

perdida la esperanza de lograr la beatificación, se encierra en una celda para consumir el resto de su vida entre penitencia y oraciones; todos han sido comparsas en la escenificación de la revancha de un despreciado, que no tuvo otra razón de vivir desde el día en que la desigualdad entre los hombres se le hizo manifiesta: *Entonces, al mirarlo a usted, don Jerónimo, un boquete de hambre se abrió en mí y quise huir de mi propio cuerpo enclenque para incorporarme al cuerpo de ese hombre que iba pasando, ser parte suya, aunque no fuera más que su sombra, incorporarme a él, o desgarrarlo entero, descuartizarlo para apropiarme de todo lo suyo...* (pp. 104 y 105).—GUILLERMO CARNERO (*Alvaro de Bazán*, 20. VALENCIA).

## II. «EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE» Y SU TÉCNICA NARRATIVA

### a) «*El obsceno pájaro de la noche*»: novela experimentalista \*

Si por novela experimentalista entendemos aquella en la que de un modo u otro—bien por el uso lingüístico, la técnica empleada o el tema en cuestión—se da un intento de creación de algo nuevo en su género, revitalizándolo o abriendo otras posibilidades hasta entonces desconocidas, *El obsceno pájaro de la noche* es una novela experimentalista. Y, por lo tanto, el género literario que la novela es se verá aquí modificado o innovado, es decir, evolucionado; lo que, lejos de ser una destrucción del género, es (si tenemos en cuenta las palabras de Jan Mukarovsky: «la categoría que evoluciona, permanece ella misma») una amplitud para su usual concepción.

Por otra parte, esta evolución dentro del género implica, a su vez, la utilización de un método que al lector acostumbrado a la novela tradicional podría chocarle, ya que los acontecimientos no siguen el orden normalmente considerado «lógico», ni los personajes responden a la noción que de ellos nos ha hecho adquirir la lectura de esa novela tradicional antes mencionada. Y, sin embargo, es ese método de estructuras aparentemente inconexas el que, por decirlo con palabras de Milan Jankovic, «destruye la tendencia hacia la estabilización de la relación entre el vehículo del significado y el significado, entre el “significante” y el “significado”, y suprime la tendencia que es típica del modo de comunicación corriente». Con todo, esta opinión nuestra

---

\* J. DONOSO: *El obsceno pájaro de la noche*. Seix-Barral, Barcelona, 1970.

es muy relativa, ya que, como muy bien señala Wellek, el significado de un texto cambia según «lo que pasa por la mente de los lectores, de la crítica, etc...».

b) *Estructura y análisis*

En el punto anterior hemos hablado de estructuras aparentemente inconexas, aunque sólo citándolas. Pues bien, estas estructuras existentes a lo largo de los 30 capítulos del libro no son sino muestras de la tensión «entre la unidad semántica y la pluralidad del texto». Sin embargo, se presenta el problema de la unidad o no de la obra. Personalmente creo con Mukarovsky en la «unidad dinámica del sentido, la cual determina la función y el significado de cada uno de los individuales elementos y de cada mínima partícula de la obra». Por otra parte, este juicio se vería apoyado por el hecho de que «la concepción estructural del “significado”», según Julie Stepankova, «ha marcado el cambio para superar la lógica causal de la determinabilidad de un significado, y ha indicado cómo se le puede comprender por medio de una lógica pluridimensional». Lógica pluridimensional que estudiaremos al hablar del lenguaje.

Mukarovsky hablaba de la doble relación de la obra de arte con la realidad, y de que «todas las transformaciones de la literatura se realizan por medio de la personalidad». Mukarovsky se refiere aquí a la personalidad de los autores, pero si aplicamos esto a la personalidad de los personajes, obtenemos lo siguiente: de un lado, que lo insólito de estos seres ya implica una transformación; de otro, la existencia de una *ρησις* subjetiva que narra un personaje u otro con su conciencia, y que va añadiéndonos datos interesantes (monólogos del Mudito, de Inés). Puede decirse que el monólogo interno ha sustituido a lo que en el teatro trágico griego fue la *ρησις* del mensajero; al menos así ocurre en la novela moderna.

Si los personajes ya no se desdoblán en cuanto a su personalidad, sino que se intercambian (caso de Inés y la Peta Ponce, o de Jerónimo de Azcoitia y Humberto Peñaloza, o del Mudito); si el tema, en un principio contado por la Brígida, va a repetirse más tarde, e incluso a encarnarse en Iris o en Boy, esto se debe a la utilización literaria del recuerdo en cuanto categoría temporal, y que aquí viene empleado en el sentido de «agente de integración en la representación de la realidad», como Gyorgy Lukacs lo llamara en su época premarxista.

