

LAS SUBVERSIONES DE LA FICCIÓN. UN CAMINO HACIA EL DESORDEN

Rodrigo Sáez ¹

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

rgoticasaez@hotmail.com

Material original autorizado para su primera publicación en la revista académica Hologramática.

RESUMEN:

Las categorías semánticas Orden-Desorden, poseen un estatuto fundamental en *El obscuro pájaro de la noche*, la novela de José Donoso. Y la disolución del Orden en el Desorden merced a la ficción manifiesta su gran poder subversivo. Esto se observa claramente siguiendo la trayectoria que recorre el narrador y atendiendo al carácter que adquieren sus invenciones.

PALABRAS CLAVE:

Mudito, Humberto Peñaloza, narrador, monstruo, subversión del orden

¹ Integrante del Grupo de Estudios de Literatura Latinoamericana (GELL - Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ), coordinado por el Prof. Jorge Lafforgue.

ABSTRACT:

THE SUBVERSIONS OF FICTION. A ROAD TO DISORDER

The semantics categories Order – Disorder, have a fundamental statue in *El obsceno pájaro de la noche*, the novel by José Donoso. And the dissolution of the Order in the Disorder thanks to the fiction shows its great subversive power. This can be clearly observed following the path the narrator travels and paying attention to the nature their inventions acquire.

KEY WORDS:

Little dumb, Humberto Peñaloza, narrator, monster, subversion of the order

A propósito de *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso

La gente del Sur dice que el yaciyateré es un pájaro desgarbado que canta de noche. Yo no lo he visto, pero lo he oído mil veces. El cantito es muy fino y melancólico. Repetido y obsediante, como el que más. Pero en el Norte, el yaciyateré es otra cosa.

Sabía que ese templo era el lugar que requería su invencible propósito; sabía que los árboles incesantes no habían logrado estrangular, río abajo, las ruinas de otro templo propicio, también de dioses incendiados y muertos; sabía que su inmediata obligación era el sueño. Hacia la medianoche lo despertó el grito inconsolable de un pájaro.

LÍNEAS PRELIMINARES

El obsceno pájaro de la noche comienza con un engaño, una burla en la que cae el lector. El narrador se presenta en *primera persona* comentando cuestiones en torno a los entierros de dos viejas, con una voz personal, de gran espesor subjetivo. Pero hacia el final de este primer segmento de la novela el lector advierte que ese *yo* que sostiene el discurso responde al apodo de Mudito. El narrador que *habla* al lector es mudo. Paradoja del lenguaje que deviene paradoja de la literatura. El discurso –la novela- nunca dijo lo que dice, pero existe.

Es decir, se sitúa en un punto entre lo dicho y lo no dicho. Precisamente ese es el punto que la obra propone como el lugar de la creación ficcional.

En la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba se produjo una muerte. La Brígida, una de las viejas asiladas, ha abandonado su pieza y la Madre Benita, a cuyo cargo se encuentra esta suerte de asilo de ancianas, se impone la tarea de darle limpieza. El análisis semántico de éste, uno de los primeros episodios de la novela, resulta sumamente significativo. Devela una estructura simbólica que actúa como sustento fundamental para el entramado textual de la obra.

En la habitación coexisten dos versiones de la Brígida. La versión *oficial*, conocida – pública, en tanto expuesta por sobre-, que se corresponde con el *orden* y lo regular, homogéneo; es la Brígida que se manifiesta en la disposición de los objetos ubicados sobre el peinador¹. Pero también aparece una versión *no oficial*, desconocida -oculta por debajo, por detrás-, relacionada con el *desorden*, lo irregular y heterogéneo; es la Brígida que permanece en los paquetes que esconden el colchón, el peinador, la cortina del rincón².

A partir de estas dos versiones, que pueden extenderse a dos campos semánticos en relación opositiva, las palabras del Mudio asocian a diferentes personajes con cada una de ellas. Así, señala que la Madre Benita...

“...tiene que encarar a esta Brígida no oficial, la que no se exhibía sobre la carpeta almidonada (...) no, usted no la conocía ni la hubiera podido conocer, la mirada de la Madre Benita no penetra debajo de las camas ni en los escondrijos, es preferible compadecer, servir, permanecer a este lado aunque eso signifique matarse trabajando como se ha matado usted durante años entre estas viejas decrepitas (...) la enloquecen con la anarquía de la vejez, dueña de todas las prerrogativas...”³

La Madre Benita, dentro de la simbología de la Casa, representa el poder, siendo una autoridad inserta incluso en el riguroso orden jerárquico eclesiástico. Esta figura aparece posicionada *del lado del orden*, de las versiones oficiales, en fin, de la Razón⁴; mientras que a las Viejas se las presenta como relacionadas con la ruptura de ese orden –*anarquía*–, con la libertad total –no sujeta a orden alguno– como generadoras de desorden, o bien, con lo Irracional –las Viejas *enloquecen*–.

El episodio, entonces, que literalmente narra el intento por parte de la Madre Benita de *limpiar* la habitación de la Brígida, puede leerse como el intento de cubrir el cúmulo de versiones alternativas con una única versión oficial; es decir, la imposición de una *Verdad* absoluta –la verdad racional– por sobre las otras versiones, que se reducen a *mentiras*. Al mismo tiempo, puede verse también como el intento de ordenar u homogeneizar esa anárquica heterogeneidad del Ser –la Brígida–.

Es por ello que se vuelve interesante observar el proceder de la Madre Benita ante los paquetes que encuentra ocultos, el cual puede ser homologado al de la Razón frente a la heterogeneidad de otras posibles realidades que no son *su* versión. La Madre Benita comienza a tomar uno a uno los paquetes y a desenvolverlos, buscando en el interior una *explicación* al objeto en sí, algo que haya propiciado la necesidad del envoltorio y del ocultamiento deliberado. Y una vez más se introduce a estos campos un área semántica nueva:

“...tiene que ser este paquete el que contiene la clave para saber lo que la Brígida quiso decir. Éste. ¿Quiere abrirlo? Bueno. Sí, Mudito, abrirlo con respeto porque la Brígida lo envolvió para que yo comprendiera...”⁵

Los paquetes, en este sentido, funcionan como representación del lenguaje. La Madre Benita busca en el *contenido* -desestimando el *continente* o la *forma*, es decir, los paquetes- el *sentido* de un hipotético *signo* que la Brígida ha querido *transmitirle*, única razón para que éstos existan. Se asocia al campo del Orden, como se puede observar, una concepción utilitarista y referencial del signo lingüístico. Por un lado, se le resta espesor al significante, al entenderlo como instrumento *transparente* que únicamente funciona como portador de un significado que sí debe atenderse. Asimismo, se le resta volumen al lenguaje en general, entendiéndolo también como un instrumento incorpóreo subordinado únicamente a una función referencial, es decir, a la realidad, por lo que sólo puede llevarse a término –a lenguaje- la verdad, sin interferencia posible. Las palabras *sólo* significan a las cosas. Por otro lado, finalmente, desde la instancia de la recepción, se entiende que hay un único significado oculto en el signo que debe dilucidarse, y ese significado se *corresponde* con la realidad, por lo que nuevamente se le resta densidad, eliminando una posible función ontológica del lenguaje y una pluralidad de sentidos alternativos.

