (Lamb, 1970: 108). El referente europeo continúa latente

¹³ Esto marca un gran cambio frente al modelo de lector anterior a ese momento histórico, pues eran principalmente las élites las que tenían acceso a una educación que provocara el interés en lo literario, pero ese interés era, normalmente, por obras europeas o norteamericanas escritas en francés, inglés o alemán.

en la literatura latinoamericana, pero, a diferencia de lo que ocurre antes con la imitación del costumbrismo y el naturalismo, las nuevas técnicas estilísticas se convierten en la base para encontrar una nueva forma de expresión propia del continente.

Asimismo, el descubrimiento del surrealismo permite a los escritores hispanoamericanos acercarse a su realidad desde otra perspectiva. El surrealismo¹⁴ se muestra como una herramienta que permite a estos escritores comprender que “entre la realidad y el sueño la diferencia es puramente mecánica” (Asturias, 2011: 289). De esta forma, después de conocer esta corriente vanguardista, los escritores, como Asturias o Carpentier, vuelven a América y notan que la realidad mítica americana contiene en sí un carácter surrealista¹⁵.

2.1.2. Propuesta estética narrativa en el contexto literario de Donoso

El modelo estilístico narrativo sufre 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 buscaban representar; ya no intentaban mimetizar la realidad social, sino crear un nuevo universo. En el caso específico de Miguel Ángel Asturias, por ejemplo, el lenguaje, junto con el mito, es el instrumento necesario para expresar la universalidad de su mundo. De acuerdo con Lamb: “Su manera de personalizar a los hombres anónimos de Guatemala consiste en dotarlos de sus mitos y de su lenguaje maravilloso.” (Lamb, 1982: 102-103).

Los primeros autores que mostraron esta nueva propuesta estética narrativa –como Asturias, Borges, Carpentier, etc.– renuevan la visión que se tenía de América y, asimismo, el concepto de lenguaje americano (Rodríguez Monegal, 1970: 52). La influencia de las vanguardias europeas en la narrativa hispana es la causante de un cambio sustancial no solo en la estructura narrativa, sino, también, en la estructura del lenguaje.

Loveluck propone otros aspectos que también resultan determinantes para definir el estilo de la nueva novela latinoamericana: la disminución de la importancia

¹⁴ “Nunca se hará demasiado hincapié en la importancia del surrealismo en el despegue de la nueva novela. De hecho Carpentier confiesa: ‘el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas, aspectos de la vida americana que no había advertido.’” (Shaw, 1992: 80)

¹⁵ “En América el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual” (Carpentier citado por Shaw, 1992: 80).

del héroe ejemplar, el uso experimental del tiempo, la multivocidad de la novela y el dinamismo cambiante del punto de vista (1969: 27-28).

Desde la perspectiva de Fuentes, lo que aparece en la nueva novela, por la creación del antihéroe, es la ambigüedad, porque, hablando específicamente del caso de Rulfo: “en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes: ya no sólo hay origen y permanencia fatal en el origen; hay además un destino en movimiento [...]” (Fuentes, 1969: 169). El modelo de construcción de personajes sufre una mutación extrema, desaparecen los tipos preestablecidos de la literatura clásica: los antihéroes se convierten, ahora, en los protagonistas. En una mención rápida de ejemplos, se puede recordar a Brausen de Onetti, Oliveira de Cortázar, Castel de Sábato, etc.

El uso experimental del tiempo también subraya la tendencia que tiene esta narrativa hacia la ambigüedad: “la ambigüedad misteriosa, [...] la ininteligibilidad de la realidad que nos circunda y en la que nos sentimos tan cómodamente instalados.” (Shaw, 1992: 36).

Para Loveluck, la experimentación con el tiempo¹⁶ se explica por estar sujeto a la memoria involuntaria y asociativa, restando o anulando la importancia de un tiempo progresivo y matemático. El tiempo existe desde la conciencia humana: las experiencias se relativizan de acuerdo al placer o al dolor. La narración lineal no permite una cercanía más profunda con la realidad humana, con los deseos, las vivencias, los miedos, etc.; en cambio, el juego temporal entrega una nueva herramienta al escritor, la posibilidad de no guiarse por un orden lógico y de mostrar el tiempo desde una perspectiva individual y psicológica (Loveluck, 1969: 27-28).

En relación con la multivocidad dentro del relato, se puede hablar del narrador que entra en un prisma y se multiplica, pues no basta ya con uno solo, sino que se requiere una serie de ellos que dan a conocer los acontecimientos desde diversos puntos de vista. Los escritores latinoamericanos del siglo XX utilizan a varios tipos de narradores: mezclan al omnisciente con el testigo o el personaje, al narrador individual con el colectivo, etc. Finalmente, cabe resaltar que los narradores están vinculados al siguiente aspecto de la novela: el dinamismo de la perspectiva.

La focalización se ve afectada no solo por el aumento y transformación de los narradores, sino, también, por ciertas técnicas que pertenecen a un mundo externo al

¹⁶ En el tiempo tiene influencia, asimismo, la categoría de mitificación, que se mencionará más adelante. Aparece el tiempo mítico, circular, renovador, etc.

literario, específicamente, al cine. El aumento de la importancia de las películas en la sociedad y en el arte tiene como consecuencia, en la literatura, el apareamiento de nuevas formas narrativas centradas en el punto de vista desde el que se enfoca –recordando la idea del lente de la cámara–; en este mundo se evidencia un aspecto *extraliterario* que afecta la nueva narrativa: el cinematografismo¹⁷.

Además de este aspecto externo al plano puramente literario, Loveluck se refiere también a la desintegración de la novela, a la cercanía entre novela y ensayo y a la tendencia a una construcción *abierta*.

La novela deja de ser la unidad clara que había sido en el pasado y se empieza a construir a partir de fragmentos, de pensamientos, de personajes ambiguos, narradores difíciles de definir, etc. La novela 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. Sin embargo, conviene notar que lo que ocurre, en realidad, es simplemente una nueva organización formal del género, la fragmentación es una forma de unidad. Otro cambio sustancial es la cercanía que adquiere la narrativa con el ensayo. Para comprender esto, basta con recordar cuentos de Jorge Luis Borges que podrían ser confundidos con ensayos; un claro ejemplo es *Pierre Menard, autor del Quijote*.

Finalmente, la tendencia a la construcción abierta se refiere a la posibilidad del lector de formar parte activa en la lectura; es decir, la interpretación se vuelve una posibilidad prácticamente obligatoria al acercarse a estas obras. Por esta misma razón, no es casual que justamente en el siglo XX surgieran los estudios de recepción literaria. Iser plantea que el autor es quien deja vacíos en el texto para que el lector los llene, pero siempre siguiendo las pautas marcadas por la obra, de tal manera que el lector no llega a convertirse jamás en el autor del texto (Iser, 1987: 41).

Después de haber hecho este acercamiento a las características centrales de la nueva novela latinoamericana, es posible plantear que el cambio de rumbo que tiene lugar en su manifestación estética y formal se muestra a través del juego de la ambigüedad. La originalidad tanto en la nueva temática como en las técnicas estilísticas permite que la nueva novela latinoamericana sea vista como un momento de auge en la producción literaria latinoamericana.

¹⁷ “Cinematografismo de los procedimientos, multiplicidad de planos y secuencias narrativas, que se resuelven en un »corte« audaz: montaje espacial y temporal, *travelling*, sobreimpresión o *crossing-up*, *découpage*, *flashback*, etc.” (Loveluck, 1969: 28).

2.1.2.1. Principales representantes

Debido a lo complicado de determinar cuáles son los principales autores dentro del surgimiento de la nueva novela latinoamericana y el posterior *boom*, para este trabajo se tomará en consideración lo planteado por Shaw y por Rodríguez Monegal. Es posible que muchos escritores que también jugaron un papel importante en este periodo de auge literario no sean mencionados, pues lo que se busca es mostrar desde un plano alejado y amplio quiénes se constituyeron como los narradores de este transformado género narrativo.

Shaw hace una clasificación de autores en tres períodos¹⁸: los antecesores, los de la época de transición y los integrantes del boom. A su vez, dentro de estas categorías existen otras divisiones; así, en la época de transición hay dos grupos: los rioplatenses y los autores del neo-indigenismo y el realismo mágico; y dentro del boom se marca una frontera entre los autores más reconocidos y los menos reconocidos. Sin embargo, por no mantener una relación directa con el contexto de José Donoso, no se tomará en cuenta en este estudio a los antecesores. Por su parte, Rodríguez Monegal habla de tres¹⁹ generaciones o promociones, sin hacer una clasificación posterior dentro de cada grupo.

En la categoría transición²⁰-rioplatenses, Shaw incluye a Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti. Como característica general de todos estos escritores se puede hablar de una tendencia hacia la novela metafísica alejada ya del realismo de observación. Entre las principales obras de estos autores están: *Ficciones* (1944) de Borges, *La vida breve* (1950) de Onetti, *El túnel* (1948) de Sábato, *El banquete de Severo Arcangel* (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 (79). *El sexto* (1961) de Arguedas, *El reino de este mundo* (1949) de

¹⁸ En su clasificación, Shaw incluye a los autores del ‘boom junior’ como Severo Sarduy, Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique, Néstor Sánchez, etc. que no se mencionarán en este trabajo por ser posteriores a Donoso.

¹⁹ Rodríguez Monegal también menciona una cuarta generación que incluye a los autores del ‘boom junior’ de Shaw.

²⁰ Para Rodríguez Monegal, la segunda generación está formada por: Joao Guimaraes Rosa, Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Julio Cortázar, José Miguel Arguedas y Juan Rulfo (1970: 53).

Carpentier y *El señor presidente* (1946²¹) de Asturias son algunas de sus novelas más importantes.

Después de pasar por los autores cuyos libros permitieron el paso de la novela tradicional a una nueva y concreta propuesta estilística para la narrativa hispanoamericana, se llega a los cuatro escritores más reconocidos del fenómeno literario conocido como *boom* latinoamericano²²: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa²³. Todos estos autores juegan con el lenguaje y con los elementos narrativos; ellos son los representantes del boom editorial de Latinoamérica. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Rayuela* 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.

Finalmente, el grupo donde se encuentran los escritores contemporáneos de los integrantes del *boom* está formado por: Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso²⁴, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante. Entre sus obras más representativas se encuentran las siguientes: *Pedro Páramo* de Rulfo, *Hijo de hombre* (1960) de Roa Bastos, *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Tres tristes tigres* (1970) de Cabrera Infante y *El obscuro pájaro de la noche* de Donoso.

2.2. Donoso en su contexto literario

Cuando José Donoso inició con su producción literaria, Chile era un país donde se valoraba, ante todo, el realismo documental y observacional: “una novela era considerada buena si reproducía con fidelidad esos mundos autóctonos, aquello que específicamente diferenciaba –nos separaba– de otras regiones y otros países del continente.” (Donoso, 1972: 23). Se buscaba una literatura regional, sin ninguna intención de llegar a otros sitios fuera de la frontera del país austral. Los modelos de las novelas tradicionales eran estudiados en colegios y universidades, las editoriales no publicaban ningún texto que no estuviera alineado a esa estética realista y solo había

²¹ Si bien esta novela se publicó en el año 1946, Asturias empezó a escribirla en 1923 (Shaw, 1992: 73).

²² La tercera promoción planteada por Rodríguez Monegal está formada por: Carlos Martínez Moreno, Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa.

²³ “[...] si se acepta que el boom tiene categorías. Si se acepta lo de las categorías, cuatro nombres componen, para el público, el gratín del famoso boom, el cogollito, y, como supuestos capos de mafia, eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa.” (Donoso, 1972: 119).

²⁴ No se hablará de Donoso en este apartado, pues más adelante se hará un análisis más profundo de su narrativa.

reimpresiones de aquellas obras consideradas modelos ya de una literatura nacional y mimética. Pese al predominio de la novela tradicional, este género se encontraba en un periodo de cambio en Latinoamérica: los escritores, incluido Donoso, veían más allá de sus fronteras hacia los demás países hispanoamericanos.

José Donoso nació en Santiago de Chile en 1924. Su educación primaria y secundaria fue hecha en el colegio inglés *The Grange* ubicado en su ciudad natal; sin embargo, interrumpió su educación porque decidió dedicarse a otras actividades, como al trabajo en haciendas ovejeras en la Patagonia, y a viajar. Después de tener trabajos en varias áreas, regresó a Chile para concluir con la secundaria. Posteriormente, estudió Letras en la Universidad de Chile y en Princeton. Su obra narrativa está compuesta por novelas, cuentos y un ensayo.

Sus primeros cuentos, “The blue woman” y “The poisoned pastries”, fueron publicados en inglés en 1950. Cinco años después, obtuvo el premio de la municipalidad de Santiago por su libro *Veraneo y otros cuentos*. En 1957 publica *Coronación*, su primera novela. Pasaron nueve años para que en 1966 apareciera para la venta su segunda novela, *Este domingo*. El resto de sus obras fueron escritas en el extranjero, pues, después de asistir a un congreso literario en México, Donoso y su esposa deciden viajar a España y se quedan a vivir ahí. En este país publica *El obsceno pájaro de la noche* (1970), considerado como uno de sus obras más representativas y complejas. Sus otros libros²⁵ más conocidos son: *El lugar sin límites* (1967), *Historia personal del boom* (1972), *Tres novelitas burguesas* (1972) y *Casa de campo* (1978) (Fernández, 1998: 617).

2.2.1. Historia personal del boom

Después de haber publicado *El obsceno pájaro de la noche* (1970), Donoso escribe, a manera de comentario o crónica autobiográfica, cómo vivió el fenómeno que se conoce como el *boom latinoamericano*. Así, después de dos años de la conclusión de su obra más conocida, se imprime *Historia personal del boom*, un libro lleno de anécdotas, de recuerdos y de críticas sobre la obra de los otros escritores de esta época. Interesa a este estudio un acercamiento a este ensayo porque ayuda a comprender más claramente el contexto de producción literaria de Donoso.

²⁵ Posteriormente, a partir de 1982 publicó otras obras que son menos conocidas: *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loira* (1980), *El jardín de alado* (1981), *Poemas de un novelista* (1981), *Cuarto para Delfina* (1982) y *El Mocho* (1996).

El contexto nacional de Donoso no presentaba ningún estímulo para el autor literario ni ninguna facilidad para la publicación de sus obras. En el caso particular del autor de *El obsceno pájaro de la noche*, tuvo que reunir, con ayuda de amigos y familiares a través de la venta de suscripciones, la suma para pagar la primera cuota en la casa editorial de su libro de cuentos y luego venderlos en cualquier sitio para terminar de saldar la deuda. Pero esto no ocurría solo con Donoso, pues, como él reconoce: “Casi todos los demás narradores de mi generación en Chile [...] estaban en el mismo caso que yo: [...] todos publicamos nuestros libros en forma un tanto vergonzante, con ruegos y empeños, en privado o por suscripciones.” (Donoso, 1972: 32).

En Chile no se conocía la literatura de otros países latinoamericanos, porque si solo allí “era tan difícil publicar y difundir una primera novela o un primer libro de cuentos” (Donoso, 1972: 30), la compra y venta de obras extranjeras era una posibilidad casi inexistente. La difícil situación que envolvía el hecho de conseguir que una editorial aceptara una obra inédita se presenta en la vida de Donoso incluso después de haber obtenido el Premio Municipal por su primer libro de cuentos. En 1957, este autor chileno busca publicar su primera novela, *Coronación*, y, después de ser rechazado por varias editoriales, logra que Nascimento acepte hacerlo, pero bajo unas condiciones particulares: “se tirarían tres mil ejemplares, de los cuales yo recibiría setecientos a cambio de cederles mi derecho a cobrar adelanto y liquidaciones.” (Donoso, 1972: 33).

Es evidente, entonces, que el contexto en el que Donoso empieza a escribir tiene una fuerte influencia realista, con una valoración de los textos miméticos y regionales; además, encontrar las nuevas obras de otros autores latinoamericanos resultaba prácticamente imposible. Sin embargo, dentro de ese mundo cerrado de la sociedad chilena, Donoso logra conseguir²⁶ *Los pasos perdidos* de Carpentier. Ese libro marcó su primer vistazo fuera de “las barreras de la sencillez y del realismo como destino único [...] para atisbar no sólo una amplitud mucho mayor, sino dimensiones totalmente fuera de alcance.” (Donoso, 1972: 38).

Con un estímulo literario tan alejado de sus compatriotas chilenos, Donoso decide viajar a Buenos Aires, donde entra en otro mundo literario, ajeno al suyo y donde descubre a Borges: “después de este viaje a Buenos Aires mi visión literaria cambió definitivamente.” (Donoso, 1972: 41).

²⁶ El músico Juan Orrego Salas trajo la novela de Caracas.