Además, el clima en que se desenvuelve el relato es un tiempo impreciso, en una sociedad a punto de caer, y en el que también

existe una realidad espeluznante, fantasmagórica de engendros monstruosos (el doctor Azula, Emperatriz, miss Dolly...). De otro lado, esos personajes misteriosos, casi brujas—las viejas—, que contribuyen a darle aún mayor sensación de mítico, de exotérico e ilimitado. ¿Cómo situar contornos en un cosmos en que nada ni nadie parece circunscrito a carácter alguno que no sea el insólito? Si el significado es este mundo de formas imprecisas, fantásticas, tan sólo atribuible a la imaginación creadora, ¿qué puede darle corporeidad real sino el lenguaje?

Por otra parte, estos personajes han sido buscados por Donoso con una intención y un sentido, sentido que acaso «se nos escape», como dice Roland Barthes. Es evidente cierta ironía con respecto a la clase social de Jerónimo, o al padre Azócar (su caricatura burlesca), o al proceso de beatificación en Roma. Son como pequeñas anécdotas que el autor utiliza tal vez para satirizar a una sociedad o quizá porque lo absurdo de esa sociedad hace más verosímil la realidad de esos monstruos que viven en *La Rinconada*.

### c) *Lenguaje*

El lenguaje, como dice Umberto Eco, no puede ser inexistente, porque en tal caso resultaría incomprendible; pero sí es distinto del literal, por cuanto que es susceptible de crear esa «lógica pluridimensional», que en ocasiones es confundible con la noción de «sentido vacío», señalada también por Julie Stepankova. Pero, dada la relación puesta en juego por Donoso entre el lenguaje literario y el simbólico, origina una multiplicidad de sentidos a partir de lo que Roland Barthes denomina «la pluralidad del lenguaje».

Asimismo, conviene hacer hincapié en la combinación de técnicas y mezcla de géneros literarios, como elemento estilístico-estructural. Así, en el lenguaje se da la superposición de proposiciones, la amalgama de frases, descomponiendo hasta lo más hondo cualquier sensación. Y esto parece un préstamo poético, muy similar a lo que Leo Spitzer denomina «enumeración caótica». Véase (p. 28): «una jaula de alambres; adentro se agazapan animales, gordos, chatos, largos, blandos, cuadrados, sin forma; docenas, cientos de paquetes, cajas de cartón amarradas con tiras, ovillos de cordel o de lana, jabonera rota, zapato impar, botella, pantalla abollada, gorra de bañista color fram-buesa, todo aterciopelado, homogéneo, quietísimo bajo el polvo blanduzco...» Otro tanto puede decirse del valor sugeridor de la palabra en el contexto, donde su significado no depende tanto de su contenido semántico cuanto de su «valor referencial» (Jakobson).

En cuanto a la técnica de la narración, hay una clara influencia de los planos y del «nublado» en el cine. Así (p. 427): «He notado que se van desvaneciendo esas finísimas líneas coloradas como cicatrices que dibujan los contornos de tus ojos y tu frente, de tus orejas y tus párpados y tu boca y hasta las que veía en tus manos, rodeando tus uñas como restos de incisiones y tus muñecas como recuerdo de suicidios...» Es como si la cámara se fuese posando en cada objeto y nos lo mostrase. Constituiría un primer plano, si no fuese por la expresión de algo pura y únicamente literario: «y tus muñecas, como recuerdos de suicidios...» Esto no lo puede dar el cine, sino el lenguaje. Y éste hemos visto que venía condicionado por la intencionalidad de expresar un mundo, producto de la imaginación, aunque no necesariamente irreal.

\*

En definitiva, *El obscuro pájaro de la noche* es una novela experimentalista, con un lenguaje rico en préstamos poéticos, una técnica cinematográfica en la descripción, una superposición de planos en el relato, unos personajes más o menos reales, que sirven de sustento a otros de creación imaginativa y de sujeto paciente a una suprarrealidad envolvente.

Es interesante la utilización de un castellano bastante puro y la ausencia de «refitoleras» y «ringorrangos» a que el excesivo barroquismo de la última novelística sudamericana nos tiene acostumbrados. La novela presente ha sido concebida de modo inteligente, con toda clase de recursos, con oficio y maestría. Y si, en apariencia, la acción discurre rota, dispersa, inconclusa o atemporal, el autor es consciente de ello cuando escribe: «y en la oscuridad lo revolvió todo y confundió el tiempo y los reflejos y los planos, que otra vez me confunden». Y esta confusión no merma en absoluto el valor de la obra, por cuanto que ésta, pese a las siluetas y difuminados que en ella aparecen, presenta, como diría Znedek Pesat, «una estructura articulada de forma compleja, en la que cada uno de los factores se encuentra en relación interfuncional con los otros, formando así una unidad superior».—*JAIME SILES (Colegio Mayor Fray Luis de León. SALAMANCA)*.