En contraste con lo anterior, y asociado con el campo del Desorden, se presenta una concepción simbólica –o bien poética- del lenguaje, la cual privilegia la forma por sobre el contenido⁶, el lenguaje no *significa* la realidad sino que *constituye* la realidad. Las palabras *son* las cosas. Y junto con ello, una multiplicidad de sentidos –incluso sinsentidos- posibles sin orden jerárquico alguno que las clasifique. En definitiva, un lenguaje que es *decir que no dice*:

“Concédame por lo menos el privilegio que tienen las viejas, de decir cosas que no significan nada”⁷

Todos estos ejes de oposiciones semánticas confluyen en el episodio, dando lugar a una verdadera postulación del entramado simbólico que sostiene en gran parte la totalidad del relato. Desde esta perspectiva, el desenlace de la interrupción en la habitación de la Brígida no deja de ser ampliamente sugerente:

“...sí, sí, Dios mío, hay algo adentro, algo duro, definido, esta unidad que palpo ansiosa. Sus dedos se entorpecen desanudando el lienzo: una bola de papel plateado. La raja, la rompe: el papel plateado queda convertido en escamas sobre la palma extendida de su mano que tiembla. Yo voy a soplar esas escamas para que se dispersen pero usted alcanza a apretar el puño a tiempo arrebatándoselas a mi aliento, y sus dedos, en un segundo, reconstituyen la bola plateada. La redondea, la endurece con la ansiedad de sus gestos lamentables. La mira. Me mira a mí, invitándome a reconocer yo también la unidad de lo que ha reconstituido”⁸

La pretendida unidad del ser, el descubrimiento del sentido oculto, la verdad, son tan endeble como una bola de papel plateado. Llamativa, por cierto, pero sumamente frágil. La unidad es, en rigor, multiplicidad –de *escamas*–, que por medio de la intervención de la Razón –que *reconstruye, redondea, endurece*– puede adquirir esa forma. El supuesto núcleo de sentido no existe en tanto tal sino que está hecho de la misma materia que aquello que lo ocultaba –papel que envuelve papel–, el sentido está en la forma, en el continente. Es decir, el sentido se construye *en* el lenguaje. La verdad tampoco existe en tanto tal, es una más de las versiones posibles, aquella que los que están dentro del *orden de lo real* –la Madre Benita– construyen y erigen con valor de absoluto, valiéndose de una Razón utilitaria, positivista.

La deconstrucción de estas nociones, el predominio último del desorden anárquico por sobre el orden de los sistemas jerárquicos cerrados, la coexistencia de versiones y perspectivas irreductibles en una única verdad absoluta –y, por cierto, el carácter amenazante de esta verdad absoluta– son algunos de los motores fundamentales de *El obsceno pájaro de la noche*, como así también sucede en el resto de la producción de José

Donoso. En definitiva, la gran noción monolítica que se disuelve en la más absoluta indeterminación es la noción de *Realidad*.

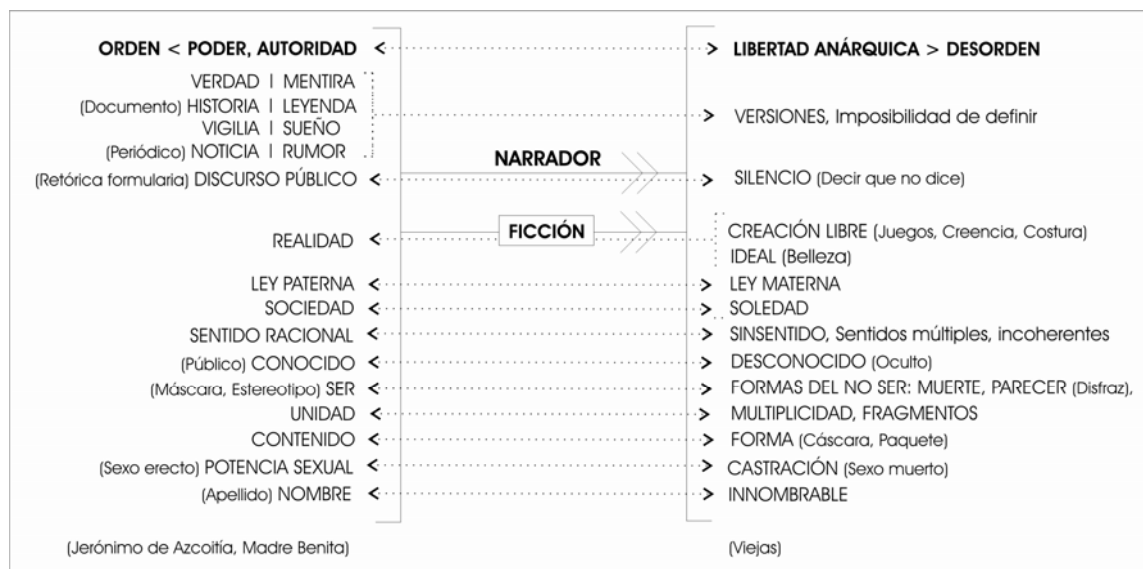
Acaso el hecho de que el capítulo que concluye la novela presente un episodio en el que se manifieste la misma oposición semántica podría estar dando la pauta de la importancia que reviste al interior de la obra. La situación es simétrica al episodio de la habitación de la Brígida; el Padre Azócar intenta establecer un orden en el caos en el que existen las Viejas, con el motivo de explicarles su situación al tener que abandonar la Casa para dirigirse a un asilo. Nuevamente ello resulta frustrado, y el mismo Padre Azócar reconoce que es...

“...inútil, inútil, las mentes de las viejas se enredaban en una maraña que impedía todo intento de iniciar un orden (...) Mejor no explicarles nada. Que creyeran lo que quisieran creer porque las razones y sinrazones, las causas y los efectos, carecían de vigencia para estos seres anárquicos”⁹

En relación a esto, atender a la representación de este excepcional narrador –en tanto narrador-protagonista¹⁰– puede resultar ciertamente revelador; debido a que un rasgo central de esta figura es su movimiento, su transformación fluctuante. Luego de recomponer una posible secuencia lógica de los segmentos del relato, se observa que al inicio de su decurso se sitúa en un punto muy cercano al campo del Orden para luego dirigirse hacia el otro polo de este gran eje, finalizando por instalarse en el Desorden terminal –es decir, la *muerte*-. Humberto Peñaloza *muda* en el Mudito, resumiendo esquemáticamente la multiplicidad de identidades que encarna. A través de esta sucesiva mudanza de atavíos y funciones es que adquiere progresivamente rasgos que lo relacionan cada vez más con el foco del Desorden, a la vez que se desprende de elementos vinculados con el opuesto. En este proceso, entonces, en el que sobreviene el caos, aparece cifrada la disolución de la idea de *una* realidad.