La literatura hispanoamericana crecía rápidamente: se publicaban obras que marcaban un distanciamiento claro con la novela tradicional. El Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción en Chile en 1962 fue el escenario propicio para que varios escritores –Carlos Fuentes, José María Arguedas, Pablo Neruda, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, entre otros– se conocieran y protestaran contra el aislamiento y la falta de difusión de la literatura hispanoamericana. Si bien no se cumplió con las propuestas planteadas en el congreso, como la organización de conferencias o la creación de editoriales, este encuentro de literatos marcó para Donoso:

[...] una línea clarísima que me dio el pase para atreverme a pensar literariamente ya no en términos de lo «nuestro» en cuanto a lo chileno, sino de lo «nuestro» en cuanto a que lo mío y lo chileno podía, y tenía que, interesar a millones y millones de lectores que componen el ámbito del habla castellana y rompiendo las fronteras tan claramente marcadas inventar un idioma más amplio y más internacional (Donoso, 1972: 44).

La década del 60 lleva a lo que se conocerá como el *boom latinoamericano*²⁷. De acuerdo con Donoso, Carlos Fuentes es quien puede ser considerado como el agente principal para el apareamiento de este auge novelístico hispanoamericano. Esto se debe no solamente al estímulo literario que representan sus primeras obras –*La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*–, sino, asimismo, a su admiración y ayuda para lograr que se publicaran o se reconocieran libros de otros autores (Donoso, 1972: 61). En el caso particular del autor chileno, fue quien logró que *Coronación* fuera traducida al inglés y publicada en Nueva York. Para Donoso tuvo mucha importancia exponerse a la nueva literatura, para así lograr salir de los modelos y líneas fronterizas trazadas por los cultores de la literatura regional chilena y encontrar una nueva posibilidad estilística.

Mientras Donoso lucha por escribir *El obscuro pájaro de la noche*, es invitado a un Congreso en México²⁸ y decide quedarse allí por tres meses –donde escribe *El lugar sin límites*– hasta el lanzamiento de su libro *Coronation* en Nueva York. Después de esto, no regresa de nuevo a Chile. Pasado el lanzamiento va a vivir en España, donde tiene contacto directo con el movimiento literario hispanoamericano. En esta ciudad

²⁷ Donoso repite constantemente la posibilidad de la no existencia del *boom latinoamericano*; sin embargo, utiliza el término y su ambigüedad para mostrar los cambios en la novela y el surgimiento de una nueva generación de narradores en el continente americano.

²⁸ José Donoso sostiene que desde su punto de vista, si es que se puede hablar del boom latinoamericano, es en el Congreso de México donde tiene su inicio.

estaba situada la editorial Seix-Barral, que había otorgado cinco premios “Biblioteca Breve”²⁹ a autores hispanoamericanos, consiguiendo así darles prestigio internacional.

Lo que ocurrió con este grupo de escritores latinoamericanos, incluido el autor sobre el que trata esta disertación, fue que se internacionalizaron, tuvieron la necesidad de salir de las fronteras intraspasables de cada uno de sus países para lograr encontrar, en un mundo lleno de nuevas obras y posibilidades literarias, el estímulo adecuado para romper con viejos esquemas y plantear una nueva estética estilística.

2.2.2. Narrativa de José Donoso

La obra general de Donoso está marcada por algunas particularidades como la construcción de un mundo dual, la representación del caos, el motivo de lo extraño, etc. Todos estos elementos que conforman las novelas escritas antes de *El obsceno pájaro de la noche* se muestran como una tentativa que no llega a concretarse hasta la llegada de la más reconocida obra del autor; es decir, muchos de los aspectos presentes en las anteriores novelas llegan a su punto cumbre en *El obsceno pájaro de la noche*. A continuación, se verá de forma general las características de *Coronación*, *El lugar sin límites* y *Este domingo*.

Tanto en *Coronación* como en *Este domingo* existen dos sectores sociales antagónicos, lo que remite, como el autor reconoce en una entrevista con Eduardo Godoy, al realismo social; no obstante, no se puede mantener en ese punto el análisis, pues hay muchos elementos que no pueden ser encerrados en el modelo tradicional. De acuerdo con Promis Ojeda: “se comprueba que antes que diferencias contrapuestas, los dos sectores sociales se tienden sutiles relaciones de contigüidad y semejanza, tenues hilos que enredan por igual a los seres altos y a los bajos [...]” (1975: 16). No se trata realmente de una denuncia del sistema social de la época donde las clases sociales altas explotan a las bajas, pues, al final, las dos están unidas de forma indisoluble y tienen una influencia constante entre ellas.

Adicionalmente, lo que se representa es la decadencia de la clase alta, el momento cercano a su destrucción definitiva, pero esto, antes que ser una alegoría sobre la posibilidad de la anulación de las clases sociales, está relacionado con la destrucción como aspecto central de la narrativa donosiana. Por lo tanto, aunque la representación

²⁹ *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Tres tristes tigres* de Cabrero Infante, *País portátil* de Adriano González León y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes.

de la realidad social se acerque más a los modelos del realismo social y observacional, Donoso busca alejarse de eso de manera paulatina.

En relación a los motivos recurrentes, se puede hablar, principalmente, de lo extraño y de la nostalgia del paraíso. El primero guarda cercanía con la idea del caos en la narrativa donosiana; en otras palabras, el personaje o narrador, incluso el lector, está expuesto a percibir que, después de la destrucción del orden establecido, hay que enfrentarse a un mundo “de naturaleza extraña, desconocida, enigmática” (Promis Ojeda, 1975: 20-21). Si se sigue esta misma lógica, se encontrará la nostalgia del paraíso, el anhelo de volver a un momento en el que el orden reinaba, donde era claro lo que se vivía, las actitudes que debían adoptarse y las reglas que debían ser seguidas. El mundo del que se tiene nostalgia ya no existe, fue dejado atrás y ahora se debe vivir con la angustia que lo extraño produce.

El narrador de estas tres novelas no se ve a través de un prisma como el de *El obsceno pájaro de la noche*, pero ya muestra ciertos indicios del cambio al que se llegaría posteriormente. Así, un aspecto que marca de forma definitiva la narrativa de Donoso es la construcción de los puntos de vista ambivalentes ligados al narrador. En *Este domingo* el “relato está entregado [...] a dos narradores que se ubican en perspectivas diferentes” (Promis Ojeda, 1975: 23); razón por la que se define una ambivalencia en la presentación de la realidad que se acerca –pero no alcanza– a la ambigüedad total de *El obsceno pájaro de la noche*. La perspectiva de cada narrador puede llegar a crear un contrapunto en la narración, pues presenta dos puntos de vista, duplicando el mundo ficcional, eliminando así cualquier posibilidad de realismo observacional.

Por último, la estética de la destrucción también marca la narrativa donosiana; este aspecto puede conocerse como la representación del caos, pues estos dos aspectos mantienen una relación causal. Así, el caos destruye el orden preestablecido e impone un nuevo mundo marcado por todo lo cercano al deterioro y la destrucción. De acuerdo con Achugar: “La relación de estas tres novelas [*Coronación*, *Este domingo* y *El lugar sin límites*], además, se establece en tanto constituyen tres modos de afirmar el poder creador y destructor del hombre. Las tres realizan la construcción o plasman la construcción y destrucción de determinados mundos” (1979: 146). En esta particularidad de la narrativa donosiana es posible observar el cambio de enfoque que incluye el autor en sus novelas; si en *Coronación* el caos aparece para destruir el orden,

en *El lugar sin límites*, se deja de lado lo preestablecido y se muestra ya un mundo caótico (Promis Ojeda, 1975: 26).

Todos estos aspectos constituyentes de la narrativa de José Donoso antes de la publicación de *El obsceno pájaro de la noche* funcionan como un esbozo de lo que posteriormente ocurriría en la obra cumbre del chileno. Todos los elementos son llevados a sus límites, a una destrucción total de sus principios que tendrá como consecuencia un renacimiento original y completo³⁰.

2.2.3. *El obsceno pájaro de la noche*: destrucción y ambigüedad

Como ya se ha mencionado, *El obsceno pájaro de la noche* es la obra que tiene la mayor importancia y la más reconocida del autor chileno José Donoso. Para Cedomic Goil este libro “se eleva como una de las creaciones más notables de la imaginación en la literatura hispanoamericana contemporánea.” (1975: 124). En ella, es posible encontrar el objetivo de Donoso que se veía ya como una tentativa en sus novelas anteriores: crear, a través de la experimentación en la estructura, una novela que se alejara del realismo social y que fundara un mundo nuevo desde otro estilo literario³¹. Para Promis Ojeda:

El obsceno pájaro de la noche se nos presenta, pues, como la novela de una novela, es decir, como un relato que se va iluminando a sí mismo, como una ficción que se perfecciona con otra ficción que encierra y que la supera. De la totalidad de ambas se desprende una imagen absolutamente precaria de la realidad, que remece profunda y violentamente el modo tradicional de ver las cosas, y de concebir y entender su orden (Promis Ojeda, 1975: 40).

Un aspecto que ya se observa en las anteriores novelas de Donoso es la presencia del contrapunto –claroscuro– en la representación social. En *El obsceno pájaro de la noche* son los universos oscuros los que se convierten en protagonistas del relato, hay un desvanecimiento de la realidad clara o luminosa que busca la perfección. Si en *Coronación*, por ejemplo, ya se percibe esa cercanía entre clases sociales, en *El obsceno pájaro de la noche* la separación es una imagen falsa de la realidad: las viejas de la Casa se han apropiado de los secretos de sus amos; los monstruos son los que

³⁰ Promis Ojeda lo resume de una forma clara: “Las tres novelas anteriores de Donoso son planteamientos de una obsesión [...] En *El obsceno pájaro de la noche* (1970), la obsesión deja de ser un planteamiento y se transforma en mundo.” (Promis Ojeda, 1975: 30-31).

³¹ Así como en el libro Donoso desnuda la realidad preestablecida, también desnuda, al culminar con esta novela, el estilo preestablecido.

deciden cómo se lleva la Rinconada y no Jerónimo; sin la Peta Ponce y Humberto Peñaloza ni Inés ni Jerónimo pueden estar tranquilos.

En esta obra, la narrativa de Donoso mantiene y refuerza la preferencia por el deterioro en general, con una mayor relación con los espacios y los personajes, pero también opta por mostrar una destrucción total que no afecta ya solo a la historia, sino, también, a la estructura formal de la obra. Así, se puede hacer referencia al criterio de Cornejo Polar al hablar de lo que ocurre en *El obsceno pájaro de la noche*, donde “La palabra, como en un rito perverso, parece aniquilar todo lo que toca.” (Cornejo Polar, 1975:104). Si se sigue esta idea, se pueden plantear algunos nudos narrativos en los que se evidencia este hecho: en la desintegración del narrador cuando se entremezclan y confunden las voces de los diferentes personajes; en la desaparición del límite entre vigilia y sueño, cuando no se puede determinar qué ha ocurrido *realmente* y qué ha sido invención de los personajes; y en la ambigüedad manifiesta de la obra que se muestra en la conformación del tiempo y el espacio.

Esta novela de Donoso está marcada por la polifonía; es decir, por un conjunto de voces que van hilando los diversos sucesos de la historia. En ese sentido, no se puede hablar de un solo narrador que determina de forma autoritaria el giro de los acontecimientos; por esta razón, la destrucción del narrador mantiene un vínculo estrecho con la ambigüedad: “Dentro de la unidad aparente del narrador cada una de sus otras dimensiones adquiere un carácter de total novedad y de extrañeza que condiciona, desde el polo subjetivo, la objetividad del mundo narrado.” (Goic, 1975: 115). Entonces, el narrador pierde forma, empieza a desvanecerse, y la *credibilidad* que otorga el lector a esta figura desaparece: los diversos tipos de narradores se contradicen, o lo que narran guarda ciertas diferencias en espacios o en personajes, no existe una sola realidad ficcional ante nuestros ojos. Además de la indeterminación, el narrador está marcado por la impotencia; en su estudio sobre el narrador de *El obsceno pájaro de la noche*, Goic es muy claro:

El propio grado de conocimiento del narrador está afectado por la general indeterminación, de modo que éste [*sic* este] se muestra a sí mismo impotente para penetrar en la real condición de lo observado o experimentado, o en la esfera de realidad que le corresponde (Goic, 1975: 117).

Con respecto a la ambigüedad³², ya observada como aspecto fundamental en el caso del narrador, se puede decir que es causada a partir de la disgregación, la contradicción y la sustitución. La disgregación está determinada por la pluralidad de naturalezas que posee cada uno de los objetos del mundo ficcional; en otras palabras, ningún elemento en *El obsceno pájaro de la noche* mantiene una unidad cerrada y perceptible. La contradicción, por otro lado, está directamente relacionada con el tema del narrador, pues nada de lo que se dice puede ser considerado *real* en el conjunto total de la obra. En efecto, simplemente en la historia de Inés es posible ver dos realidades que se contradicen abiertamente: por un lado, la esposa de Jerónimo muere durante el nacimiento de su hijo; por el otro, una Inés estéril va a vivir a la Casa de Encarnación de la Chimba.

Por último, la sustitución se muestra de forma más clara y evidente en el caso de los personajes³³ y tiene la función de romper con cualquier posible planteamiento determinista, destruye los esquemas basados en algún tipo de jerarquía, se opone a la división entre lo real y lo ficticio e impide cualquier relación de causalidad entre los acontecimientos del relato (Cornejo Polar, 1975: 108).

³² Achugar sostiene que la ambigüedad del relato se encuentra presente en todos los niveles y puede ser definida por la conseja de la niña-bruja. Allí, el cacique cubre lo que está ocurriendo en la habitación de su hija, imposibilitando que los hermanos vean lo que ocurre. Esta acción se convierte en la metáfora de la novela entera: “Acción de cubrir que posibilita la ambigüedad pero que, precisamente, en su encubrimiento extiende hasta borrar los límites entre lo realmente ocurrido y lo imaginado, entre la verdad y la mentira.” (1979: 248)

³³ “Siguiendo el orden presentativo de la narración es fácil descubrir numerosos y complejos procesos sustitutorios. A través de uno de ellos, que de alguna manera vertebra el relato, el lector observa que el Mudito (1) se convierte en una de las viejas asiladas de la Casa (2), en el gigante de la cabeza de cartón piedra (3), en Humberto Peñaloza (4), de cierta manera en Jerónimo de Azcoitia (5), en el hijo santo de la Iris Mateluna (6), en el hijo de Inés de Azcoitia (7), en el hijo de la Peta (8), en imbunche (9), en ‘ceniza muy liviana que el viento dispersa’ (10) (pág. 542).” (Cornejo Polar, 1975: 106).

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE*

En este capítulo se intenta establecer un diálogo bajtiniano entre elementos carnavalescos planteados por el autor ruso con *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso.

Los aspectos del rito festivo que se analizarán están marcadas por diversas categorías carnavalescas. Inicialmente, se tomará como base de análisis los espacios centrales de esta obra donde se evidencia la manifestación de lo carnavalesco: es decir, cómo se proyectan la *Casa de Encarnación de la Chimba* (de ahora en adelante, *Casa de Encarnación...*) y la *Rinconada* articuladas al tiempo del ritual. Acto seguido, se hará el reconocimiento de la construcción antitética del *mundo oficial* y el *no oficial* como elementos vitales del carnaval. Luego se hará un estudio de los principales personajes que se configuran como los protagonistas del carnaval y cómo se manifiestan a través de la obra. En relación con la interpretación de las características generales de los personajes, se prestará mayor atención a la construcción del personaje el *Mudito* como manifestación de la figura canónica del bufón y el tonto.

Para precisar este estudio de lo carnavalesco en *El obsceno pájaro de la noche*, se requirió realizar una selección de los capítulos pertinentes para el análisis. En efecto, la obra de José Donoso está compuesta por treinta capítulos; de ellos, se eligieron veinte que son el objeto de análisis interpretativo desde la perspectiva de lo carnavalesco bajtiniano.

A continuación, se hará un acercamiento a la construcción del cronotopo en la novela de Donoso, a partir del análisis de la construcción del tiempo y el espacio en la *Casa de Encarnación...* y la *Rinconada*. Posteriormente, se observará cómo se manifiestan las categorías carnavalescas y los aspectos carnavalescos específicos en los espacios y personajes centrales. Finalmente, se hará el estudio de las figuras del bufón y del tonto como personajes centrales carnavalescos y se determinará cómo se manifiesta el carnaval en las voces de los personajes principales de la obra.

3.1. El cronotopo en *El obsceno pájaro de la noche*

Antes de empezar con el análisis interpretativo, se hará un acercamiento a los espacios seleccionados como principales objetos de estudio, porque se manifiestan como la *plaza pública* carnavalesca. *La Casa de Encarnación...* es un ancianato regentado por la madre Benita y pertenece legalmente a don Jerónimo de Azcoitía. La *Casa...* pertenece a los Azcoitía desde su construcción, pero es concedida a la Iglesia para su uso. Este espacio sufre una constante transformación, tanto en su función como en su estructura física, a lo largo del tiempo; en un inicio es un convento en el que vivía Inés de Azcoitía, la *santa* de la familia; después, se convierte en una casa de ejercicios espirituales orientada al servicio de personas ilustres para sus retiros religiosos; finalmente, se transforma en un ancianato que para poder subsistir debe alquilar sus habitaciones a modo de celdas/bodegas a señoras adineradas.

En el momento en el que inicia la novela de Donoso, la *Casa de Encarnación...* es un lugar olvidado: la Iglesia, administrada por el padre Azócar, prácticamente no asigna dinero para su mantenimiento y Jerónimo, su dueño legal, nunca ha puesto un pie en ella. La inmensidad del ancianato y sus muros marcan una distancia entre el mundo exterior y la realidad de la Casa. Es justamente su abandono lo que permite el apareamiento de las particularidades carnavalescas en el universo de las ancianas.

La *Rinconada* también pertenece a Jerónimo de Azcoitía, pero, en este caso, él ha vivido ahí y la considera como uno de los espacios representativos de su familia. *La Rinconada*, al igual que la *Casa...*, también sufre una metamorfosis: de ser la morada de los Azcoitía pasa a convertirse en otra especie de asilo, pero con otras particularidades. En efecto, el nacimiento de un hijo deforme obliga a Jerónimo a construir un universo alejado de la realidad *oficial* donde Boy, su hijo, no se sienta menospreciado. Así, el predio de los Azcoitía se convierte en el hogar de un sinnúmero de monstruos que logran apropiarse del espacio y convertirlo en un mundo donde lo *anormal* es el canon.

3.1.1. Construcción del tiempo y espacio en la *Rinconada* y en la *Casa de Encarnación de la Chimba*.

Como en cualquier ritual carnavalesco, el crecimiento *colectivo y productivo* tiene lugar en los espacios de la novela. En el caso de la *Casa de Encarnación...*, se puede percibir que existe una constante referencia al sinnúmero de patios, habitaciones y pasillos que componen al ancianato: “Abandonado a las necesidades sin concierto de

distintos tiempos, este edificio creció tanto y tan anárquicamente que ya nadie recuerda [...]” (Donoso, 1977: 49). De igual manera, en la *Rinconada* ocurre un fenómeno similar. Los habitantes de este nuevo universo se apropian de más territorio, alejando del lugar a todos los que no pertenezcan a esa realidad *no oficial*: “monstruos que en un decenio fueron allegándose esperanzados a la Rinconada, poblando su periferia, ahuyentando a los paisanos normales, para rodear a la *Rinconada* con capas y capas y capas de monstruos” (Donoso, 1977: 405).

Entonces, la manifestación del tiempo colectivo y productivo en la novela no se concreta exactamente como en la propuesta bajtiniana de lo grotesco folclórico, puesto que se aleja de la inclusión del *pueblo* en su totalidad. En efecto, tanto en la *Casa de Encarnación...*, como en la *Rinconada* se crea una línea que marca la frontera entre lo *interior* y lo *exterior*, un *dentro* y un *afuera*, un contrapunto que permite divisar dos microuniversos carnalescos alejados de las raíces folclóricas.

Desde otra perspectiva, se puede afirmar que este proceso evolutivo normal que sufre la estética del *realismo grotesco* en la literatura y que estructura la estética del espacio de la *Rinconada* mantiene un vínculo muy cercano con lo carnalesco renacentista, por su carácter de espacio lleno de libertad y de acercamiento de las categorías separadas en la sociedad *oficial*, a pesar de que no se destruyen enteramente las jerarquías. En tanto que la *Casa de Encarnación...* se construye como un espacio de mayor homogeneidad dentro de lo referente al estatus social, pero no muestra, de forma tan clara, la libre conjunción de elementos.

A pesar de que el espacio cerrado podría anular el planteamiento del crecimiento productivo, por la imposibilidad de la manifestación infinita hacia el *exterior*, lo que ocurre en *El obscuro pájaro de la noche* es que la delimitación de una frontera y la clausura de espacios funcionan como una suerte de hiperbolización.

El *crecimiento productivo* en general tiene en la teoría bajtiniana del carnaval un carácter eficaz, puesto que multiplica todos los elementos que son *positivos* para la comunidad. Este proceso tiene una diferencia en la obra donosiana, ya que los muros que se cimentan dentro de la *Casa...* solo constituyen formas de protección que impiden la destrucción: “Sólo tú, que sabes que tapiando y clausurando se agranda, no se restringe, el ámbito de la Casa porque nadie, nunca, ni demolidores ni rematadores van a poder entrar a los sitios clausurados.” (Donoso, 1977: 373).

En cuanto al *tiempo circular o mítico carnalesco*, este se manifiesta de manera más clara en la construcción del cronotopo. En la *Rinconada*, la realidad se edifica a

partir del *tiempo circular*: todos los años hay una fiesta organizada por Emperatriz para celebrar su cumpleaños a la que asisten todos los monstruos. “Un baile de fantasía. Lo doy todos los años. Y no sé si te va a gustar, porque para que haya más gentes convidamos, además de los monstruos de primera, a los de segunda y de tercera... no sé si te gustará tanta mescolanza de gente.” (498). Además cotidianamente se celebran actos un tanto ceremoniales que dan idea del tiempo circular: “Todas las tarde una mujer más gorda del mundo entraba a proporcionar al adolescente su dosis de placer. Todas las mañanas el doctor Azula examinaba a Boy, un ritual, todo era ritual.” (Donoso, 1977: 495-496).

En la *Casa de Encarnación...*, la idea del tiempo mítico se plantea a partir de la conseja de la niña-bruja. Las versiones son varias, como reconoce el Mudito –“estaban contando *más o menos* esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden” (43)–. Sin embargo, la raíz mítica se mantiene: un cacique tenía nueve hijos y una hija; como su esposa había muerto, quien cuidaba de su hija era una anciana nana. El poblado donde vivían era muy fértil y todos los campesinos eran felices. De repente, un año todo empezó a salir mal: las cosechas se pudrieron y las mujeres parían niños muertos o deformes. Los pobladores echaron la culpa a la nana a quien creían bruja y a la hija del cacique. Cuando el padre lo supo fue al cuarto de su hija, abrió la puerta y descubrió algo que no dejó que nadie más viera. Después, entraron los demás y encontraron a la nana en trance. Se deshicieron de ella como de una bruja y la llevaron al mar. El padre encerró a su hija en un convento y nadie la volvió a ver de nuevo.

A lo largo de toda la novela, se articula una similitud entre la *leyenda popular*, la historia de la familia Azcoitia y el origen de la *Casa de Encarnación...* La construcción inicial de la casa se justifica como una obligación que el cacique tiene de ocultar a su hija-bruja. Pero este elemento, el encierro vergonzoso de la niña, también provoca una *réplica* en la familia con el fin de no manchar su honor, se propone entonces la historia de la niña-beata que salva al convento durante el terremoto.

Este relato mítico determina el carácter espacial-temporal que existirá posteriormente en la narración. Se instaura una realidad que no parece de este mundo, que se percibe en el permanente diálogo que se mantiene entre el relato popular y el mundo del ancianato. Efectivamente, todos los sucesos que acontecen en la *Casa...* regresan al punto de partida que es la conseja. Un ejemplo de este retorno al origen se encuentra en el embarazo de Iris Mateluna y en la suposición de que la niña-bruja-beata

posiblemente también tuvo un embarazo. Es decir, Inés de Azcoitía, la santa, regresa a la casa no solo representada por la esposa de Jerónimo y su vínculo con el mundo de la religión (niña-beata), sino también por Iris Mateluna y su condición de contraste y de oposición a lo *oficial* (niña-bruja).

Inés de Azcoitía no fue ni bruja ni santa. Estoy seguro que sucedió lo más simple [...] Encubierta por la vieja en su avatar de alcahueta que anda podía negarles a su regalona, tuvo amores con el muchacho, que la vieja quizá le procuró. [...] Me pregunto si no sería el parto de su hija lo que cubrió el poncho paternal al extenderse por encima de la puerta demasiado grande de la realidad. (Donoso, 1977: 359).

Adicionalmente, se crea un paralelismo entre la historia de la conseja *original* y la relación entre Inés de Azcoitía y su nana, Peta Ponce. El tiempo circular siempre permite la repetición de ciertas acciones o características en nuevos personajes. Inés [Santillana] de Azcoitía no tiene únicamente el mismo nombre que la *niña santa*, sino que, también, es muy cercana a su nana que, además, es una bruja.

Una noche cuando sentí los dolores más espantosos, la Peta se levantó. La estoy viendo, encorbaba en la oscuridad, consolándome, y a pesar de los dolores me callé y oí ese silencio tan grande que a veces se oye en la casa. Dejé que la Peta me desnudara. Y acercando sus labios a mi vientre, me los puso aquí, Jerónimo, justo en el foco del dolor y comenzó a chupar y a chupar y a chupar hasta que mis dolores desaparecieron completamente [...]. (185)

El tiempo circular folclórico mantiene un vínculo cercano con la representación carnavalesca de la obra. La *arena de lucha* de esta novela está marcada por el tiempo *comunal* y *circular*: como en la sociedad arcaica, en la *Rinconada* se muestra la unión entre categorías separadas como algo normal –por ejemplo, el coito y la alimentación que en la cultura moderna pertenecen a diferentes ámbitos de clasificación, se perciben dentro del mismo conjunto–; y en la *Casa de Encarnación...* la realidad está ligada a la conseja mítica de la niña-bruja también signada por la sexualidad exacerbada.

3.2 Las categorías carnavalescas en el *Obsceno pájaro de la noche*

De acuerdo con la teoría propuesta por Bajtín, se puede reconocer la existencia de algunas categorías básicas que permiten la manifestación del carnaval, tales como el *contacto libre y familiar entre la gente*, la *excentricidad*, las *disparidades carnavalescas*, la *profanación* y lo *grotesco*. Todas estas se manifiestan de manera particular en la novela donosiana.

El *contacto libre y familiar entre la gente* supone la posibilidad de la destrucción de jerarquías: es decir, la proximidad que debe existir entre todos los participantes del carnaval. En esta lógica, en el rito festivo es fundamental esta particularidad, porque la *arena carnavalesca* –como nomina Bajtín a la plaza pública– solo puede existir cuando el pueblo en su totalidad está presente sin diferencias de clases. En el momento en el que aparece un límite o distancia social en el contacto, no se puede hablar de un verdadero espacio público.

En la *Casa de Encarnación...*, por ejemplo, se construye un universo narrativo en el cual no se perciben divisiones marcadas de orden generacional o cronológico entre las huérfanas y las ancianas, es decir, la edad no influye en la vida de ese microuniverso. En efecto, así se percibe en la relación sin categorizaciones 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” (306). Se constata esta relación en la transformación de misiá Inés cuando toma la decisión de dejar su estilo de vida privilegiado para vivir junto a las asiladas–”Creció el murmullo regocijado de las viejas que iban llegando a compartir la noticia mientras leí el cable: VOTO DE POBREZA ME INSPIRA PASAR ÚLTIMOS DÍAS DE MI VIDA EN CASA QUE ME PERTENECE” (348). Cuando el Muditto trueca su sexualidad, deja de ser varón momentáneamente y se convierte en una anciana más, se percibe que incluso la relación de género deja de ser un obstáculo: “Sólo cuando les dije que había encontrado el lugar justo, un sótano, quedé aceptado y me permitieron ser la séptima bruja.” (47).

En todas estas ilustraciones se puede ver la importancia de la metamorfosis que sufren los personajes dentro del mundo narrativo y cómo la transformación hace posible el *contacto libre y familiar* entre los personajes.

En el caso de la metamorfosis de Inés de Azcoitía, esposa de Jerónimo, su conversión es particular, pues destruye cualquier distancia determinada por la jerarquía entre ella y las ancianas. Inicialmente, Inés efectúa un proceso de empoderamiento, pues se apropia no solo de los objetos, pertenencias de las asiladas, sino también de sus costumbres con el fin de convertirse en una más de ellas.

Mientras tanto, duermes en el catre de la Zunilda Toro que reemplazó el tuyo, con una camisa de dormir de la Ema, tomas té en una taza de la María Benítez, te cubre con el chal de la Rita, en lugar de cartera andas con una bolsa

sucia de no sé quién en las manos, usas las medias que les has ido ganando a la Dora y a la Auristela y los calzones de la Lucy [...] (428).

Cuando Inés usa ropa y cosas de las asiladas, se convierte en una anciana más. El apropiamiento de objetos que representan la identidad de cada una de sus dueñas imprime una nueva identidad a Inés, pero, además, permite la cercanía física con ellas. La metamorfosis que transforma a Inés, entonces, consiente que la relación de contigüidad provoque un *contacto libre y familiar*.

En oposición a lo que ocurre en la *Casa de Encarnación...*, en la *Rinconada*, esta categoría se muestra, básicamente, en la relación que se da entre los monstruos de primera categoría con Boy³⁴. Es indispensable anotar que no existe una transformación de los personajes para convertirse en iguales, porque no es necesario, ya que todos 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 *Transoceanics* 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.” (490).

En definitiva, en la *Casa de Encarnación...* el contacto libre y familiar se manifiesta a partir del proceso de constitución de la *igualdad* entre todos los participantes –su transformación en ancianas–. En efecto, las asiladas toman posesión lentamente de todas las esquinas de la casa: su proliferación, su *crecimiento productivo* determina la atmósfera, por lo que todas las que ingresan a la casa se transforman en viejas. Por otro lado, en la en la *Rinconada*, en cambio, se muestra este proceso solo de manera parcial, puesto que todos los habitantes lucen como monstruos, no se produce necesariamente este primer nivel de metamorfosis; no obstante, cuando Jerónimo, por ejemplo, tiene la intención de acercarse a Boy, debe procurar mostrarse cercano a los monstruos, vivir con ellos, planificar con ellos y, finalmente, convertirse en lo anormal dentro de ese universo³⁵.

³⁴ En la organización de la *Rinconada* como universo creado en el que Boy crecería entre iguales, Jerónimo determina que existirán diversas categorías de monstruos. Únicamente los monstruos de primera categoría tendrán contacto con Boy. Además de ellos, existen los monstruos de segunda, tercera, cuarta y quinta categoría. Los monstruos de categorías inferiores sirven a los de categorías superiores.

³⁵ Este aspecto será tratado con mayor detalle más adelante, ya que puede ser visto, en realidad, como manifestación de los cambios de roles carnavalescos.

Otra de las categorías bajtinianas propias del carnaval es la *profanación*, la cual se manifiesta, como lo apunta Bajtín, a través de una suerte de sacrilegios, rebajamientos, uso de obscenidades con un sentido regenerador, y parodias (Bajtín, 1993: 174).

Los sacrilegios a modo carnalesco se perciben, fundamentalmente, en la *Casa de Encarnación...*, pues las ancianas se vinculan con lo religioso cuando cometen *profanación* no solo en la desacralización de la capilla, sino también cuando crean en su imaginario al niño milagroso.

En el primer caso, la desacralización se produce cuando acontece un acto de execración. Como se había anotado inicialmente, el padre Azócar es un importante 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 percibe de manera soslayada, no obstante, conforme avanza la novela, esta figura sufrirá un proceso de *degradación*: su imagen enaltecida se transformará en profana por sus acciones. Ciertamente, su comportamiento en un lugar sagrado es opuesto a lo que se esperaría de una autoridad religiosa, pues hace uso de lenguaje obsceno y muestra abiertamente su interés por lo material; por ejemplo, cuando llega a la capilla y tiene intención de apropiarse de la lámpara sin notificar a las ancianas, tiene testigos que él no percibe: la madre Benita y la voz narrativa principal (Mudito), quien describe:

Anda, detenlo, que no se suba a la sillita, está arremangándose la sotana, pugna, puja, le va a costar mucho subirse. Con la sotana arremangada levanta una pierna gorda, la deja un segundo en el aire con el pie en punta como si fuera el pie de una danzarina, y la baja porque no puede subirse a la sillita. Alza la otra pierna, resopla, la baja, es incapaz. No sabe qué hacer. Se sienta en la sillita. Contempla la lámpara. [...] 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... el prelado dio un traspiés y cayó.

—Mierda...

La madre Benita se levanta de la sombra intentando restañar su carcajada y ella y yo corremos al mismo tiempo al presbiterio para ayudar al cura que bufa y resopla y maldice tratando de ponerse en pie [...] (318-320).

Todo este relato de la execración está diseñado como un carnaval y narrado desde una voz festiva.