Es significativo el hecho de que la novela prácticamente finalice con la muerte del narrador: según ya se señaló, es en el espacio que existe entre el lenguaje práctico y el silencio que radica el lenguaje poético, la ficción. Pero estas observaciones adquieren otra magnitud a la luz de una particularidad central de Humberto Peñaloza: el narrador del relato es, a su vez, *escritor*. En la serie de capítulos de Humberto Peñaloza en la Rinconada aparecen referencias muy concretas a la creación de ficción. Asimismo, no es un dato menor que sean los capítulos centrales de la novela –exactamente los centrales: capítulos catorce, quince y dieciséis de los treinta que dan volumen a *El obscuro pájaro de la noche*– los que se consagren en su totalidad a la primera experiencia de Humberto en torno a la ficción. Es en este punto medio donde las diferencias comienzan a perder validez, donde la ficción cobra realidad. Y prevalece a ella.

Resumiendo gráficamente estas primeras consideraciones apuntadas, y sumando algunos ejes que a lo largo de la obra aparecen como correlación de estas oposiciones, se podría esbozar un esquema semejante al siguiente:



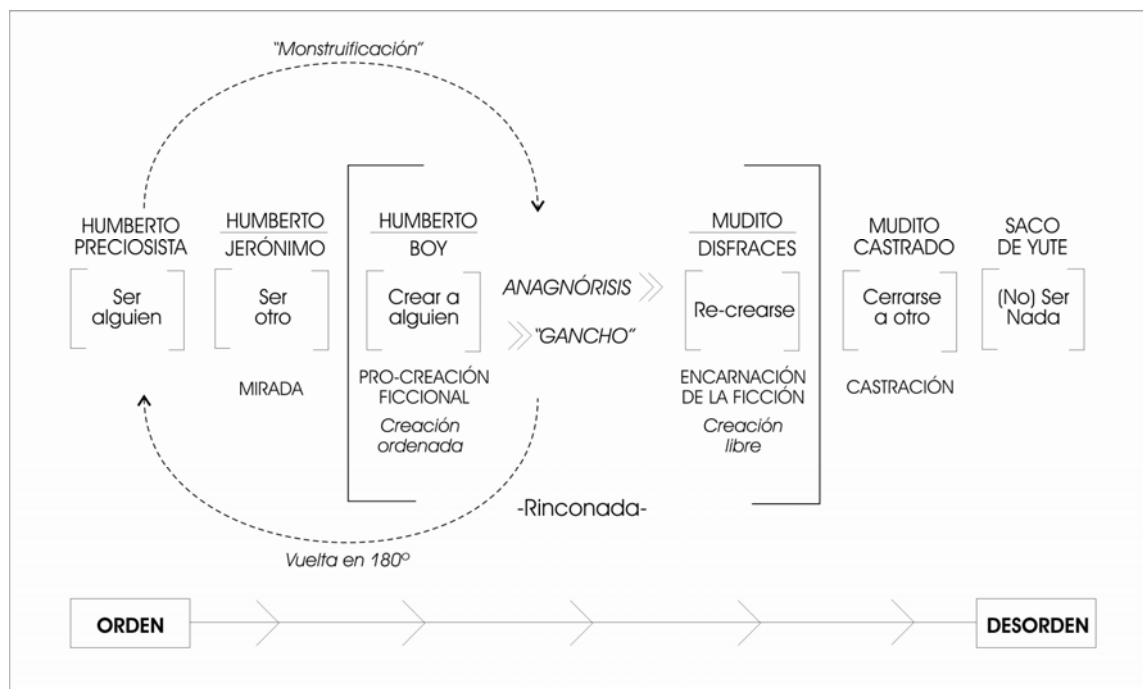
A grandes trazos, esta disolución del Orden en el Desorden merced a la ficción manifiesta su gran poder subversivo. Y esto se observa claramente siguiendo la trayectoria que recorre

el narrador y atendiendo al carácter que adquieren sus invenciones. Se intentará, entonces, desarrollar más precisamente este nivel simbólico de *El obsceno pájaro de la noche*. Pero antes, un mapa de ruta del proceso de Humberto|Mudito.

HUMBERTO|MUDITO. CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.

Tiempo y espacio, en tanto categorías racionales, son dos elementos cuya perversión constituye uno de los procedimientos más notorios de la novela. La profusión de fragmentaciones, diversificaciones, superposiciones de planos –simultaneidades y continuidades–, hipertrofias e hipotrofias de duraciones y extensiones termina conformando verdaderos laberintos temporales y espaciales. A su vez, al admitir la realidad de la ficción, se despliega una total superposición de versiones acerca de las cosas, contradictorias y hasta mutuamente excluyentes, sin que ninguna pueda sostenerse con valor de verdad. A esto se suman los procedimientos de inversiones y simetrías, que terminan de conformar una estructura totalmente desordenada, *anárquica*.

No obstante, a partir de una lectura global, el discurso parece permitir una posible reconstrucción de la cronología de Humberto|Mudito, el narrador-protagonista del relato. Esta reconstrucción permite observar el orden cronológico del proceso que sigue el narrador, lo cual pone al descubierto tanto la clara directriz que lo guía cuanto el carácter progresivo pero constante de su transformación. Advirtiendo las modificaciones significativas que se van produciendo, podrían señalarse siete momentos en el trayecto que recorre esta figura. Éstos conforman una estructura perfectamente simétrica. Los primeros tres momentos constituyen tres etapas de Humberto Peñaloza, mientras que los tres últimos son tres instancias del personaje una vez asumido el rol de Mudito. Como cuarto momento, bisagra que los conecta, podría situarse el proceso de *monstruificación* –atendiendo a una denominación que utiliza el mismo narrador¹¹–. Tal vez se observen más claramente las simetrías de estas posiciones en un nuevo esquema, que resulta una suerte de añadido al consignado anteriormente. En él figuran los elementos fundamentales de cada una de estas etapas:



CREACIÓN

Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder.

I. Humberto, escritor preciosista

En sólo tres segmentos de la obra se relata la infancia y adolescencia de Humberto Peñaloza. La apertura del primero de ellos, en la segunda mitad del capítulo sexto, determina categóricamente –literalmente- su vinculación inicial al eje del Orden y, a su vez, el germen de su ruptura:

“...¿Qué diría mi padre, mi pobre padre, profesor primario si supiera que un nieto suyo, un hijo mío (...) va a ostentar el apellido Azcoitía? No, no, Humberto, hay que respetar el orden...”¹²

Es altamente representativo el que la voz que inicie el relato en torno a esta época sea la del *padre* de Humberto. De hecho, además de presentar explícitamente al padre bajo la estricta observancia del Orden, aparecen numerosos signos que lo ligan con él. Esta figura aparece casi como una encarnación del mandato social, de las normas que lo sostienen. Es por ello que el segmento constituye uno de los pasajes más importantes de la obra; en él se gestan algunos de los símbolos principales que regirán sobre el resto de las acciones de Humberto|Mudito, ya sea por aceptación –sólo en un principio-, ya por oposición.