Por otra parte, la idea del embarazo de Iris Mateluna y el imaginario del niño milagroso se muestran de forma más marcada, no solo como un acto carnalesco, sino,

sobre todo, como un sacrilegio contra la creencia católica de la virginidad de María y su embarazo milagroso. En efecto, dentro de la triste realidad que viven las ancianas y en la búsqueda de milagros que aviven su deseo de sobrevivir, lo único que consiguen involuntariamente es rebajar lo sublime a un plano profano y material.

Entonces, la historia del embarazo de Iris Mateluna, la madre de ese niño milagroso, se construye desde una visión ridícula, paródica. Sin embargo, ella es vista por las ancianas únicamente como un objeto, como un *envase* necesario para el crecimiento del bebé dentro de un vientre. Incluso la voz narrativa le increpa: “sólo tú puedes ganar, porque no existes [...] tú no eres más que un envoltorio” (437). La construcción de esta imagen de *virgen* se opone diametralmente a la representación de María, no solo por su carácter material lejano a lo espiritual, sino, también, porque las viejas la olvidan en un momento determinado: cuando su obsesión por el nacimiento del niño ha terminado. Entonces, ellas pasan de un plano al otro: dejan de adorar a Iris y la convierten maliciosamente en una prostituta. Iris sufre una *degradación* y llega al nivel más bajo de la festividad, al momento más humillante y destructivo.

El señor pasa, silba otra vez, se queda en la otra esquina un instante y al regresar hacia la avenida y pasar frente a ellas las viejas te dicen, ya, anda, y la Iris avanza a trabajar así es que es seguro que seguirá de puta, claro viejas, claro que seguirá de puta, qué otro destino puede tener una muñeca de cartonpiedra con la cabeza vacía [...]. (516-517)

El espacio sagrado del ancianato es profanado cuando se convierte en un espacio carnavalesco donde las acciones más grotescas/sacrílegas dan lugar a la transformación paródica, al comportamiento lúdico de los personajes. Las ancianas mantienen ciertas ideas religiosas –el uso de la capilla como sitio de culto– pero lo transforman en un mundo grotesco, puesto que el espacio deja de pertenecer a un plano jerárquicamente superior y sublimado y se convierte en un espacio que da lugar a lo profano y mundano. Las acciones de rebajamiento de las ancianas y el espacio degradado se suman a la parodia del dogma católico de la virgen María y el nacimiento de Jesús.

“están haciendo desaparecer todos los rasgos de esta capilla donde se me rinde culto con la primitiva liturgia de cuidarme y limpiarme y alimentarme y vestirme con la ropa de Boy [...]” (518).

La *desacralización* es la acción de convertir una imagen sagrada en profana, de acercar lo celestial a la tierra. En la festividad carnavalesca, este proceso adquiere un carácter todavía más profano en la *degradación*, pues no basta con eliminar el aspecto

sagrado, sino que, además, es necesario *rebajar* completamente las imágenes que podrían ser consideradas sacras. En la obra donosiana, la *degradación* está directamente vinculada con la *parodia* y con la *construcción verbal* festiva.

Otro ejemplo de *profanación* y *degradación* se ilustra en la novela con la figura don Clemente de Azcoitía, tío de Jerónimo. La imagen inicial del personaje es la de un ser aristocrático, ligado a la Iglesia, que se encuentra en una posición de poder en todo momento. Él es quien guía a su familia, el que mantiene las costumbres y estatus de los Azcoitía.

A su regreso de Europa lo único que en su país no lo había defraudado eran los fragantes congrios servidos los viernes en la mesa de su tío, el Reverendo Padre don Clemente de Azcoitía. [...] y la charla de su tío, más política que eclesiástica, más mundana que mística (167).

Sin embargo, la *degradación* deviene a este personaje cuando por su extrema vejez es enviado a morir al *Ancianato*, el último vínculo entre la Iglesia y los Azcoitía. La demencia senil provoca que don Clemente se pasee corriendo desnudo por la *Casa de Encarnación*... frente a las ancianas. Después de su muerte, las asiladas aseguran que lo ven todavía deambulando por los pasillos totalmente desnudo. Cuando esto ocurre y se convierte en mito:

Las viejas se encierran en sus rucas a rezar rosarios tras rosario, avemarías y padrenuestros y salves [...] y que Dios solo perdonará al clérigo cuando tantas, tantas viejas hayan rezado tantos, tantos rosarios, que Él, en su Misericordia, consienta en ir devolviéndole poco a poco su indumentaria, para que así pueda entrar vestido en el reino de los Cielos. (58)

La acción de rezar –a través de la construcción verbal– se aleja de un sentido espiritual y se centra en la necesidad de cubrir con ropa la desnudez del fantasma: “así Dios le vaya devolviendo zapatos, sotana, calzoncillos, sí, los calzoncillos son lo más urgente.” (58-59). En efecto, nuevamente, se puede escuchar el coro de las ancianas en oraciones filtrado por el lente de la *parodia*; lo que tiene lugar a través del humor sutil en relación a lo corporal: los calzoncillos son lo más urgente, “que sean largos, rezan las viejas.” (59).

Finalmente, se puede hablar de la categoría de lo *grotesco* como la representación máxima de todas las conjunciones carnavalescas, pues, a través de ella, se destruye la oposición de lo profano y lo sagrado y se acercan los objetos que oficialmente pertenecerían a grupos enfrentados.

Ciertamente, en la *Casa de Encarnación...*, todos los personajes están alejados del ideal de belleza que prima en la *cultura oficial*, pues todas son ancianas, huérfanas humildes o sirviente mendigo. Para lo *oficial*, la representación ideal de la persona está supeditada al hombre blanco, joven y bello; es decir, un cuerpo en su esplendor estético, en el momento más alejado tanto de la vejez como del nacimiento. Jerónimo es el representante del canon del mundo *oficial*. Inés, su esposa, cumple con las características ideales de género de lo *oficial* de la época, ya que es blanca, guapa, aristócrata, de buenas maneras y elegante. Sin embargo, cuando Inés ingresa en el espacio carnavalesco del ancianato, pierde sus características *oficiales* y pasa a convertirse en una vieja más. Este personaje, entonces, adquiere nuevos elementos que la definen y la acercan a lo grotesco: su cuerpo incompleto –pues fue operada por el Dr. Azula para que le extirparan ciertos órganos– se encuentra en un proceso de metamorfosis constante hacia la vejez.

Tú, en cambio, así se lo aseguraste a misiá Raquel, te internaste en la clínica del doctor Azula para envejecer definitivamente. [...] el doctor Azula y Emperatriz tenían reservados para ti los órganos de la vieja y transformarte en ella, en esta pordiosera sucia, de moño gris, de uñas resquebrajadas, con callos y juanetes, que poco a poco va absorbiendo y anulando lo que queda de la Inés incompleta que se fue a Europa con el pelo teñido, un abrigo de pelo de camello, y accesorios de cocodrilo (428-429).

La *Rinconada*, por su parte, está compuesta por una serie de engendros que muestran con mayor claridad la idea del cuerpo grotesco: los monstruos presentan protuberancias, deformaciones y una falta de equilibrio estético. Su cuerpo, por lo tanto, no es hermosamente equilibrado, ya que las protuberancias son la representación de la metamorfosis y la posibilidad de dos cuerpos en uno. La descripción cruel que acompaña a cada uno de los personajes, despierta en el lector la idea de estar presente frente a una descripción cargada de humor negro o paródico.

Descubrió a Miss Dolly, una *mujer más gorda del mundo* de mucho renombre, hembra mostrenca de obesidad espectacular y andar bamboleante que se exhibía ataviada con un bikini de lentejuela, bailando sobre el aserrín de la pista de un circo, pareja de Larry, su marido, payaso de brazos y piernas larguísimos y la cabeza diminuta como la de un alfiler en la punta de su cogote flaco, allá arriba (232).

La construcción de este espacio carnavalesco también transforma a Jerónimo. Su conversión en monstruo solo puede ocurrir en su imaginario cuando ha ingresado dentro del rito festivo, cuando ha aceptado que su condición es la de fenómeno que se

convierte en contrapunto de todos los engendros que habitan la *Rinconada*. Cuando Jerónimo llega a aceptar su transformación, se percibe la *degradación* de su figura aristocrática, la conversión en lo opuesto al ideal, el *rebajamiento* que sufre hasta llegar al nivel más bajo.

[...] sí, me reconocí monstruo retorcido en el reflejo del estanque, ellos, los demás, son seres armoniosos, espigados, regulares, yo soy el bufón de esta corte de personajes principescos envueltos en el lujo de sus vestidos, soy el único desnudo, tengo que encontrar mi ropa para cubrir mis deformidades y que así dejen de reírse de mí (504).

Como se ha podido probar con cada una de las citas, en *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso abundan todas las categorías centrales del carnaval bajtiniano; son tantas que es casi imposible enumerarlas todas. Cada una de ellas ayuda a construir un espacio carnavalesco en el que lo festivo juega con lo grotesco, y lo divino es parodiado con lo humano exaltado.

A continuación, se hará un análisis de la obra tomando como base otras particularidades ligadas a este rito festivo, como la máscara, las constantes permutaciones, la risa, etc.

3.2.1. Aspectos carnavalescos específicos

Dentro del rito carnavalesco descrito por Bajtín, todas las imágenes reproducen estructuras significativas de carácter ambivalente; es decir, son elementos antitéticos, puesto que el carnaval es el tiempo que *aniquila y renueva*, que propicia muerte y resurrección. Este rito está constituido por la lógica de *cambio y transformación* universal; en palabras de Bajtín, *renacimiento y destrucción* (1993: 177). Por lo enunciado, parecería natural que una de las principales acciones que está presente en el carnaval sea la *coronación-destronamiento* (1993: 175).

En la novela de Donoso, a través de la práctica de la coronación burlesca del discurso, se percibe el júbilo renovador que produce la liberación de todo poder jerárquico. Mudito *destrona* a Jerónimo cuando logra quitarle su potencia sexual y consigue ser *mejor* que él:

Cuando se comprobó por fin el embarazo de Inés, logré durante un tiempo olvidar mi temor: quedé deslumbrado al darme cuenta de que, si bien don Jerónimo me había robado mi fertilidad, yo me robé su potencia. [...] Algo parecido tiene que haberle sucedido a la Peta, porque los despojos de la perra

sacrificada fueron barridos del parque sin dejar rastro ni en la memoria de los ayudantes de los jardineros, la Peta Ponce renació. (225)

La transformación se convierte así en uno de los hilos conductores del carnaval, en conjunto con la constante presencia de los *contrarios*: ellos se convierten en el *leit motiv* que atraviesa la novela. Siguiendo las categorías de cambio y enfrentamiento de contrarios, se hará un acercamiento a algunas particularidades carnavalescas presentes en la obra.

A continuación, se abordará la manifestación de varios aspectos dentro de la novela que confirman las categorías enunciadas anteriormente, como construcción y deconstrucción del *mundo oficial* y *mundo no oficial*, las constantes permutaciones, la vida como un juego, la máscara y la risa.

3.2.1.1. *Construcción del universo carnavalesco: división mundo oficial/mundo no oficial, constantes permutaciones y la vida como un juego.*

Si bien todas las particularidades que se han mencionado anteriormente ayudan a construir el universo carnavalesco, existen otros aspectos que se constituyen como una suerte de cimientos sobre los cuales se desarrolla el mundo narrativo. En efecto, *la vida como un juego* y *la división mundo oficial/mundo no oficial* son los que determinan los valores y las ideas dentro del *espacio* carnavalesco y posibilitan la expresión de las constantes permutaciones.

Como ya se planteó en el primer capítulo, *el mundo oficial* se encuentra relacionado con la sociedad que es reconocida por su prestigio y sus privilegios y está respaldada por la Iglesia y el Estado. Mientras que *la cultura no oficial* es aquella ajena a las ideologías *oficiales* de estas entidades, por lo que se manifiesta como un mundo alternativo que propicia la cultura popular festiva carnavalesca. El carácter *no oficial* permite ser contestatario a través de la comicidad; en otras palabras, el carácter *no oficial* se manifiesta en el momento que se celebra el rito cuando se omiten las regulaciones y normas determinadas por lo *oficial* y se construye un nuevo universo libre, opuesto y paralelo.

El espacio de la *Rinconada* es particular, pues se plantea desde un primer momento como una *plaza pública* construida intencionalmente para que funcione de forma opuesta a la *cultura oficial*. En efecto, dentro del universo narrativo, Jerónimo busca crear una realidad donde lo monstruoso sea considerado como *natural*. Sin

embargo, o quizás por ello mismo, el lugar toma un giro en la percepción de sus habitantes, pues la *Rinconada* se convierte en el *mundo oficial* para ellos.

La *Rinconada* es el espacio del mundo *no oficial* porque se vive lo *grotesco*, lo alejado de la norma; es un sitio donde se vive una fiesta carnavalesca permanente: nada de lo que *se dice* o *se hace* es tomado en serio y sus habitantes no se constituyen en sí mismos como la representación de una clase dominante, sino como una clase alternativa.

Sin embargo, la *Rinconada* es un predio de los Azcoitía que está marcada por una representación ambivalente, ya que se trata de una imagen doble: por un lado, la casa es el orgullo de los Azcoitía, familia aristocrática chilena, hogar del tío cura de Jerónimo; y, por otro, se trata de un espacio que se convierte en el hogar de Boy y que permite la construcción de un mundo donde lo monstruoso prevalece. Desde esta primera característica ya se marca una división entre lo *oficial/no oficial* que podría ser entendida así: *oficial*/Jerónimo; *no oficial*/Boy.

A su regreso de Europa lo único que en su país no lo había defraudado eran los fragantes congrios servidos los viernes en la mesa de su tío, el Reverendo Padre don Clemente de Azcoitía. Los congrios, y claro, lo que iba con ellos: el silencio remansado en esos patios cuya tosca arquitectura de adobe indicaba una vida casi de frontera con la que él conocía, y la charla de su tío (167) [...] La mansión quedó convertida en una cáscara hueca y sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abierto sólo hacia el interior de los patios de donde ordenó arrancar los clásicos naranjos de frutos de oro, las buganvileas, las hortensias azules, las hileras de lirios, reemplazándolos por matorrales podados en estrictas formas geométricas que disfrazaran su exuberancia natural (230).

Se evidencia entonces en esta cita cómo el fundo de los Azcoitía se transforma: se elimina todo lo que pudiera crear algún tipo de curiosidad acerca del mundo exterior, se anula lo bello alejado de la monstruosidad, se impone una nueva estética: *la estética de la fealdad*. Se hace una planificación para que la *Rinconada* deje de ser la representación máxima del *mundo oficial* –había sido temporalmente el hogar de don Clemente (Iglesia) y Jerónimo (Estado)– y se convierta en un nuevo universo *no oficial* en el cual don Jerónimo otorga a los monstruos la oportunidad de crear un nuevo mundo.

No, no, no... que entendieran, los exhortaba don Jerónimo, además de sus emolumentos recibirían todo el resto de la *Rinconada* para organizar un mundo propio, con la moral y la política y la economía que quisieran, con las trabas y las libertades que se les antojaran [...]. (235).

Por otro lado, la *Casa de Encarnación*... se constituye en un espacio especial. En efecto, a pesar de que el ancianato jamás se ha propuesto la construcción como un espacio alejado de *lo oficial*, puesto que es un lugar financiado por la Iglesia y regentado por monjas; no obstante, se transforma y crea un nuevo microuniverso carnavalesco sin una intención marcada. La *Casa*... se transforma en un espacio público donde se consiente la unión entre todos sus habitantes, se eliminan diferencias y todos se convierten en las ancianas, en el pueblo en su conjunto.

Además, se empieza a percibir el mundo desde un nuevo enfoque: las ancianas manipulan su realidad de acuerdo con sus intereses momentáneos, crean mitos, parodian, coronan y destronan, etc. La vida cotidiana se manifiesta como un eterno carnaval en cual se practican ritos que se alejan del dogmatismo religioso, de lo místico y celestial a través de la práctica de la sátira y la parodia.

Extrañamente, la *Casa de Encarnación*... no solo pierde cada vez más su unión con el mundo *oficial*, con el orden establecido antiguamente, sino que sufre una destrucción y un deterioro que va marcando con mayor intensidad en las ancianas el olvido de pertenencia a la *cultura oficial*:

Estamos viviendo en la capilla. Como refugiadas de un territorio devastado por una catástrofe las viejas duermen sobre montones de harapos, sobre almohadas y algún colchón, unas arrimadas a otras para protegerse del frío [...]. (512)

Para continuar con la idea de la construcción de regulaciones y edificación de la realidad carnavalesca, se tratará ahora el aspecto de la vida entendida como un *juego*. Su manifestación más clara en la obra está presente en los ejemplos que ya se han mencionado anteriormente: la idea del niño milagroso y la realidad en la *Rinconada*.