Es que la voz misma del padre de Humberto instauro el principal mandato social: “*Ser alguien*”¹³. Y alcanzar dicha meta sólo consiste en tener un *rostro*, tener un *nombre*. Este precepto se impone a Humberto, manifestando el peso que la figura paterna tiene sobre él:

“...voy a adquirir una máscara magnífica, un rostro grande, luminoso, sonriente, definido, que nadie deje de admirar.”¹⁴

Voluntad de una máscara que es voluntad de ser *uno*, ser *definido*. Dentro de la novela, la Máscara constituye uno de los símbolos de la unidad del ser, y junto con ello, equivale a estar inmerso en el orden jerárquico de la sociedad en un único lugar. La unidad es también

la fijeza, la inmovilidad, es *respetar el orden*. Es por ello que la máscara se transforma más tarde o más temprano -pero indefectiblemente- en encierro. No es otra cosa lo que el narrador –ya siendo el Mudito- observa y manifiesta acerca de la Madre Benita¹⁵. En el momento en que puede advertirlo con claridad Humberto Peñaloza comienza su mayor proceso de transformación.

Sin embargo, en esta incipiente etapa anhela poseer un rostro propio. Un rostro *definido*, que es tanto *delimitado* cuanto *denominado*. Máscara y Nombre son caracteres *indisociables*, ambos adquieren su dimensión al interior de la sociedad, en tanto enlace entre el individuo y lo colectivo, lo público. Y esta unión es tal que se desdibuja lo individual para unir al sujeto a la línea patronímica:

“Mi nombre escrito así, con grandes letras encabezando el artículo de la página literaria dominical en el diario más importante le daba un nombre a mi familia, que lo leyera, ahí en ese artículo del diario aparecía muy claro, Humberto Peñaloza, que también era el nombre de él...”¹⁶

Cuando Humberto logra *publicar* –imprime su obra, y también hace público su nombre- no sólo él sino toda la familia adquiere ese lugar en el Orden. Por ello, la gran ruptura respecto de este primer momento de Humberto Peñaloza sucede cuando logra cortar este lazo del patronímico, individualizándose, marcando la diferencia. Su nombre no lo liga al padre sino a un lugar dentro de la jerarquía del Orden: Él ha *adquirido* un nombre, su padre nunca lo tuvo¹⁷.

Mas antes de que se produzca esta fundamental ruptura, existen dos signos que Humberto Peñaloza Padre sí logra heredar a su hijo, signos que constituyen otros aspectos interesantes de la construcción semántica de este campo.

Si Máscara y Nombre son adquisiciones del individuo necesarias para su introducción en la sociedad, la voz también constituye una adquisición. Debe ser voz fija, una, codificada *en términos* del lugar que se ocupa dentro de la jerarquía social. Debe poseerse una retórica formalizada, es decir, *formularia*. Acaso defina la importancia de este elemento el hecho de que tanto la Madre Benita cuanto Jerónimo de Azcoitía, personajes claramente vinculados con el Orden, presenten una voz de estas características¹⁸.

El mismo narrador señala reiteradamente que su padre no tenía ni nombre ni máscara, pero “*tenía la dicción ridículamente cuidadosa de un maestrillo de Escuela*”¹⁹. Voz codificada que termina de cerrar la imagen: se erige el Estereotipo. Este signo representa la suma de codificaciones fijas que componen el ser dentro de la jerarquía del sistema social. Ser en un lugar del Orden equivale a ser estereotipo. Humberto Peñaloza Padre lo representaba, era un *profesorcillo*, pero también construía en base a ellos una imagen para su hijo²⁰ e incluso llegaba a percibir la realidad a través de ellos²¹. Las revistas y diarios que lee no son otra cosa que la construcción de versiones oficiales en base a la reproducción de los estereotipos que cada uno de esos personajes públicos encarna. La Realidad –o bien la Verdad- no es más que una construcción en base a ciertos estereotipos.

Humberto, gracias a la intervención de Jerónimo de Azcoitía, publica su libro. Como se ha señalado, esto constituye la adquisición de un Nombre. Pero esta introducción en el Orden social comporta la adquisición de cada uno de los elementos necesarios para *ser*: se asume el estereotipo del *escritor*²². Es decir, se adopta un conjunto de rasgos fijos que constituyen el *ser escritor*:

“...esa cursilería era lo mío, no necesitaba saltos ni puentes para darme cuenta de que eran lo mío mis nuevos compinches de la universidad, esos poetas tísicos que se reunían en el bar Hércules (...) anarquistas algunos, decadentes otros, pobres todos, adiós a los textos, y yo ya había vendido los míos para comprar tabaco.”²³

Y dentro de esta adopción, como una de sus partes constituyentes –quizás una de las centrales- se acude a un repertorio fijo de fórmulas discursivas que darán contextura al discurso del escritor. Nuevamente, voz codificada que cierra la imagen: Humberto Peñaloza como escritor preciosista.

“...prosas cursis, de las ingenuidades del exquisito escritor de estilo tan artístico, de sensibilidad tan selecta, el poeta de las viñetas primaverales (...) me las imaginaba envueltas en una ola de aromas orientales porque entonces los aromas eran siempre orientales, y las túnicas siempre recamadas, y las poses exangües y la coquetería cruel pero risueña destrozaba corazones, y el plenilunio era ubicuo...”²⁴

Como puede observarse, entonces, la gravedad de esta figura paterna es fundamental para la comprensión del punto de partida.

Y el perfil de esta figura se termina de delinear si se atiende al contraste que se establece con la representación de la madre, de la cual Humberto se mantiene distante. Él señala que no recuerda en absoluto a su madre por el hecho de que no participaba en la observancia de este Orden²⁵: permanecía en *silencio* durante las largas charlas que Humberto Peñaloza Padre tenía con sus hijos, y se dedicaba a la *costura*²⁶ -lo que constituye una representación de la actividad creadora, en tanto *confección de una trama*-.

En fin, cercanías y distancias que esbozan un mapa de la posición del narrador al iniciar su trayecto directamente hacia la posición opuesta.

II. Humberto y Jerónimo de Azcoitia

Humberto Peñaloza obtuvo su *pequeño triunfo*: pudo dar forma a una máscara, Jerónimo de Azcoitía lo reconoce por su nombre. Pero a partir de ello se produce la verdadera ruptura con el mandato social que encarnaba el padre. Si en un primer momento el móvil del protagonista estaba sustentado por el anhelo de *ser alguien*, ahora, en cambio, su voluntad es la de *ser otro*²⁷. Perfecto punto medio entre *ser alguien* y *crear a alguien*, la voluntad de ser otro constituye el punto de partida de un camino que lleva directo hacia la ficción. Y el narrador se sitúa allí.

Es en virtud de esta voluntad que se construye una relación de deseo entre dos sujetos. Existe el sujeto que desea ser otro, pero también debe existir el sujeto-objeto de ese deseo. Y como instrumento fundamental para sostener esta relación surge otro de los motivos que recorren transversalmente la obra: la Mirada. Este elemento constituye el revés de la máscara, y entre los dos se complementan. Se necesita de una máscara para poder ser visto; pero también ser es *ser-percibido*, la mirada sostiene la máscara, le da forma, y le concede existencia al *re-crearla*. La mirada constituye, en este sentido, un primer principio creador de la realidad en manos de Humberto²⁸. Y a la luz de esto último debe leerse el valor simbólico que reviste Jerónimo de Azcoitía. Este personaje aparece como la representación por antonomasia del mandato social, es decir, del Orden. A Jerónimo se impone un gran estereotipo que, como parte integrante del orden jerárquico de la sociedad, necesita sostener: la vida dichosa de un nuevo Azcoitía²⁹. Necesita ser mirado para ser quien es:

“...ustedes desaparecerán haciendo que todo se desvanezca si no hay ojos mirándonos...”³⁰

Pero Humberto sobrepasa esta relación complementaria, *ordenada* aún, e intenta realizar su voluntad de ser Jerónimo de Azcoitía, lo cual comporta una fuerte subversión del orden jerárquico de la sociedad. El episodio de la plaza frente al Club Social constituye el episodio central de la segunda etapa, debido a que en él Humberto logra ser éste durante

unos instantes. Subido al tejado, la muchedumbre lo confunde con Jerónimo y le disparan. En ese preciso momento...

“...fueron testigos de que yo soy Jerónimo de Azcoitía (...) Yo no me robé su identidad. Ellos me la confirieron.”³¹

A partir de este hecho se despliega un complejo mecanismo de inversiones por las cuales Jerónimo y Humberto comienzan a *con-fundir* sus identidades detrás de la misma máscara. En este primer incidente, Humberto tiene la herida que corresponde a Jerónimo mientras que Jerónimo, para confirmar su identidad, debe vestir la sangre de Humberto. Pero para la muchedumbre y para la *Historia* una sola persona recibe el disparo y lleva los vendajes: Jerónimo de Azcoitía³².

Si la máscara simboliza, como se dijo, la unidad del ser, una de las nociones centrales dentro del orden de lo real, es el carácter absoluto de éste lo que se pone en duda, mientras que se subraya el poder de la mirada en tanto capacidad de conceder existencia a la realidad. El episodio señala, entonces, que en esta relación complementaria el poder está en la mirada.

Por otro lado, esta referencia a la Historia, en tanto discurso oficial acerca de los hechos que acontecen en la realidad, señala un nuevo plano de distanciamiento respecto de la estricta observancia del Orden. El discurso histórico no es, como lo entendía Humberto Peñaloza Padre, fiel reflejo de la realidad, no constituye la Verdad, sino que la construye. En su *re-construcción* de los hechos, *establece* una realidad oficial, conforma una máscara y la ofrece a las miradas. Es entonces que comienza a observarse el funcionamiento de las máscaras, se comienza a...

“...comprobar que sus obsesiones eran pura fábula, porque la gente que era alguien, la gente con rostro, era casi igual a nosotros...”³³

En este segundo momento del recorrido del narrador se abre un paso hacia el siguiente. Este juego de inversiones y simetrías entre Humberto y Jerónimo llega a tal punto que no se puede definir con certeza cuál de los dos lleva adelante las acciones que corresponden a Jerónimo. Humberto logra “*participar en el ser de don Jerónimo de Azcoitía*”³⁴. Y esto resulta tener una incidencia destacable, en primer lugar, sobre la función más importante de Jerónimo: la función paterna. Ella abrirá a Humberto la puerta de entrada hacia la poderosa ficción.

III. Boy, una gran pro-creación ficcional.

Acaso sea la figura del último de los Azcoitía el eje narrativo central de la obra. Incluso éste era precisamente uno de los títulos posibles para la novela, según lo señala el mismo Donoso³⁵.

Este carácter medular se manifiesta, en primer lugar, por la significación que reviste a nivel del discurso. No sólo ocupa los capítulos centrales de la novela sino que es la aparición de Boy lo que da entrada al gran bloque de la Rinconada, que, junto con el de la Casa de Ejercicios Espirituales, organiza espacialmente gran parte de la historia.

En segundo lugar, desde el punto de vista de la estructura narrativa, el nacimiento de un nuevo Azcoitía es un núcleo que actúa sobre diferentes series. Ostensiblemente tiene repercusiones sobre el linaje de este apellido: para continuar con la *leyenda* de la vida dichosa de un Azcoitía, es decir, con el estereotipo, Jerónimo debe tener descendencia. De hecho, esta función trasciende incluso a Jerónimo en tanto individuo, él permanece dentro del orden social y, por tanto, está sometido a un patronímico que debe perpetuarse. Por otro

lado, el destino de la Casa –y con ella, de las Viejas asiladas ahí-, al ser propiedad de los Azcoitía, depende de la renovación del linaje.

Asimismo, la importancia se manifiesta en el minucioso grado de detalle con que se construye el episodio de procreación y nacimiento de Boy. Al lector se proponen diversas versiones y posibilidades, mutuamente excluyentes, referidas de manera fragmentada en diferentes capítulos; al ser enunciadas en pie de igualdad no parece haber posibilidad de sostener ninguna. Toda afirmación en torno a Boy es precedida por una negación y seguida por otra, y en esta compleja estructura no se puede definir cuál de las versiones responde a la realidad. Pero Boy existe. Y es allí, en este nivel de indeterminación, donde radica el interés que reviste el episodio. La aparición de Boy responde a un nuevo paso en el derrotero simbólico de Humberto|Mudito: Boy es creación ficcional que obtiene carácter de realidad.

La diversidad de versiones que se ofrecen en un inicio tienen relación con el total entrecruzamiento de los progenitores potenciales de Boy. En cada uno de esos cruces se afirma una fecundación. Pero simplemente reduciendo las posibilidades a los úteros maternos que, según propone el narrador, dieron a luz al último Azcoitía se obtienen algunas respuestas en torno a él. Uno de éstos es el vientre de Inés, esposa de Jerónimo, el otro, el de la Iris Mateluna. Pero el embarazo de esta última responde a un propósito declarado del narrador, ya como Mudito, por lo que será analizado más adelante.

Atendiendo exclusivamente a la posibilidad de maternidad de Inés de Azcoitía, se nos dice que “*Boy va creciendo en su vientre*”³⁶. Pero a esta versión la precede su negación, se asevera previamente que ella no puede engendrar un hijo. Inés no es fértil³⁷. E incluso, una vez avanzados los capítulos centrales de la Rinconada, ella misma niega su maternidad³⁸. A la infertilidad de las *tierras* maternas se suma el desprendimiento de las tierras paternas; Jerónimo de Azcoitía realiza el traspaso de la Casa de Ejercicios Espirituales a la Iglesia, renunciando a una propiedad que siempre había pertenecido a cada nueva generación Azcoitía³⁹.