En efecto, en la *Casa de Encarnación*..., las ancianas edifican todo un mundo desde una perspectiva obsesiva que se centra en el nacimiento de un niño milagroso. Todas las asiladas aceptan como real el embarazo ilusorio de Iris Mateluna. Inicialmente, se conforma el grupo de las siete viejas, quienes adecuan un submundo para el pretendido niño; y, posteriormente, se amplía el grupo con todas las asiladas y con la adoración al Mudito, como niño sagrado.

Hace dos meses que las vidas de nosotras las siete viejas gira alrededor de completar los preparativos para recibir al niño. [...] El sótano está caliente con el brasero que tenemos encendido día y noche para que se seque el engrudo con que el Mudito empapeló la pared. La Amalia plancha pañales. La María Benítez quiere tenerlo todo preparado para el nacimiento [...]. (70-71)

La nueva realidad creada por las ancianas, la idea segura de que nació un niño milagroso, anula toda lógica. Al principio, la imagen del cuerpo de mujer embarazada de Iris Mateluna es respetada y protegida; sin embargo, posteriormente, a las viejas solo les interesa continuar con la impostura de la realidad construida aunque vaya en contra de la razón:

—El niño nació en esta casa hace muchos años.

—Nadie se acuerda quién fue su madre.

—Y padre no tuvo. (514)

Otro de los elementos carnalescos que cimientan el rito festivo tiene que ver con la lógica de las *constantes permutaciones*, las que mantienen una relación directa con la metamorfosis. En efecto en la obra se perciben varios elementos antitéticos fundamentales del carnaval: la acción de *coronar y descoronar* y los *cambios de roles* entre personajes.

En la *Casa de Encarnación...*, la acción de *coronación/destronamiento* no solo está presente de manera clara alrededor del personaje de Iris Mateluna, sino también de la casa que funciona como el escenario de la historia.

El ancianato sufre una metamorfosis que acompaña la degradación y carnavalización de las acciones de las viejas. En otras palabras, se da un traspaso entre la *Casa* como representante del *mundo oficial* – “Como se trataba de la última misa que se celebraría en la capilla antes de ser execrada por el Arzobispo y demoler la Casa, la cantó el padre Azócar.” (12)– y su posterior cambio hacia el *mundo no oficial*. Ciertamente, tiene lugar una destrucción física y un alejamiento de la iglesia como ente representante de lo *oficial*. La *Casa de Encarnación...* es desacralizada, no solo por medio de la execración de su capilla – “Las asiladas quedaron tristes con la capilla vacía, aunque sabían que ya no era capilla, porque estaba execrada” (327)–, sino también por su conversión en escenario de las acciones y ritos carnalescos. Su destrucción permite que sea olvidada y que, por lo tanto, exista la libertad dentro de ella para manifestar el lado oscuro, la parte oculta de la naturaleza de quienes habitan allí.

Entronada en la silla de oro y damasco carmesí que colocaron en medio del presbiterio que ya no era más que una tarima de palo, la Iris Mateluna estornudó. [...] pero no hay que tener miedo sino confianza en el niño, las cosas sucederán cuando él quiera y mientras tanto nosotras tenemos que cuidar a la Iris, mañosa se ha puesto esta chiquilla, de malas pulgas, pero hay que obedecerla y venerarla rodeándola de cánticos y cirios y rezos. (325-326)

Por otra parte, en relación con la *coronación/destronamiento* no se puede dejar de mencionar la transformación de Iris a lo largo del relato: al inicio se muestra como una más de las huérfanas; después, actúa como la futura madre del niño milagroso; finalmente, se transforma en una prostituta. La relación con la principal acción carnavalesca puede ser ilustrada de la siguiente manera: huérfana (papel en *mundo oficial*)→madre (*coronación/mundo oficial*)→virgen carnavalizada (*coronación/mundo no oficial*)→prostituta (*destronamiento/mundo no oficial*). Esta serie de permutaciones solamente ocurren gracias al pueblo (las ancianas) que dictan dicho cambio.

Y el Gigante, con enorme cabezota de carton piedra sale al medio de la calle a bailar como si bailara con la Iris, la Iris se cimbra, mueve su cintura y gira y se agita y chilla allá arriba encerrada en su jaula iluminada por lo cirios (20) [...] Desde su cama la Brígida escuchó con muchísimo interés lo que la Rita le contaba y después de meditarlo medio minuto dijo que, claro era un milagro. Cuando nacen niños sin que un hombre le haga la cochinado a una mujer es un milagro... baja un ángel del cielo y ya está. (61) [...] dicen que en la capilla... dicen que la Iris Mateluna... dicen que le prenden velas, que la rodean de flores y ramas... dicen que hace milagros (330) [...] Todo por culpa de esta tonta cochina de la Iris Mateluna, cómo será de puta que hasta el niño santo que jamás ha salido de esta Casa y es todo inocencia se da cuenta de que es una puta de porquería que no tiene por qué vivir aquí en este ambiente piadoso, rodeada de la santidad de la miseria y la vejez (515).

Al inicio de la narración, Iris solo es una huérfana más a la que le gusta llamar la atención de los chicos del barrio y fantasea con ser una artista famosa de cine. Se muestra simplemente como un personaje superficial exteriorizado. Pero ya desde el primer momento, se pueden percibir ciertos indicios de su futura transformación: “suspendida en el flanco de la Casa, bailando como una Virgen que se hubiera vuelto loca en su hornacina.” (20). La coronación de Iris Mateluna inicia en el momento en el que las ancianas creen que está embarazada; no obstante, no llega a concretarse sino hasta el momento en el que ‘nace’ el niño milagroso. Sin embargo, la *figura de la rueda* lleva ahora a este personaje hacia lo más bajo, hacia lo opuesto a su construcción como virgen: su transformación en prostituta.

Iris Mateluna se construye como un personaje sin voz que le permita expresarse; como consecuencia de esto, se convierte en un objeto que es utilizado y manipulado tanto por las ancianas como por el Mudito. Su falso embarazo ligado a su *coronación/destronamiento* únicamente se presenta por el deseo de las viejas de vivir un milagro y por el plan descabellado del Mudito de que un Peñaloza se convierta en

Azcoitia: “nada me costará convencer a don Jerónimo que mi hijo, que va a nacer del vientre de la Iris Mateluna, es suyo, el último Azcoitia añorado y esperado” (98).

En lo referente a los cambios de roles, se los puede percibir en lo que ocurre con Brígida y misía Raquel. Esta relación es la representación máxima del cambio del ejercicio del poder en el vínculo entre sirvientes y amos. Anteriormente se mencionó que las ancianas poseen cierto poder sobre sus empleadores porque conocen el lado oculto y *no oficial* de ellos: “Cosieron los jirones de sus ropas, les sonaron las narices de niños, los acostaron cuando llegaron borrachos y limpiaron sus vómitos y meados, [...]” (65). Si bien esto ocurre en el caso de todas las asiladas, la situación se muestra hiperbolizada en relación con Brígida.

En una representación más gráfica, misía Raquel se ubicaba en *un nivel superior* al de su sirvienta, no solo desde la jerarquía social, sino en el ejercicio del poder; Brígida, en cambio, se encontraba *en un nivel inferior*. Esta relación sufre una transformación cuando Brígida empieza a ganar dinero y se vuelve millonaria. Lo curioso es que la manifestación de este cambio no se percibe a través de la partida de Brígida, sino que se muestra dentro de la misma dinámica social, lo único que cambia es la posición en relación al ejercicio de poder: Brígida-superior y misía Raquel-inferior.

Y, en vez de quedarme en la cama hojeando el último figurín o hablando por teléfono con mis nueras, tenía que levantarme temprano para ir a efectuar tal o cual transacción, una casa, un terreno para la Brígida (311).

Oficialmente, Brígida continúa siendo la sirvienta de misía Raquel, pero, en realidad, es esta última la que hace todo lo que puede por ella, incluso olvidando su propia vida: “distanciándome de mis amigas, descuidando a mis nietos” (312). El cambio de rol jefa/sirvienta se materializa en estos dos personajes y en su relación, pues, además, el poder de Brígida sobre Raquel continúa hasta después de la muerte de la anciana: el velorio que se debe organizar debe ser fastuoso, con arreglos florales de alto costo, con un ataúd de muy buena calidad y los restos de Brígida deben descansar en el mausoleo de la familia.

Fíjese que me había dado plata en sobrecitos separados para que yo le comprara coronas de flores a nombre de toda mi familia. Ellos hubieran mandado flores de todas maneras, pero no tan caras como las que ella me mandó comprar... (316)

Por otro lado, en la Rinconada se puede ver, también, la *coronación/destronamiento* aunque de una manera más sutil en las figuras de don Jerónimo y de Humberto Peñaloza.

Humberto Peñaloza se presenta como un hombre de bajos recursos que se convierte en el secretario de don Jerónimo, por su pretensión de ser escritor. Este se podría considerar el momento *oficial* del personaje, pues lo que ocurre posteriormente y representa la *coronación* es el dictamen de Jerónimo de que Humberto sea el encargado principal de todo lo que ocurre en la *Rinconada*, el principal responsable de la crianza de Boy. Este hecho puede ser entendido como *coronación*, porque, en este punto, Humberto se convierte prácticamente en el padre de Boy, es decir, se acerca tanto como se puede a convertirse en don Jerónimo.

— ¿Y este Humberto?

— ¿Qué quiere saber de Humberto?

Ella encendió un cigarrillo y se cruzó de piernas.

— Bueno, cuál será su posición frente a nosotros.

— Ya te dije. Toda autoridad emanará de él. Tienes que concebirlo no tanto como mi representante en la Rinconada sino como yo encarnado en él viviendo entre ustedes y cuidando a Boy. (236)

Sin embargo, los monstruos de la *Rinconada* logran hacer que Humberto se sienta un extraño dentro de ese mundo, que sienta que es demasiado ordinario, incluso para ser monstruo; en este momento se presenta el *destronamiento*: “no soy monstruo, en este instante daría toda mi vida por serlo [...] feo, feo, feo, y Larry y Miss Dolly y Emperatriz se estaban riendo a carcajadas: los tres juntos” (252). Además, esta acción carnavalesca se manifiesta por completo en la transformación de Humberto a Mudito cuando se extirpa al secretario de Jerónimo el ochenta por ciento: “que don Jerónimo mandó decir que no se escatimasen gastos ni esfuerzos para operarme y atenderme, que me han extirpado el ochenta por ciento y me han dejado el veinte” (277).

En el caso de don Jerónimo, la *coronación/destronamiento* se manifiesta de manera diferente, pues dentro del mundo *oficial* este personaje ya aparece *coronado*. En ese sentido, solo se podría hablar de su proceso de *destronamiento*, ligado a la *degradación*. Este ocurre en dos momentos: en la imposibilidad de tener descendencia y en su transformación a monstruo. La falta de un hijo que continúe con su nombre destruye la idea que él mostraba frente a todas las personas: “Él sólo velaba para que se cumpliera en él y en su novia la magnífica leyenda de la pareja perfecta.” (179).

Mientras que su mutación en monstruo elimina definitivamente cualquier resquicio de *coronación*.

Su conversión en *monstruo* –dentro del universo de la *Rinconada*– posibilita la *degradación* de este personaje y la concreción de su *cambio de rol*. Dentro de la novela, se puede observar cómo Jerónimo deja su estado como ser *normal privilegiado* y se transforma en un monstruo dentro del mundo que él mismo creó. La *Rinconada*, su finca aristocrática, se convierte en un universo de monstruos que lo colocan en una posición *inferior*.

—Es que cuando estamos adentro, en los patios las reglas del universo que tú inventaste han estado en vigencia durante tanto tiempo que no necesitamos actuar, que yo por lo menos...

Todos asintieron.

—...y no tenemos para qué fingir pavor ante tu monstruosidad, porque allá adentro, de hecho, te conviertes en un ser monstruoso. (495)

Se puede determinar a partir de lo puntualizado que el mundo, el espacio en el que se desarrollan las acciones en la novela de Donoso está marcado por una estructura carnavalesca. Allí, lo *oficial* y lo *no oficial* se separan y posibilitan las constantes permutaciones por las que se da un cambio en la percepción de la realidad. La rueda se convierte en la imagen representativa de los personajes y sus acciones en *El obsceno pájaro de la noche*: en el universo carnavalesco de este texto nada es fijo, todo se encuentra en constante cambio.

Una vez determinada la construcción de la base carnavalesca en el universo ficcional, se pasará a mostrar la manifestación de la máscara y la risa en la narración donosiana.

3.2.1.2. La máscara y la risa en *El obsceno pájaro de la noche*

La máscara es un elemento del rito festivo vinculado a la posibilidad de transformación. También mantiene una relación directa con la acción de *coronar* y *descoronar*, ya que posibilita la conversión del individuo en alguien más. En cambio, la risa está relacionada con la existencia del *renacimiento*: su carácter ambivalente –negativo para *rebajar* y positivo para *regenerar*– es una condición necesaria para que se complete el ciclo de muerte/renacimiento.

La categoría de la *máscara* guarda un carácter de inseparabilidad con los personajes y sus metamorfosis. Por esta razón, para determinar cómo se manifiesta en la

novela, se hará un análisis centrado en dos grupos de personajes: Inés y el Mudito en la *Casa de Encarnación...* y Jerónimo y Humberto Peñaloza en la *Rinconada*.

Para el análisis e interpretación, se tomará la construcción del personaje del *Mudito* como manifestación principal de la máscara. Humberto Peñaloza crea la impostura de un ser que solo posee el veinte por ciento de lo que era y ser sordomudo. Como consecuencia, se puede plantear que la construcción de la máscara de Mudito se acerca más a la manifestación del realismo grotesco romántico, pues en este caso, la máscara tiene como objetivo final ocultar algo: “Peta: te juro que no tengo sexo, así es que no te vengas a meter en esta Casa.” (142).

No oigo. Soy sordomudo, eso lo sabes, Iris, no sé para qué me hablas tanto si sabes que no oigo. No entiendo nada de lo que estás diciendo, por lo tanto aunque pudiera o quisiera hacer lo que me pides no te obedecerías.

—Mentira. Pura mentira. No soi mudo. Me di cuenta desde el principio que no soi mudo, que te hacís el mundo nomás. Por eso es que te iba llamando por los corredores, para que me oyerai y me dejarai salir. No soi mudo ni sordo (143).

El reconocimiento abierto que hace Iris Mateluna de la falsedad de la máscara abre la posibilidad de cambio, de mutación en el Mudito. Este personaje en realidad posee una variedad de máscaras –niño milagroso, Gigante, séptima vieja, etc.–, porque su rostro *real* no puede ser mostrado. Algunas de estas máscaras son físicas, como la cabeza de cartonpiedra del Gigante, pero otras se perciben a partir de una transformación ligada a la idea de la vida como un juego, de su manifestación como *niño milagroso*.

En este mismo espacio, se puede observar la utilización de una máscara también en el caso de Inés de Azcoitía. Esto ocurre en dos momentos: en su transformación en Peta Ponce y en el juego de sustitución en las llamadas telefónicas. En el primer caso, esta metamorfosis es voluntaria, porque Inés quiere huir de su esposo, oponerse a su idea de perfección y expresar de manera pública su esterilidad.

No te va a dejar tranquila, eso lo sabes, tiene que vengarse porque no le diste el hijo que necesitaba y no me deja descansar, la idea de que Jerónimo vuelva a tocarme sexualmente me vuelve loca, no puedo soportarlo... (392).

Inés llega al ancianato y se convierte en vieja: “tan arrugada que se está poniendo misiá Inesita murmuran las viejas cortas de vista” (427).

Pero esta transformación se percibe a través del fenómeno de contigüidad y cambio: Inés y Peta forman parte de un mismo círculo, se complementan. En ese sentido, la metamorfosis en Inés tiene como fin utilizar la máscara de Peta, fundirse

definitivamente con su nana. Peta es lo opuesto a Inés, forma parte del submundo repudiado por Jerónimo; por lo tanto, si Inés es Peta, su esposo se alejará de ella.

Tenía que llevarse a Inés inmediatamente. Impedirle participar en esta otra serie de medallones ligados a la servidumbre, al olvido a la muerte. Inés no era más que una niña que podía mancharse con cualquier cosa.

—...y le traje a Jerónimo, Peta. (182)

Peta e Inés ingresan en un proceso de cambios de roles ligados al enmascaramiento. La anciana bruja consiente a la niña –lo que recuerda inevitablemente a la conseja de la niña-bruja– y hace todo para que sea feliz; utiliza su poder para que no sufra. Peta zurce un plan para que Inés logre quedar embarazada, pero este implica que mientras Inés y Jerónimo hacen el amor, sus otras mitades oscuras, Humberto y Peta, también deben hacerlo: “yo puedo no haberle dado mi amor a Inés sino a otra, a la Peta, a la Peta Ponce que sustituyó a Inés por ser ella la pareja que me corresponde, la Peta, raída, vieja, estropeada” (223).