No obstante ello, Boy persiste a su propia negación. Y esto sucede gracias a que hay un discurso que lo presenta y lo sostiene, es decir, hay un lenguaje que lo crea, a él junto con el resto de la abstracta Rinconada: la *escritura-pensamiento* de Humberto. De hecho, escribir es la función que Humberto debe desarrollar dentro de la Rinconada, según se lo impone Jerónimo:

“Le he encomendado hacer la crónica del mundo de Boy, la historia de mi audacia al colocar a mi hijo fuera del contexto corriente de la vida”⁴⁰

La escritura de Humberto parece no haberse producido, como se señala en diferentes ocasiones⁴¹. Sin embargo, respecto a ella también se sostienen, además de las negaciones, algunas afirmaciones en diferentes instancias⁴². Escrita o no, la obra existe. Y en el capítulo nueve, en ese tan simbólico encuentro entre Boy y Humberto|Mudito, aparece la ficción dentro de la ficción: el prólogo de la crónica del último Azcoitía. La tercera de las cuatro partes que conforman el capítulo corresponde a los párrafos del prólogo –y en cierto sentido, *epílogo*, como se verá más adelante– con la que puede demostrar que es autor del libro que Boy lee, es decir, el autor de *su* historia:

“Voy a escribir el prólogo (...Se introduce el prólogo) ¿Ves? Palabra por palabra. No te miré ni una sola vez mientras escribí el prólogo.”

43

Los párrafos que dan cuerpo a la escritura de Humberto, en esta instancia de la que resulta innegable su autoría y su materialidad, permiten una lectura más rigurosa de la versión que anuncia el embarazo de Inés de Azcoitía. El capítulo trece, en el que se encuentran todas las afirmaciones sobre la maternidad de Inés⁴⁴, finaliza con las mismas primeras líneas con que

este prólogo se inicia. Así, la disolución y puesta en continuidad de los diferentes niveles de la ficción exige poner en duda la realidad de los hechos, o mejor aun, aceptar la realidad de la ficción. En definitiva, cuestionar las nociones en tanto unívocas y con valor absoluto. Y este cuestionamiento es producto de Humberto en tanto creador de ficción.

No obstante, él no ha reconocido todavía las capacidades que ha adquirido a través de su derrotero simbólico. Boy es un monstruo. Y es más que eso:

“...era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte.”⁴⁵

Claramente, Boy constituye una manifestación del amplio poder de ruptura del orden unívoco y sus estereotipos que tiene la creación ficcional, entendida como la creación de una nueva realidad. Es la afirmación del desorden en el seno mismo del orden. Boy exclama el poder subversivo de la ficción.

Pero Humberto se mantiene aún bajo la autoridad ordenadora de Jerónimo de Azcoitia. Es que no tiene la certeza del motivo originario de Boy. O bien su creación responde a esta voluntad de ruptura, es decir, participar de los Azcoitia por medio de una doble trasgresión: tocar a Inés y darles un hijo monstruoso; o bien al deseo de perpetuar el orden, es decir, sostener desde afuera la leyenda de un nuevo Azcoitia. Será a través de un giro hacia el inicio y de un largo proceso de monstruificación que tomará conciencia cabal de su propia creación, del poder de la ficción.

IV. Giro completo de la *Monstruificación*: Anagnórisis de Humberto|Mudito

Vuelta en 180°

Una vez creado Boy, Jerónimo dispone la construcción de un *universo ficcional* que nunca entraría en contacto con la realidad, con el orden social establecido y sus codificaciones fijas. Y *ordena* una nueva realidad para su descendiente, en donde la verdad sea lo monstruoso⁴⁶. Es que dentro de la realidad de Jerónimo, en donde predominan la *perfección* y la *dicha*, la monstruosidad comportaría la ruptura del estereotipo que se debe sostener. Boy, criatura de lenguaje, puede servir a ese propósito. Es por medio del lenguaje que otro orden debe ser propuesto, “*de modo que el mundo de lo normal quedara relegado a la lejanía y por fin llegara a desaparecer.*”⁴⁷.

Pero esta desaparición, evidentemente, no puede ser tal. Jerónimo ordena una *segunda* realidad con la intención de sostener su autoridad dentro del orden primero. Las delimitaciones jerárquicas deben mantenerse: *existe* un mundo real y *se crea* un mundo ficticio. La creación ficcional de la Rinconada no es libre. Supervisada paso a paso por la autoridad de la mirada ordenadora de Jerónimo, responde a los fines de sostener aquel mundo real, verdadero.

Se le exige a Humberto la tarea de habitar, es decir, *dar vida* a esa gran “*cáscara hueca y sellada*”⁴⁸ en que se había transformado la antigua Rinconada. En este sentido, es ampliamente significativa la manera en que se relata el criterio de selección de los futuros habitantes de estas estancias, a los que explícitamente se señala como seres ficticios:

“Llegó a ser una cuestión de orgullo para Humberto Peñaloza presentarle a don Jerónimo ejemplares más y más fantásticos, creaciones insólitas (...) personajes cuyos defectos sobrepasaban la fealdad para hacerlos ascender a la categoría noble de lo monstruoso.”⁴⁹

Humberto debe hacerse “*perito en monstruos*”⁵⁰ para comenzar la búsqueda de sus personajes. Pero una vez que le da inicio a ésta, ellos comienzan a aparecerse por su propia

cuenta frente a Humberto. Es decir, se van perfeccionando sus poderes de creatividad. Es notable la construcción simbólica de esta parábola de la creación ficcional, en donde se deja entrever nuevamente el carácter literario de este universo:

“En la oficina junto a la Biblioteca de don Jerónimo, Humberto Peñaloza entrevistaba a esta multitud, regodeándose con la gran variedad que se le ofrecía. Sólo dejaba pasar a la biblioteca a los ejemplares más excepcionales.”⁵¹

Una vez organizado el mundo de Boy, bajo la estricta supervisión de Jerónimo, Humberto quedaría dentro de la Rinconada con el máximo imperio en sus manos, lo cual remite simbólicamente a la figura del escritor. Pero junto con ello, se le impone literalmente la escritura de la *crónica*. Humberto debe *fijar* a través de su discurso esta subordinación del mundo de la Rinconada al orden de lo real; debe construir una versión oficial en donde no haya *perversión* del orden, e imponerla con valor de verdad.

A esto se suma que a partir de la adjudicación de esta función explícita, Humberto vuelve a encarnar ostensiblemente el estereotipo del escritor modernista. Se instala en una *torre*, signo por excelencia del lugar del escritor de “ficción”, en la que se aísla progresivamente de la realidad externa a la Rinconada⁵²; cuando sale, viste de capa y chambergo para exhibirse como bohemio⁵³. Incluso se indica un detalle ciertamente relevante: Humberto vuelve a asumir el patronímico, nuevamente es “Humberto Peñaloza”, su nombre público – *publicado*-, es el nombre del escritor.

Paralelamente a la gestación de la ficción, entonces, un gran giro lleva a Humberto hacia el punto de inicio de su recorrido. Humberto debe organizar el desorden que constituyó la aparición de Boy, producto mismo de su *fecunda* capacidad de creación ficcional. Debe

des-formar su creación hasta convertirla en la mayor manifestación de la grandeza del orden que Jerónimo de Azcoitía encarna.