El segundo modo de enmascaramiento, se produce cuando Inés empieza a jugar con las huerfanitas en la portería: el juego consiste en hacer llamadas telefónicas fingiendo ser alguien más. Pero este juego va más allá que una simple farsa a manera de broma, ya que Inés e Iris se convierten *realmente* en las personas que imitan. Al inicio del juego Iris es el padre Azócar e Inés es la Madre Benita.

— ¿Pero qué pasa ahora, por Dios?

—Lo que pasa es que ustedes nos tienen tan abandonadas que esta Casa santa se está transformando en un garito pecaminoso, aquí ya no se juega sólo por divertirse en los tableros que hizo traer misiá Inés [...]. (437)

Más adelante, Iris encarna a Inés y esta última se convierte en Jerónimo.

—Me estoy aburriendo, Inés.

— ¿De qué te estás aburriendo?

—Bueno, ya que despachas mi cariño así, te diré: tu presencia en la Casa está desbaratando el proyecto de la Ciudad del Niño. Estaba casi listo, el remate a punto de realizarse cuando tú llegaste... (443).

En este caso, la máscara se usa durante un tiempo determinado, no como una forma de ocultar o engañar, sino, más bien, ligada a la risa, al juego y al renacimiento, a la posibilidad de encarnar a alguien más. Inés e Iris dejan de ser ellas mismas para tener la posibilidad de ver más allá de sus posibilidades, para cambiar de posición y regresar al conjunto de un pueblo donde no existen las separaciones: “sí, las cosas irán tomando

un panorama total, no llores, Iris, no llore, misiá Inés, no llore, don Jerónimo, no llores, Inés, basta.” (445).

Por otro lado, los personajes que utilizan una máscara y que están ligados al espacio de la *Rinconada* son Humberto Peñaloza y don Jerónimo. Si bien el primero es el personaje antes de la transformación en Mudito, no por eso deja de utilizar una máscara en sus acciones en el predio de los Azcoitía. En tanto que don Jerónimo decide utilizar una máscara al final para acercarse a su hijo Boy.

Humberto Peñaloza se presenta ante don Jerónimo ya con una máscara, porque desde un inicio es necesario crear un rostro para sí: “en vez de este triste rostro sin facciones de los Peñaloza adquiriré una máscara magnífica, un rostro grande, luminoso, sonriente, definido, que nadie deje de admirar.” (99). Por esta razón, en su encuentro con el aristócrata le dice que es un escritor y esto es lo que determina que sea contratado como su secretario.

Sin embargo, incluso en este punto, esta no es la única máscara que el personaje usa, pues, además de ser visto como escritor, Humberto anhela convertirse en don Jerónimo. La responsabilidad de la *Rinconada* lo coloca tan cerca como se puede de este deseo, pero no se completa, pues Humberto es la sustitución, mas no la encarnación de Jerónimo. Además, al final, dentro del juego que inventó Jerónimo, Humberto se convierte en el prisionero; en otras palabras, pierde definitivamente la máscara de jefe y se reduce a un ser feo y no monstruoso que es prisionero de esa realidad.

Él, Humberto, en el centro de todas esas risas de todos los monstruos de todos los círculos, él en el centro porque él, no Boy, era el prisionero, a él, no a Boy, había querido encerrar don Jerónimo [...] (260).

La relación entre Jerónimo y Humberto se asemeja a la de Inés y Peta Ponce, ya que entre estos dos personajes también se crea un vínculo íntegro: coexisten como dos lados de una misma moneda. Jerónimo es lo luminoso, mientras que su secretario es lo oculto, lo oscuro. Por esta razón, se facilita el intercambio constante de papeles y, en general, la búsqueda de alcanzar la máscara de don Jerónimo.

¿Pero, y yo, entonces? ¿Qué sería de las facciones aún precarias que iba adquiriendo mi rostro? ¿No daría fin con esta acción a todas mis posibilidades de participar en el ser de don Jerónimo de Azcoitía? Ahora por lo menos era parte de él, una parte tan insignificante que casi no me veía junto a su estatura, pero parte de todas maneras (203-204).

En la obra se puede observar un acontecimiento en particular que muestra la complementariedad Humberto/Jerónimo y los cambios que se suscitan a partir de este conjunto: la protesta por el robo de las urnas.

Humberto se expone ante la masa enfurecida por la única razón de sentir el poder y la posición en la que se encuentra Jerónimo. En las crónicas, él se convierte realmente en su jefe: “¿Cómo no va a quedarme la marca que me recuerda que mil ojos, anónimos como los míos, fueron testigos que yo soy Jerónimo de Azcoitía? Yo no me robé su identidad. Ellos me la confirieron.” (205). No obstante, al realizar esta acción, pierde lo poco que poseía y se lo entrega a don Jerónimo.

Don Jerónimo de Azcoitía, disfrazado con la sangre de Humberto Peñaloza, salió a la puerta de la parroquia a recibir a las autoridades y mostrarles su sangre, protestando que esto era el colmo, que el país no ofrecía ninguna garantía a los que se sacrificaban por servirlo [...]. (206)

En este ejemplo, don Jerónimo se apropia de la herida de Humberto, pero solo puede hacerlo porque antes su secretario ya se convirtió en él, por lo tanto, esa herida *pertenece* a Jerónimo de Azcoitía. A partir de lo mencionado, se puede plantear que la máscara principal que ansía Humberto Peñaloza es la de Jerónimo y, al lograr poseerla, pierde cualquier resquicio de lo que pudo haber sido.

A pesar de encarnar la figura idealizada de un aristócrata, don Jerónimo también llega a necesitar una máscara en un momento determinado. Su decisión de conocer a su hijo Boy conlleva la necesidad de volverse un monstruo mientras lo visita, porque debe mantener los principios que él mismo inventó dentro del universo de la *Rinconada*. Pero esa transformación, de acuerdo con su opinión, solo debe ser temporal: una simple máscara que puede ser retirada en cualquier momento.

—Siente curiosidad por mí.

—Estupendo: es el principio.

—Lo que tenemos que hacer ahora es conseguir que se me acerque, que se deje sentir atraído por mi monstruosidad. (496)

Sin embargo, esta máscara, a diferencia de la carnavalesca, no es temporal, pues se imprime permanentemente en el rostro de Jerónimo dentro de la realidad monstruosa creada para su hijo. Al igual que Humberto, este personaje se vuelve prisionero de ese mundo *no oficial*, donde el canon es lo monstruoso: “mire la ridícula monotonía de sus proporciones, por ejemplo, y la espalda tan derecha y el cutis de grano tan fino y tan homogéneo, sin ningún interés de texturas ni sorpresas de color...” (496-497). La

máscara monstruosa de don Jerónimo de Azcoitía, por lo tanto, tiene un fin puramente negativo: busca la *degradación* del personaje, pero no su *regeneración*.

En relación con la presencia de la risa en *El obsceno pájaro de la noche*, se puede determinar que se encuentra ligada a la profanación, a la idea de desacralizar. En la *Casa de Encarnación...*, como se mencionó anteriormente, la risa se presenta en el momento de execración de la capilla; en cambio, en la *Rinconada*, la risa se manifiesta como el elemento para destruir, para destronar aquello que se encontraba en un nivel superior.

La carcajada de la madre Benita no influye únicamente en la desacralización del espacio sagrado, sino que, además, sirve para *degradar* al padre Azócar. La figura de este cura se construye como un representante de la iglesia que está relativamente pendiente de lo que ocurre en el *Ancianato*. No obstante, cuando va a retirar la lámpara del *Santísimo* para execrar la capilla, se puede percibir que se trata de un hombre codicioso que presta demasiada atención a elementos superficiales del mundo. Lo que hace la risa de la madre Benita es evidenciar este aspecto del padre Azócar, ya que surge como una respuesta a las acciones del cura:

Contempla la lámpara. Se pone de pie y da brincos para alcanzar la lámpara pero claro, no puede, sólo logra rozarla y la hace oscilar y la llamita parpadea [...] Resopla. 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 [...]. (318-319)

Esta risa, por lo tanto, funciona como una respuesta del mundo *no oficial* ante las acciones de lo *oficial*, porque la madre Benita pertenece a la *Casa de Encarnación...*, espacio que se construye como un universo paralelo a las normas y regulaciones de la Iglesia y del Estado. En ese sentido, se puede considerar que esta risa se acerca a lo carnavalesco, pues es ambivalente: su sentido negativo se muestra al *rebajar* al Padre Azócar y su sentido positivo cuando se reivindica lo *no oficial* en contraposición al carácter superficial de la Iglesia como ente *oficial*.

En la *Rinconada*, los monstruos usan la risa como burla ante la figura *monstruosa* de don Jerónimo, para que el aristócrata pierda seguridad ante su identidad y representación. Esta risa, entonces, no busca *degradar* a Jerónimo sino destruirlo. Cuando tiene lugar la destrucción, se pierde cualquier posibilidad de *regeneración*, de *renacimiento*. Este personaje es visto como un monstruo y como tal es agredido psicológicamente.

Los rostros espantosos de narices descomunales y mandíbula pesada y la boca repleta de dientes, todos agotados de la risa porque soy yo el monstruo, me lo gritan día y noche por los pasillos confusos donde van apareciendo [...] sálvenme de esta persecución en que me gritan que soy el hazmerreír del mundo entero [...]. (502)

Los monstruos de la *Rinconada* hacen uso de la risa como un medio de alejar a cualquier ser que ponga en peligro el universo que han creado. Su apego a ese mundo provoca su desvinculación con lo carnavalesco y su unión con el *mundo oficial* de división de categorías. Además de aniquilar a don Jerónimo con su risa, también se deshacen de Humberto a través de ella: “feo, feo, repetía Boy desde los brazos de Miss Dolly, feo, feo, feo, feo, y Larry y Miss Dolly y Emperatriz se estaban riendo a carcajadas: los tres juntos.” (252).

En la *Rinconada* no se puede completar el ciclo a través de la risa: ser superior (*oficial*)→degradación→destrucción. En cambio, en la *Casa de Encarnación...*, la risa sí se acerca a sus orígenes arcaicos: ser superior (*oficial*)→degradación→reivindicación de lo *no oficial*.

Después de haber analizado las categorías privilegiadas vinculadas al carnaval, en el siguiente apartado se hará referencia a la construcción del principal personaje carnavalesco: la figura del bufón y el tonto.

3.3. Personaje carnavalesco central: figura del bufón y el tonto

Como se mencionó en el primer capítulo correspondiente a la base teórica bajtiniana, existen características fundamentales que permiten la construcción de la figura del bufón y el tonto desde la concepción carnavalesca. En efecto, la presencia de un microuniverso especial, la relación que mantienen los personajes festivos con la *plaza pública*, su *sentido figurado* y su estructuración como *reflejo indirecto* son los elementos necesarios para su manifestación. A partir de estas premisas, se hará el análisis interpretativo para demostrar cómo se expresan en *El obsceno pájaro de la noche*.

Uno de los personajes principales de la obra, *Mudito*, se erige como una figura carnavalesca que está directamente vinculada con la construcción del espacio de la *Casa de Encarnación...* Ciertamente, él es quien posibilita, en gran medida, las *disparidades carnavalescas* que tienen lugar dentro de este sitio. El ancianato se estructura como un espacio alejado del mundo *oficial* y todos los personajes que habitan en él se distancian, asimismo, de las regulaciones dictadas por los entes de la cultura *oficial*. La posición de

Mudito en el ancianato le otorga una gran libertad, por esta razón, puede influir en los acontecimientos sin que sus acciones se vuelvan evidentes.

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 (67) [...]

— ¿Cómo voy a terminar de pagarlo?

No le contesté. Quería que él mismo encontrara la solución para que no me pudiera culpar de nada.

—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. (94-95)

Mudito crea nuevas realidades ligadas a diversos espacios. Es decir, su universo se presenta en tres realidades principales y otras que se desprenden de ellas. En efecto, el primer espacio/universo que se manifiesta es aquel vinculado a la *cultura oficial*, cuando este personaje encarna a Humberto Peñaloza; el segundo se muestra en el ancianato cuando representa a un sirviente sordomudo, pero todavía no se ingresa en el rito festivo; finalmente, la tercera realidad se presenta como el carnaval que envuelve al ancianato, en el que el *Mudito* se transforma en el bufón que posibilita la existencia de este *microuniverso*.

Si se hace una lectura atenta y minuciosa del texto, se puede determinar que *Mudito* es el creador, en general, de varios ritos carnavalescos que se producen en el mundo narrativo. Para ilustrar uno de esos ritos, se puede mencionar la profanación que tiene lugar en la creencia de las viejas del bebé milagroso. Todo se inicia con la decisión del *Mudito* de dejar embarazada a Iris para convencer a Jerónimo de que es su hijo; hecho que él mismo declara más tarde: “Yo soy el padre del hijo de la Iris. No hay milagro.” (94). Sin embargo, el *Mudito* se apoya en los mitos religiosos de las viejas y en su ingenuidad porque no son capaces de dudar que un acontecimiento de esta naturaleza ocurra, si ya se dio con el embarazo de la Virgen María.

El *Mudito* vive una realidad en eterno contrapunto dentro de la casa: construye y destruye, influye en la multiplicación y en el deterioro del edificio; es quien determina el desarrollo y crecimiento de la casa hacia adentro, hacia el encierro. Los constantes intentos de este personaje por romper cualquier nexo con el mundo exterior pueden ser interpretados como una tentativa de definir la frontera de su propia realidad. Este bufón

carnavalesco construye una idea de realidad que solo le pertenece a él, que no puede ser entendida por nadie más; en otras palabras, crea un *microuniverso carnalesco* en torno a sí mismo.

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. (54)

Adicionalmente, este personaje se constituye en un claro representante de lo *no oficial*: sufre transformaciones, *degrada* ciertos elementos propios de lo *oficial* y es *coronado* y *descoronado*. Dentro de la impostura de discapacitado, se cumple el ciclo carnalesco, ya que este personaje es *coronado* cuando lo adoran por ser el *niño milagroso* – “se me rinde culto con la primitiva liturgia de cuidarme y limpiarme y alimentarme y vestirme con la ropa de Boy” (518)–, pero también es *destronado* en poco tiempo; las ancianas se olvidan de él y lo transforman en imbunche: “Ya no hay nadie. [...] Mi cuerpo está encogido por la fuerza con que cosieron los sacos.” (537-538).

Además, el Mudito solo puede existir como ser carnalesco mientras se encuentre ligado a la *plaza pública*, representada en la *Casa de Encarnación*... En otras palabras, necesita de un espacio carnalesco para poder manifestarse completamente desde lo festivo, sufrir transformaciones y cambios. Su presencia dentro del ancianato le otorga el vínculo necesario e imprescindible con el espacio festivo ritual sin el cual no podría tener lugar el carnaval.

Los otros aspectos de la construcción de esta figura carnalesca son todavía más claros en el Mudito, porque su *sentido figurado* –no poder ser entendido de manera literal y directa– y su construcción como *reflejo indirecto*–la inexistencia de una identidad propia– se muestran desde un inicio.

Todo lo que este personaje *dice* a través del discurso narrativo está sujeto a un sinnúmero de cambios que imposibilitan la definición de una verdad. Efectivamente, el discurso del Mudito encierra ideas contrarias que no se anulan mutuamente, sino que ambas son tenidas como válidas: por un lado, en el relato de la *Rinconada*, se dice que Inés muere con el nacimiento de Boy; por el otro, Inés es infértil y va a vivir al ancianato. En ese sentido, todo lo que expresa el *Mudito* no puede ser comprendido de forma *literal*, pues su pensamiento se conforma desde una visión escindida que pertenece al *microuniverso* que ha construido. Al igual que el bufón carnalesco, el

Mudito está atravesado por el *sentido figurado*, por una lectura de los hechos marcada por lo festivo; como se evidencia en la siguiente cita donde actúa como si fuera un niño pequeño:

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 (463).

En cambio, la construcción como *reflejo indirecto* implica la imposibilidad de tener una identidad propia. Este personaje, por lo tanto, solo tiene una existencia dentro de la lógica carnavalesca, solo existe en tanto se mantenga dentro de su papel, mientras use su máscara.

Humberto Peñaloza ocupó en la Rinconada esa torre en el parque que don Jerónimo hizo construir durante el embarazo de Inés [...] 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 (241-242) [...]

Me pongo en cuatro patas en el suelo a limpiar el vómito de esa hija de un presidiario que una mañana en la cama le rebanó el gástrico a su mujer y la Iris despertó nadando en la sangre de su madre: mírenme limpiar el vómito de la Iris. ¿Pero por qué no se van? ¿No las aplaqué con mi sometimiento? (46) [...]

Conduzco a la Iris hasta el baldío. No escondemos detrás del Ford. —Hagamos nanay. Nada en mí titubea. Ni mis manos encendidas ni mi sexo entusiasmado mientras ella acaricia mi mejilla de cartonpiedra. [...] Gigante, te prometo que voy a salir contigo toda una noche para ir a reírnos y bailar juntos (92).

Cuando deja de ser Humberto Peñaloza, *Mudito* sufre una serie de transformaciones que lo llevan a convertirse en un sordomudo que limpia el ancianato. Este personaje no existe fuera de la nueva identidad que ha adquirido o del juego que ha elegido representar. También se convierte en el Gigante, en el bebé de Iris, en el bebé de Inés y en un imbunche. La falta de una identidad concreta facilita estas mutaciones, porque detrás de la máscara no hay nada. Por lo tanto, el *Mudito* es un personaje que solo puede existir desde el *reflejo indirecto*, tiene que tomar como suyas muchas actitudes ajenas porque él no posee nada.

La posesión de todas estas particularidades propias del bufón carnavalesco otorga una mayor libertad a este personaje. El *Mudito*, al ser representado como un

sordomudo, como un bebé o como un imbunche, es testigo de todos los acontecimientos de la casa, sin que nadie lo vea como una amenaza real. Cabe resaltar que esta libertad se manifiesta principalmente a través del discurso narrativo. El *Mudito* tiene voz para decir abiertamente lo que opina, aunque esto pueda ir en contra de lo *oficial*.

3.4. El discurso en *El obsceno pájaro de la noche*

La novela de Donoso se construye como un gran discurso polifónico, fragmentado e inconexo que exige un atento *oído* del lector para escuchar las diversas voces que se alzan y entrelazan texturas que dialogan bajtinianamente. Cada una de estas voces, discursos o conciencias manifiesta perspectivas o visiones particulares del mundo; es decir, cada una, como lo afirma Bajtín, construye su *verdad*.

En efecto, se perciben numerosos estilos de discursos marcados por las más diversas manifestaciones que determinan la arquitectura de la realidad ficcional carnavalizada. Es posible encontrarse con algunas voces que se manifiestan como un fluido de conciencia, monólogos que afirman, contradicen o parodian el momento que están viviendo.

La boca desdentada de la Damiana se une al pezón de la Iris mientras nosotras nos apretamos el estómago de la risa, esta Damiana, más divertida que la Menche nos salió, parece guagua de circo, qué guagua más fea, mira el mamarracho que tuviste de guagua pues Iris, no te da vergüenza, escóndela, mejor esconderla en alguna parte para que nadie la vea porque se van a asustar o se van a reír de ti, una guagua peluda (123).

Este tipo de discurso narrativo pertenece al personaje escindido de Humberto Peñaloza/*Mudito*. Las alocuciones de este doble personaje ilustran el proceso de transformación y guían el desarrollo de la historia; atan los hilos conductores para que el argumento se despliegue dentro de los dos espacios principales –*Casa de Encarnación... y Rinconada*–.

El discurso de *Mudito* sirve, por ejemplo, para encaminar o para influir imperceptiblemente en el discurso de los otros u otras; es decir, los o las otros/as no se dan cuenta de que son encauzados antojadizamente por este personaje:

Al verte entrar y avanzar hasta mi cuna, y quedarte parada contemplándome como si pensaras, como si pudieras pensar, me cubro la cara asustada con mis manitas y lloriqueando digo:

—Mala

[...]

Me miran asombradas: el niño está comenzando a hacer milagros, su poder se está manifestando, nos manda porque sabe que le obedeceremos y quiere que saquemos esta basura de la casa donde él vive (515).

El estilo se asemeja a la imagen de no identidad que representa: su rostro vacío permite la transformación, así como su palabra sin un valor determinado puede ser interpretada a partir de diversas lecturas. En cambio, el caso de Humberto Peñaloza es exactamente lo contrario: su discurso se muestra como un enmascaramiento que le otorga una identidad momentánea específica.

La alocución de Mudito sufre una transformación degradante conforme avanza el argumento: se vuelve cada vez más grotesco y carnavalesco. Al inicio, se marca un intento de construcción de identidad; sin embargo, paralelamente, se anula todo lo que ya se ha dicho. Es decir, la palabra de este personaje se vincula con la idea de ser un sordomudo, pero, al mismo tiempo, evidencia que se trata solo de una máscara. La edificación de un ser que no puede oír ni hablar y que es un sirviente de sirvientes funciona entonces como una parodia exaltada del lumpen de la sociedad. Adicionalmente, cabe resaltar que, en última instancia, la transformación del discurso llega a colocar al personaje en el lado contrario: permite un cambio de rol en el que es él quien, momentáneamente, conoce los secretos de todos y, por esa razón, tiene cierto poder sobre los demás.

Y al servir a estas rémoras, al ser sirviente de sirvientes, al exponerme a sus burlas y obedecer sus mandatos, voy haciéndome más poderoso que ellas porque voy acumulando los desperdicios de los desperdicios, las humillaciones de los humillados, las burlas de los encarnecidos. Soy la séptima vieja (66-67).

Se puede determinar, entonces, que dentro del discurso de Mudito existen dos momentos: se muestra la parodia, en primer lugar, y posteriormente la ironía. La diferencia se percibe en el hecho de que la acción de parodiar no posee, necesariamente, un sentido negativo. Por lo tanto, la parodia inicial –el sordomudo que ayuda en un Ancianato y que nadie sospecha que haya podido embarazar a Iris– no funciona como un medio para *degradar* a los demás personajes, sino como una manifestación abierta de una realidad social que puede ser criticada a través de la risa.

La Rita y yo esperamos que se mueva, que abra los ojos, y los abre y se mueve y me hace una seña para que la siga, ya sé que la tengo que seguir encorvado y enclenque arrastrando mi carrito, como si fuera su hijo imbécil arrastrando su juguete. Sé para qué quiere que la siga. (22)

En cambio, la ironía guarda, irremediablemente, un sentido negativo. Por esta razón, se presenta en el discurso cuando Mudito desea mostrar la inferioridad grotesca de los demás. Este método discursivo consigue crear una nueva imagen de Iris, de las ancianas y de Inés: los exalta como personajes disminuidos y deteriorados, muestra su vulnerabilidad, los expone abiertamente.

...y yo no quiero obedecerte, Iris Mateluna, no eres más que un trozo de carne dotada de tropismos (79) [...] Emperatriz, no lo niegues, no trates de impedir, con una escaramuza simulada, que yo me incorpore, no finjas lamentaciones al tratar de arrancar mis manos que se meten en tu horripilante escote pecoso de enana vieja (301) [...] Solo sumas una vieja más a la comitiva de viejas que me han perseguido toda la vida, Inés-vieja, Inés-fea, poniéndote así al alcance de mi mano (432).

Por otro lado, el discurso de Humberto Peñaloza se direcciona hacia la construcción exteriorizada del personaje. Su palabra conlleva a un enmascaramiento y, dentro de la obra, funciona como una parodia. Este personaje anhela convertirse en don Jerónimo de Azcoitia, en un aristócrata de la clase alta; lamentablemente, su condición social impide cualquier tipo de cercanía con la posición jerárquica alta. Como consecuencia de ello, debe crear un ser que pueda acercarse a su modelo: en ese momento, decide convertirse en escritor. Jerónimo le encarga la tarea de escribir la crónica de Boy, pero Humberto no logra hacerlo: la palabra narrativa no le pertenece porque él es solamente una descolorida imitación. La parodia acompaña la palabra de Humberto y lo muestra como un intento de aristócrata no logrado; representa, por lo tanto, el doble de don Jerónimo, el doble paródico y grotesco.

¿Pero, y yo, entonces? ¿Qué sería de las facciones aún tan precarias que iba adquiriendo mi rostro? ¿No daría fin con esta acción a todas mis posibilidades de participar en el ser de don Jerónimo de Azcoitia? Ahora por lo menos era parte de él, una parte tan insignificante que casi no me veía junto a su estatura, pero parte de todas maneras (204).

Se debe aseverar, además, que tanto Humberto Peñaloza como Mudito se convierten en una parodia del escritor, puesto que a Humberto la máscara no le otorga la capacidad de escribir: se muestra como un personaje que se considera especial aunque solo haya publicado un pequeño libro sin importancia. El Mudito, en cambio, se *convierte* en el escritor de la crónica de los Azcoitia, pero su capacidad expresiva choca con su nueva condición de sordomudo, pues no logra comunicarse adecuadamente con los demás y nadie lo toma en serio.

Pongo punto final. Pero no levanto la vista de las hojas de mi prólogo, pongo una coma aquí, un acento allá [...] Boy ni siquiera lees el prólogo que he escrito anunciando tu nacimiento para que sepas quién eres [...] tienes suerte que te soltemos, el futre no pudo venir, telefoneó para decir que lo siente mucho pero que todo es tan insignificante, tan sin importancia (165-166).

Se pueden identificar además discursos de otros personajes como el de Jerónimo de Azcoitía que se caracteriza por mantener siempre una réplica paródica. Su discurso parece una suerte de enmascaramiento que se percibe a través de la parodia. Para este personaje, las costumbres chilenas son un juego del que debe formar parte, pero al que jamás debe someterse, porque él es *superior*. La palabra de Jerónimo recuerda constantemente que todo se reduce a una imagen que se construye ante las otras personas, una imagen de la perfección: “Él solo velaba para que se cumpliera en él y en su novia la magnífica leyenda de la pareja perfecta.” (179).

Su discurso, por lo tanto, es una réplica ante la palabra ajena, ante lo que creen y muestran las demás personas. No obstante, como no se trata de una respuesta totalmente sincera, sino que se edifica a través del fingimiento, se crea, por consiguiente, la *parodización* de la aristocracia. Jerónimo necesita de la sangre de Humberto para poder ser un político respetado. Si bien manifiesta su poder al tomar algo ajeno, se inventa a partir de un elemento *inferior*.

Don Jerónimo de Azcoitía, disfrazado con la sangre de Humberto Peñaloza, salió a la puerta de la parroquia a recibir a las autoridades y mostrarles su sangre, protestando que esto era el colmo, que el país no ofrecía ninguna garantía los que se sacrificaban por servirlo (206).

Por el contrario, el discurso de Inés se distingue como un proceso de apropiación de la palabra ajena (bivocalidad). En el caso de Inés, podría pensarse que su discurso es también una forma de enmascaramiento, pero no es así. A pesar de que utiliza el discurso como medio para mostrarse como alguien más, no busca construirse un rostro nuevo, sino, simplemente, influir en la palabra ajena de manera momentánea. Esto se percibe en la escena en la que juega a las llamadas telefónicas con las huerfanitas. Inés es la que guía este juego con Iris Mateluna, cada una representa a otro personaje: Inés se convierte en Jerónimo e Iris en Inés.

Pero no se trata de una simple metamorfosis fugaz, pues esta transformación solo existe en la palabra. Inés e Iris continúan siendo ellas dentro del ancianato, pero consiguen apropiarse del discurso de los otros personajes. El proceso de apropiación tiene una intención irónica y paródica, porque los dos personajes se convierten en

versiones carnavalescas y extravagantes de los originales: Jerónimo llora y ruega a Inés que regrese.

Se te caen las manos. Todo lo que era duro en Jerónimo se disuelve: ruega, la ternura más desoladora ablanda su mirada, quiebra su cuello y endulza su voz:
—Inés... si quieres te voy a buscar yo mismo. (444)

En Emperatriz, se percibe un discurso que se asemeja al proceso de representación propio del enmascaramiento irónico. En efecto, en medio del uso de la palabra que hacen los monstruos, se encuentra, principalmente, la voz de Emperatriz. En ella se presenta un discurso de vulnerabilidad y un discurso de enmascaramiento. El primero se edifica desde el mundo particular en el que han vivido los monstruos – “no, Cris, no vamos a ninguna parte, volvamos a escondernos en la Rinconada” (478)—, mientras que el segundo se construye como una réplica a la palabra ajena, como respuesta al mundo monstruoso creado por Jerónimo.

Al alcanzar el segundo momento, se percibe la parodia irónica de su situación como monstruos. La máscara aparece cuando se convierten en seres *normales*. Los roles han cambiado, los monstruos son ahora aristócratas; sin embargo, se repite lo que ocurre con Humberto Peñaloza en su intento por ser don Jerónimo: los monstruos, guiados por la palabra de Emperatriz, son una imitación grotesca.

— ¡Ay, sí, sí! Donde van todos los *beautiful people*, la Audrey Hepburn, la Marisa Berenson, la Penelope Tree... ¿Y cómo sabes tú que Marbella es lo que está de moda? ¿Qué no te reías tanto de mi cultura a base del Vogue? (476)

El esfuerzo que hace Emperatriz por pertenecer al mundo aristocrático *oficial* resulta cómico por la imposibilidad de su cumplimiento. Con sus diálogos, lo único que consigue la enana es remarcar la diferencia existente entre ella –y todos los monstruos– y las personas de quienes habla o a quienes desea parecerse. Esta parodia se muestra como otro elemento carnavalesco que resalta los roles y jerarquías sociales, económicos, políticos y estéticos.

La ironía y la parodia ligadas a los monstruos se crean, principalmente, a través del discurso del narrador en tercera persona. Este actúa como la palabra exaltada y contrapuesta. Respalda lo que Emperatriz transmite, pero lo muestra de manera ridícula. El intento de los monstruos por pertenecer al mundo *oficial* es llevado hasta la máxima hiperbolización.

La Berta trajo cuatro maletas llenas de zapatos: de charol, de lagarto, de cocodrilo, dorados con taco puntiagudo para la noche, de taco plano y cuero mate para el *sport* [...] Basilio, el cabezón acromegálico de fuerza descomunal exhibía camisetas estampadas con el Superman, con Marilyn Monroe, con el Che Guevara [...] Emperatriz, media hora después de su llegada al campo, comenzó a probarse turbantes de terciopelo granate [...]. (238)

La descripción que lleva a cabo este narrador convierte a los monstruos en una parodia de los miembros del mundo *oficial* y marca las diferencias de una manera en que llega a ridiculizar su identidad y sus acciones. Basilio, cabezón acromegálico, se viste con camisetas estampadas con modelos de belleza proporcional, Superman y Monroe, que solo consiguen acentuar sus deformidades.

De esta manera, la voz narrativa en tercera persona llama la atención, pues se construye como un discurso desmitificador que intenta remarcar las diferenciaciones sociales y *ridiculizarlas* hasta llegar a lo grotesco.

Sin embargo, un hecho que sorprende del discurso narrativo es que la voz de Iris y su percepción de la realidad nunca aparecen en la obra; ella parece ser un personaje sin conciencia, sin voz, sin la capacidad de construir su vida o de manipular su destino. El lector espera atento escucharla, pero fracasa en su intento. Iris es el objeto sexual y contextual de la obra.

Por otra parte, los diálogos abundan en el texto, muchos de ellos están tejidos por voces impostadas que contribuyen al juego carnavalesco. Entonces es posible escuchar a Peñaloza fungiendo de escritor; otras de infradotado (Mudito); y por último como un abusador sexual (Gigante) que se aprovecha de la situación. En todas esas voces que emergen del mismo personaje se percibe la conciencia escindida y negativa del protagonista.

No comprendo por qué le contesté a don Jerónimo: qué le contesté. Le dije: soy escritor. [...] Me preguntó cómo me llamaba. Me puse colorado al responder:

—Humberto Peñaloza.

—Estaré atento a la aparición de su próximo libro. (268)

—Mudito.

Iris, respondí. No me oíste porque mi voz no se oye. (81)

Nada en mi titubea. Ni mis manos encendidas ni mi sexo entusiasmado mientras ella acaricia mi mejilla de cartonpiedra, ni mi peso que la aplasta obligándola a contonearse con los ojos bajos [...] y yo le doy más y más amor porque puedo darle todo el amor hasta hartarla... (92).

Otras voces se exteriorizan a modo de un coro griego y es justamente en esas manifestaciones discursivas que emerge la carnavalización a través de diversos recursos retóricos como la ironía, parodia o réplica. En el discurso permanente de las ancianas, su palabra se determina como una construcción comunal, irónica que llega fácilmente a lo grotesco.

Ciertamente, el discurso como representación de las ancianas es colectivo, porque no pertenece únicamente a una de ellas, sino a todas en un conjunto en el que se confunden irremediamente. La voz colectiva de las viejas se caracteriza por ser grotesca y carnalesca; utiliza un dialecto regional insolente. Es un discurso que se desarrolla conforme avanza el argumento, cambia constantemente y llega a un nivel de representación degradante. La palabra colectiva está marcada por la ironía que se descubre en el uso de ciertas expresiones que no corresponden a la idea de la vejez *inocente*.