Y llega exactamente al punto de inicio cuando advierte el *gancho*⁵⁴: dentro de ese orden que él mismo había creado resulta ser excluido. Jerónimo le ha tendido una trampa, manteniéndolo *de este lado* del orden y, a su vez, fuera de él, *arrinconándolo* en la Rinconada. Humberto Peñaloza Hijo repite a Humberto Peñaloza Padre:

“...y yo le estoy creando a Boy un mundo que armonice con él, pero yo no armonizo, no soy monstruo.”⁵⁵

“No, mi padre era otra cosa, era un fantasioso, un obsesionado, un ser desesperadamente excluido de sus propias fantasías...”⁵⁶

Hacia los 360°. Monstruificación

Pero llegado este punto, los mundos comienzan a indeterminarse nuevamente, progresivamente va cobrando realidad el mundo de la Rinconada:

“Gran parte del tiempo (...) no sabía cuál era la realidad, la de adentro o la de afuera, si había inventado lo que pensaba o lo que pensaba había inventado lo que sus ojos veían.”⁵⁷

Y las complejas transformaciones de la voz narradora no son ajenas a ello. Hasta este momento, Humberto desarrolla su *escritura-pensamiento* en una tercera persona. Escribe mentalmente la crónica, que requiere del carácter verosímil del impersonal. Incluso para

referirse a su simétrico *alter-ego* metaficcional, utiliza esta modalidad. Pero comienzan a producirse nuevas irrupciones de Humberto en tanto narrador-protagonista, es decir, en primera persona. Hasta que finalmente la ficción alcanza realidad para su mismo creador: Humberto, como personaje dentro de la Rinconada, se refiere a sí mismo en primera persona.

El pasaje en el que esto sucede anuncia simbólicamente el efecto del proceso que se avecina. Porque, en este complejo artefacto de inversiones simétricas, un movimiento equivale a su inverso: la ficción cobra realidad, y eso comporta la disolución de la realidad en una ficción más. Y las posiciones simétricas, al producirse la inversión de los opuestos, resultan equivalentes: el pasaje entre una y otra es posible. Pero, como se produce un salto hacia su *alter-ego* simétrico, Humberto Peñaloza escritor es sólo una máscara que se abandona, una frágil *cáscara hueca* que ya nadie sostiene:

“La cabeza de Humberto se desmoronó sobre su máquina de escribir. Sus brazos volcaron la lámpara del escritorio. Su cuerpo fue deslizándose de la silla y quedó hecho un montón de escombros en el suelo”⁵⁸

Ni bien esto sucede se da lugar a la monstruificación. Posiblemente este episodio sea el de mayor interés simbólico, ya que en él se cifra la disolución definitiva de aquellas nociones que conformaban el campo del orden. El narrador-protagonista sufre la mayor transformación de su recorrido. Ésta le depara, en su decurso, una suerte de *anagnórisis* en la que se reconoce de manera definitiva la imposibilidad de sostener la existencia de una realidad por sobre otra, el hecho de que sólo se está en presencia de ficciones. Y junto con ello, se reconoce el poder de crearlas.

El proceso es verdaderamente oscilante, pero pueden señalarse ciertos núcleos temáticos que se retoman, y constituyen una progresión. El primero de ellos coincide con la

monstruificación propiamente dicha: el intercambio de sangre entre Humberto y los monstruos de la Rinconada, es decir, sus propios personajes. La *transfusión* de sangre de los diferentes monstruos y la extracción de la suya propia comporta simbólicamente una imposibilidad de diferenciar su identidad de la de ellos, destruyendo la noción racional de sujeto. “Humberto Peñaloza” se disuelve.

“...me he olvidado de cómo me llamo, soy incapaz de identificarme...”⁵⁹

A la vez, se rebasan los límites del individuo. El narrador-protagonista señala que no puede diferenciarse a sí mismo respecto de los monstruos. La concepción racional en torno unidad del ser, denominada y delimitada, se destruye.

“...he perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante (...) hasta que yo ya no soy yo, soy este vago crepúsculo de conciencia poblado de figuras...”⁶⁰

Asimismo, es significativa la confusión en los planos antes diferenciados entre realidad y ficción. Humberto y los monstruos están constituidos de la misma materia, *son* lo mismo: *algodón*. Y es a partir de esta metáfora, nuevo núcleo en el proceso, que se inicia firmemente el desarrollo de la *anagnórisis*. El narrador-protagonista encuentra que todo, incluso él mismo, está hecho de algodón, totalmente maleable y de límites sumamente dúctiles:

“Todo está hecho de algodón y gasa y el algodón no tiene contorno, es blando, uno puede escarmenarlo, puedo hincar mis dedos en ese

bulto de algodón que es una persona, médico, enfermera, lo que sea (...) No siento su forma ni su consistencia porque es de algodón y mis dedos son de algodón y el algodón no puede explorar ni sentir ni reconocer, sólo puede continuar siendo blando...”⁶¹

Esta metáfora adquiere verdaderos sentidos epistemológicos. La realidad está hecha de la materia con que el hombre está hecho. Él es quien la modela dándole la forma de los elementos que lo componen. Por eso es que se puede hacer de la realidad *lo que sea* que la voluntad humana desee. No hay nada fijo, nada inmóvil, nada que no se pueda concebir de otra manera. El algodón -o el *papel metálico*- se prestan a eso.

El siguiente núcleo constituye un punto muy importante en la progresión. El narrador detecta específicamente cuál es la trampa de Jerónimo de Azcoitia. Si antes había considerado vagamente que el anzuelo era haber construido una realidad cuyo orden lo dejaba fuera, en este momento reconoce que la trampa que está por detrás es el *compromiso* que adoptó a partir de la escritura. Humberto Peñaloza adoptó el compromiso de darle un hijo -ficcional- a Jerónimo *encarnándolo*⁶², es decir, en la plena observancia del Orden. Ser escritor comporta adoptar el estereotipo y su máscara. La máscara del escritor constituye el encierro. Es que *toda máscara se transforma más tarde o más temprano -pero indefectiblemente- en encierro*.

Y sobreviene una posibilidad inquietante. El encierro del escritor toma la forma simbólica de una condena: la condena de Prometeo. Por haberse arrogado el carácter demiurgo, un encierro prolongado eternamente⁶³. Una vida sin muerte⁶⁴ en la que sólo, a partir de fragmentos de sí mismo que una vez extraídos se regeneran, subsistirá para dar vida a sus personajes⁶⁵ y, a la vez, disolverse en ello en tanto persona⁶⁶.

Pero, en otro núcleo temático, una posibilidad diferente se vislumbra detrás de un nuevo símbolo. Las Viejas lo esperan, porque él ya es una de ellas:

“...las viejitas buenas de las cuales yo soy una me esperan para darme paz, para recogerme, (...) nada quieren de mí, tienen paciencia, esperan sin prisa...”⁶⁷

Si se atiende al resto de la obra, la figura colectiva de las Viejas –son lo indiferenciado, lo no individualizado- no sólo representan la libertad anárquica⁶⁸, sino también las creaciones libres, *desordenadas* –juegos, simulaciones, rumores-, contrapuestas claramente con la imagen del escritor encerrado. Es por eso que se contraponen semánticamente a la figura de Jerónimo de Azcoitía. No es menor, entonces, esta presencia aguardando por el final de la anagnórisis. Señala claramente su directriz.