[...] te vamos a hacer cariñitos ricos que te van a gustar porque eres tan macho, tan hombre sobre todo, cómo serás de hombre que ni te atreves a salir a la calle, si no te quedas callado Mudo de mierda te vamos a echar a la calle y te vamos a robar las llaves y no te vamos a dejar entrar nunca más a la Casa [...].
(45)

La bivalocidad del discurso de la voz colectiva está impresa de doble significado cuando se dirigen a Iris Mateluna. En efecto, cuando las viejas deciden que no es la madre del niño milagroso y se expresan de forma ordinaria

— ¡Chiquilla puta!
— Hay que castigarla.
— Sí, castigémosla.
— Sí, por puta. (514)

La voz fusionada se manifiesta de forma degradante de Iris Mateluna, la despoja de su hálito sagrado que poseía antes. Sin embargo, el discurso siempre se presenta con un doble sentido, haciendo juego entre el significado literal y la connotación que las viejas le otorgan. Cabe resaltar, asimismo, que la voz colectiva de las ancianas se construye muchas veces como *réplica* ante la *palabra ajena colectiva*:

Dicen... dicen... dicen: palabra omnipotente en las bocas ráidas de las viejas [...] dicen... dicen que la Brígida era millonaria, dicen que la seda fina se plancha con la plancha fina y rociando un poquito... dicen que no van a demoler nunca esta Casa... (135).

El discurso de las ancianas se orienta a la ideología popular que no tiene una fuente determinada, sino que existe dentro del imaginario colectivo de todas las viejas. Por lo tanto, el origen de la palabra colectiva está constituido por los mitos que se transmiten por tradición.

De manera general, los discursos presentes en *El obsceno pájaro de la noche* transmiten la construcción de una parodia del mundo *oficial*: los personajes y sus palabras sirven para marcar la edificación de una realidad extravagante y chocante. Se trata, por lo tanto, de una parodia irónica del mundo *oficial* que, además, funciona como *réplica* ante la existencia de esta sociedad individualizada y llena de normas marcadas por el Estado y la Iglesia.

CONCLUSIONES

El obsceno pájaro de la noche es una novela cargada de elementos que remiten al mundo carnavalesco que rescata Mijaíl Bajtín en su corpus teórico, como una forma de expresión libre y autónoma de la cultura popular. La manifestación de estos aspectos se percibe en varios niveles del texto narrativo: en la creación del tiempo y el espacio, en la construcción de los personajes y en la precisa incorporación de un conjunto de discursos que disparan múltiples significados y producen en el lector diversas formas de acercamiento a la obra.

Es importante señalar que debido a la distancia temporal existente entre la propuesta de estudio sobre la literatura carnavalizada en el Renacimiento de Bajtín y la novela de Donoso, se advierte que no se pueden aplicar todas las herramientas de análisis que señala el planteamiento teórico bajtiniano, y más bien es posible determinar ciertas diferencias en la presentación de lo carnavalesco en el texto elegido para esta disertación.

El obsceno pájaro de la noche está constituida por particularidades del carnaval que se inscriben en lo *grotesco*. En efecto, la unión de las categorías sociales y culturales, que *deberían* estar separadas de acuerdo con la cultura *oficial*, es el espacio aglutinado y escogido en la narrativa donosiana. La fuerza que tiene lo *grotesco* dentro de todas las manifestaciones y la arquitectura del argumento logra convertir, lentamente, todos los elementos de la obra en festivos y carnavalescos.

En los dos espacios centrales de la obra, la *Rinconada* y la *Casa de Encarnación...*, se pueden observar, ciertamente, una serie de características carnavalescas; no obstante, la manifestación en cada uno de estos espacios es diferente. Así, en el caso de la *Casa de Encarnación...*, se puede hablar de una construcción que se asemeja más al rito festivo, pues se mantiene la idea de lo circular y esto marca la posibilidad del renacimiento. Por el contrario, lo que ocurre con la *Rinconada* es que se destruye el principio de representación circular del imaginario popular (muerte/nacimiento/muerte) y se instaura una realidad que parecería tener un desarrollo lineal. Si bien es posible determinar ese contraste en los dos espacios, cabe recalcar que no anula la manifestación del carnaval en la *Rinconada* como se ha probado en el capítulo anterior.

En relación con el *tiempo productivo y colectivo* propio del cronotopo carnavalesco, se puede precisar que aparece abiertamente en los dos espacios pero en

diversos niveles. Mientras que *la Casa de Encarnación...* se conforma a partir del aumento infinito del número de patios, cuartos y corredores; por el contrario, en la *Rinconada* se muestra a través del crecimiento poblacional. Sin embargo, en los dos casos se marca la línea fronteriza entre el *microuniverso* carnavalesco contenido en cada uno de ellos y el mundo *oficial* exterior. En este primer aspecto se encuentra ya una diferencia frente al mundo carnavalesco tradicional bajtiniano, donde participaba todo el pueblo. No obstante, a pesar de que hay seres que no ingresan en esos espacios, dentro de ellos se puede observar manifestaciones carnavalescas y festivas con todas sus características esenciales.

El cronotopo carnavalesco es la base para la conformación de todos los espacios en que se inscribe la novela, pues se estructura sobre el *tiempo circular*, la *hiperbolización* y *multiplicación* de las zonas. El tiempo circular, por ejemplo, se construye a partir de la vida como un ritual en la *Rinconada*; en tanto que, en la *Casa de Encarnación...*, se percibe a través de la conseja de la niña-bruja –origen al que se regresa constantemente–.

Por otro lado, la *hiperbolización* y *multiplicación* del espacio se observa en la necesidad de cerrar las fronteras hasta que nadie pueda entrar o salir. Este aspecto se construye desde una lógica carnavalesca, pero se aleja de la idea del espacio abierto. A pesar de ello, es festivo, puesto que o bien se multiplican los espacios, o bien se exagera en la descripción de los elementos considerados positivos. En ese sentido, el encierro como medio de protección –representado en última instancia en la figura del imbunche– debe ser, necesariamente, hiperbolizado.

La construcción del espacio, tanto de la *Rinconada* como del *Ancianato*, se estructura como metáforas de *plazas públicas* que dan lugar a la fiesta carnavalesca. Al ingresar en ellas, todos los personajes dejan de lado su jerarquía o diferenciación social y pasan a pertenecer a un solo grupo, a ser parte del pueblo. En la *Casa de Encarnación...* es evidente la transformación que sufren las ancianas quienes viven en permanente exilio que requiere que se borren las desigualdades sociales; por otro lado, en la *Rinconada*, los monstruos que tienen acceso al patio de Boy sienten que conviven con seres iguales y pueden actuar desde el mismo nivel. En otras palabras, se puede percibir a los dos espacios, *Casa de Encarnación...* y la *Rinconada*, como *plazas públicas* donde se cohabita en *contacto libre y familiar* entre las personas.

Otras categorías carnavalescas también se pueden apreciar en la novela de Donoso: la *excentricidad* es una de ellas, la cual se manifiesta gracias a la libertad que se crea dentro de la *plaza pública* carnavalesca y que permite en la novela la exteriorización hiperbolizada de la conducta exótica de los personajes. En general, todos ellos ocultan los aspectos excéntricos o extravagantes dentro de la *cultura oficial*, no obstante, cuando ingresan en el mundo del carnaval pueden exhibir sin embozos esas características de su naturaleza reprimida. Esta categoría se manifiesta por igual en los dos espacios centrales: así, por ejemplo, en la *Casa de Encarnación...* se presenta, de forma más evidente, en Damiana, en Inés de Azcoitia y en Iris Mateluna; mientras que en la *Rinconada* se puede determinar que todos los monstruos materializan abiertamente su lado extravagante.

Las *disparidades carnavalescas* funcionan como un medio para resaltar las diferencias jerárquicas sociales, por lo que se manifiestan esencialmente a través de los cambios de roles. Este aspecto únicamente es posible debido a la construcción de cercanías y la anulación de la distancia entre diversas categorías de clasificación en la sociedad. En *El obscuro pájaro de la noche*, los personajes se encuentran en una metamorfosis constante, no solo en relación con la máscara o con la representación que anhelan, sino también con el rol que juegan. Por esta razón, se puede hablar de la relación entre Brígida y Misiá Raquel y la permutación en el ejercicio del poder. De la misma forma, se puede recordar el cambio de rol entre don Jerónimo y los monstruos de la *Rinconada*: al ingresar en ese espacio Jerónimo de Azcoitia se convierte en *monstruo* –por ser un ser diferente a ellos– y experimenta lo que vivían ellos en el *mundo oficial*.

La *profanación* está vinculada con la *degradación carnavalesca* de lo inmaterial, lo sublime, del acercamiento a lo concreto y profano. En ese sentido, se puede plantear que es uno de los procesos centrales que se presentan en el argumento de la obra; efectivamente, el niño milagroso, la ‘virgen’ Iris, el sentido de la capilla como lugar sagrado son representados desde un enfoque puramente material. Adicionalmente, esta categoría carnavalesca está ligada al proceso de *coronación/destronamiento* presente en el carnaval: para alcanzar el destronamiento es necesario primero *degradar*. Entre los personajes que ingresan en esta acción carnavalesca se encuentran, como se mencionó en el análisis, don Jerónimo, el Mudito e Iris Mateluna.

En cuanto a las imágenes, particularidades y acciones carnavalescas, se puede plantear que giran en torno a dos características esenciales: *la unión y la dualidad*. El primer aspecto existe gracias a lo *grotesco*; es decir a la posibilidad de cercanía y de

igualdad que impera en la plaza pública y que dentro del *mundo oficial* marca una pertenencia a diferentes grupos.

En cambio, la dualidad está basada en el contrapunto que se teje dentro del universo narrativo; existen dos mundos: el *oficial* y el de la *plaza pública* que contemplan diversas formas de vida. El uno es impuesto por la normativa social y las apariencias; y el otro por la extrema libertad, que a veces parece llegar al libertinaje, no solo en la conducta, sino especialmente en el discurso contestatario y paródico. Ilustra lo planteado los personajes que se construyen a partir de opuestos: Jerónimo/Humberto, Humberto/Mudito, Inés/Peta Ponce, Brígida/Misiá Raquel, Iris virgen/Iris prostituta. El contrapunto también está dado en la concepción de la eterna transformación que permite la fiesta carnavalesca: la *degradación* y el *renacimiento*.

Si bien casi todos los personajes de la novela donosiana están contruidos a partir de una base carnavalesca que remite a diversos elementos del rito festivo, el Mudito se convierte en la representación máxima del personaje carnavalesco, pues se trata de la manifestación de la *figura del bufón y el tonto*. Este personaje escindido crea un *microuniverso* personal que logra influir en la manifestación del carnaval dentro del ancianato. El conserje del asilo y ex secretario de Jerónimo deja de tener una identidad marcada y puede adquirir nuevas máscaras fácilmente; sufre transformaciones constantes porque es la manifestación más clara del rito festivo. El Mudito no existe fuera de su personaje, pero tiene una función elemental: ser un recordatorio permanente del carnaval.

Finalmente, se puede determinar que el discurso de la obra mantiene, asimismo, una construcción carnavalesca, pues la *palabra* de los diferentes personajes y narradores funciona para crear una parodia del *mundo oficial*. A través de la ironía y la presentación de elementos excéntricos y chocantes, el discurso conforma una visión social opuesta a lo *oficial* como *réplica* a las reglas marcadas por la Iglesia y el Estado, a lo considerado *normal*. Adicionalmente, cabe resaltar que el conjunto de voces que se entrelazan en el diálogo del texto narrativo recuerda la idea de la *plaza pública*, donde todo el pueblo puede exteriorizar su opinión: todas las voces constituyen al ritual carnavalesco.

De acuerdo con Bajtín, es posible detectar en los discursos de los narradores la voz del autor. En esta lógica, es clara la voz del autor cuando hace no solo una incorporación de las formas dialectales chilenas para manifestarse como expresiones bivocales y de doble sentido, sino también cuando hace una ácida crítica de la vida de

los aristócratas y de la violencia –sexual, psicológica y física– que se vive en las ciudades tanto en el cono urbano como en el suburbano.

En conclusión, el mundo narrativo presente en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso está marcado y constituido por una serie de elementos, acciones y categorías carnales que construyen la realidad ficcional desde un lente donde el cambio, la metamorfosis y lo *grotesco* se vuelven la norma. A pesar de que estos aspectos carnales no siempre se manifiestan completamente como en el realismo grotesco renacentista, se puede percibir claramente cómo, en última instancia, los elementos del rito festivo carnal influyen directamente en toda la estructura de la obra. La risa, la máscara, el *contacto libre y familiar*, la *plaza pública*, la *excentricidad* y las demás particularidades carnales se manifiestan en la obra del autor chileno ya sea en elementos específicos o en la totalidad de esta novela.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, H. (1979) *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Averintsev, S. (2000) “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”. En S. S. Averintsev, V. L. Makhlin, M. Ryklin, T. Bubnova y M. M. Bajtín, *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos. pp. 13-33.
- Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus ediciones.
- (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza editorial.
- (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Bemong, N.; Borghart, P.; De Dobbeleer, M.; Demoen, K.; De Temmerman, K.; Keunen, B. (eds.) (2010) *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope. Reflectiones, Applications, Perspectives*. Eekhout, Bélgica: Academia Press.
- Bajado el 08 de diciembre de 2014 de <https://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0CDUQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.oapen.org%2Fdownload%3Ftype%3Ddocument%26docid%3D377572&ei=fgCGVKzTAceb gwS_wYPICQ&usg=AFQjCNEUkbF-HBSukpmugxNg1T00wBeaZQ&bvm=bv.80642063,d.eXY>.
- Borinsky, A. (1997) Repeticiones y máscaras: Él obscuro pájaro de la noche. En Sosnowski, Saul, comp. ; *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo IV: Actualidades fundacionales*, pp. 219-231. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bubnova, T. (2000) Varia fortuna de “la cultura popular de la risa” en S. S. Averintsev, V. L. Makhlin, M. Ryklin, T. Bubnova y M. M. Bajtín, *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos. pp. 135-164.
- Carpentier, A. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. En Loveluck, J. (1969) *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: editorial Universitaria S.A. pp. 139-163.
- Cocimano, G. (2001) *El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval*. *Gazeta de Antropología*, 17, artículo 28. Bajado el 07 de octubre de 2014 de <http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.pdf>.

- Cornejo Polar, A. “‘El obsceno pájaro de la noche’: reversibilidad de la metáfora”. En Promis Ojeda, J. (1975) *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. pp. 101-112.
- Dávila, S. (2012) *Mijail Bajtín: yo y el otro, la dialogía de la palabra*. Quito: obra por publicar.
- Donoso, J. (1977) *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- Eco, U.; Ivanov V.; Rector, M. (1998) *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- Emerson, C.; Holquist, M. (1981) Glossary. En Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.* Austin, Texas: University of Texas Press.
- Fernandez, M. (1998) *El mundo de José Donoso en “Este domingo”*. Centro Virtual Cervantes. Thesaurus. Tomo LIII. No. 3. Bajado el 20 de mayo de 2015 de <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_003_164_0.pdf>.
- Fuentes, C. “La nueva novela latinoamericana”. En Loveluck, J. (1969) *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: editorial Universitaria S.A. pp. 164-194.
- Goic, C. “El narrador en el laberinto”. En Promis Ojeda, J. (1975) *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. pp. 113-124.
- Ishikawa, N. (2011) *The english clown: print in performance and performance in print*. University of Birmingham: tesis doctoral. Bajado el 8 de agosto de 2014 de <http://etheses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa_11_PhD.pdf>.
- Lamb, R. (1982) *El mundo mítico en la nueva novela latinoamericana*. Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Eugenio de Bustos, Vol. 2, 1982, ISBN 84-7481-215-1, págs. 101-108. Bajado el 26 de agosto de 2014 de <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_010.pdf>.
- Loveluck, J. (1969) *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: editorial Universitaria S.A.
- Márquez Villanueva, F., «Literatura bufonesca o del loco», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, 1985/86, pp. 501-528. Bajado el 04 de diciembre de 2014 de <<http://www.jstor.org/stable/40298680>>.
- Promis Ojeda, J. (1975) *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

- Rivera Ojeda, B. (2004) *El impacto de la revolución cubana sobre los productores de las letras hispanoamericanas: algunos casos representativos*. Tesis de maestría: Universidad de las Américas Puebla.
- Rodríguez Monegal, E. (1970) Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Carlos H. Magis, 1970, págs. 47-63. Bajado el 26 de agosto de 2014 de <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf>.
- Sardón Navarro, I. (1996) *Formas del Carnaval en el Teatro: Del realismo grotesco de Aristófanes a los criados de la comedia de Menandro*. Castilla: Estudios de literatura, ISSN 1133-3820, N° 21, pp. 195-212.
- Shaw, D. (1992) *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Valdés, A. (1957) “El ‘imbunche’. Estudio de un motivo en *El obscuro pájaro de la noche*”. En Promis Ojeda, J. (1957) *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.