Llegando al final del proceso, el narrador alcanza el conocimiento más importante. Es que se afirma la versión que señala que Boy ha sido efectivamente producto de su encuentro con Inés⁶⁹. Esto tiene implicancias muy interesantes a nivel simbólico. No hay nada que enlace a Boy con Jerónimo de Azcoitía, su *pro-creación* equivale a una doble ruptura del orden que él encarna. El narrador finalmente se afirma en su creación ficcional, la que le ha consignado una primera conquista sobre el orden de lo real. Pero la Rinconada ha anulado esta primera gran subversión, superponiéndosele, al poder ajustar a Boy a la realidad de un nuevo Azcoitía.

En torno a ello, finalmente, el núcleo del extremo del proceso: la destrucción de la noción absoluta de Realidad. La monstruificación ha tenido lugar en una pequeña habitación de adobe con una ventana, a la que se alude en diferentes momentos. Pero exactamente hacia el final del decurso, en una escena verdaderamente conmoviente, la ventana adquiere un gran espesor simbólico:

“...pero la ventana no es ventana, ahora me doy cuenta del engaño, es la ampliación fotográfica de una ventana que han pegado en la pared

de adobe para simular luz y espacio mentirosos, para que desee abrirla, tocar su vidrio que no es fresco porque no es vidrio sino papel muy delgado tendido sobre el barro, fotografía, mentira, no hay ventana, no hay puerta, no hay salida, no hay hacia dónde salir, arañó, rajo, arranco jirones de esa fotografía que miente un exterior que jamás ha existido en ninguna parte, la arranco a tiras, rompo trozos de la fotografía de la ventana con la esperanza de que haya un orificio de verdad, me duelen las uñas, rajo, arañó, nada, no hay nada...”⁷⁰

El pasaje claramente constituye una nueva instancia de disquisiciones epistemológicas. La *ventana*, en tanto instrumento de mediación con el afuera, o bien, con una realidad exterior al sujeto, representa claramente la Razón positivista. Transparente, imperceptible, casi sin constituir una verdadera mediación. La imagen que se ve a través de esa ventana es *indudablemente* la realidad. Sin embargo, el narrador descubre que esa ventana no es tal, sino *fotografía*, o bien, *representación* que se arroga fidelidad absoluta. Pero representación al fin, simulación, mentira. Se miente un exterior que no existe *en sí mismo* sino mediante la fotografía. Representación que construye una *única* realidad *fija*, es decir, una realidad de valor absoluto, pero que sólo está hecha de *papel*, materia para la escritura por excelencia, posibilidad *infinita* del *lenguaje*.

Es la arrogancia de la Razón lo que destruye el narrador, el hecho de sostener una falsa realidad *inamovible* y *una*. Sin embargo, aún después de haber advertido el engaño conserva una esperanza de que detrás de la idea absoluta de Realidad *haya un orificio de verdad*, es decir, una posibilidad *verdadera* de acceso a la realidad exterior y, a su vez, una *Verdad* última. Pero esa esperanza sólo depara dolor, *nada* hay más allá.

Mas como reverso de esta angustia existencialista, cerca del final del episodio se sugiere sutilmente una posibilidad:

“...estoy acabando el aire, horadar túneles, horadar túneles y galerías y pasillos y pasadizos en la tierra para salir, crear patios y habitaciones que recorrer, un espacio siquiera...”⁷¹

El narrador ha descubierto las inversiones y las simetrías de este gran movimiento, lo cual será de gran importancia en el resto de su decurso hacia el Desorden definitivo. El espacio que se describe no es otro que la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba. La alusión a la creación tampoco es menor, si se observa la relación simbólica que esta actividad guarda con las Viejas. Ellas ya lo han convocado, le han presentado las distintas posibilidades que ofrecen todos sus símbolos:

“Ven, ven, Mudito (...) ya verás, cosas más complejas que suceden en el reverso de lo que estás viendo, biseles que refractan el tiempo y las imágenes, ya te enseñaremos a usarlos porque tú, como nosotras, has sido despojado de todo (...) ven a jugar con nosotras, no, si no son más que juegos inocentes, pero ya verás las cosas que pueden suceder cuando nosotras las manejamos, las liturgias que sabemos crear, los ritos ingenuos pero estrictos.”⁷²

El final de esta monstruificación se reúne con el comienzo de la segunda parte del trayecto de Humberto|Mudito. Luego de su gran *anagnórisis*, asume decisivamente la continuación de su obra “*para que todo sea como debe ser*”⁷³. Y en su acercamiento hacia el Desorden terminal ya no observa diferenciación alguna entre realidad y ficción. Ninguna de ambas es más que una invención. Ambas, sólo creaciones.

CREACIONES

Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión.

V. El Mudito y sus disfraces

Encarnar un nuevo Boy

Si hubiere acaso en la novela un único personaje que representara el poder de la creación ficcional, sin lugar a dudas éste sería el personaje del Mudito. Narrador protagonista que representa múltiples personajes creados por él mismo dentro de una ficción que también él idea. La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba no simboliza otra cosa que un espacio ficcional donde ficción y realidad ya no son discernibles. En ella prevalece, a pesar de la gastada figura de la Madre Benita, la anarquía las Viejas, cuya significación se le asocia orgánicamente. El Mudito, entonces, en tanto *creador de su propia realidad*, tiene libertad absoluta dentro de ella. Esta creación, al contrario de la Rinconada, es *decididamente* libre. A partir de estas condiciones, entonces, y conociendo los poderes de las inversiones y las simetrías, podrá gestar su gran realidad subversiva: podrá *re-crearse* en Boy.

El Mudito es el *portero* de la Casa⁷⁴. Tener las llaves de este espacio significa claramente poder dominarlo voluntariamente. Eso se extiende, a su vez, a los diferentes pasajes internos de este lugar⁷⁵. En relación a ellos, el Mudito señala una actividad singular que desarrolla dentro de la Casa: la de *tapiar* puertas internas, ventanas, pasillos, habitaciones⁷⁶. Así como las Viejas *envuelven* paquetes, cerrar ese espacio es darle forma, construirlo. Nueva metáfora de la actividad creadora, que se subraya por el hecho de que el Mudito

cubre sus muros con *simulaciones*⁷⁷. En un mismo sentido, todas estas acciones del Mudito dan cuerpo a su realidad ficcional, fortaleciéndola. Y junto con ellas, una última ocupación notable es la de darle un mayor espesor a la invención: *empapelar* habitaciones⁷⁸.

El Mudito comienza a desplegar su creación:

“No es que oyera pasos ni voces, ni que sintieran que me vigilaban en los pasillos que me levanto a recorrer en esta Casa insondable. Poco a poco se me fue ocurriendo, y después advertí, que alguien había comenzado a recorrer los patios, las habitaciones huecas, los pasillo igual que yo.”⁷⁹

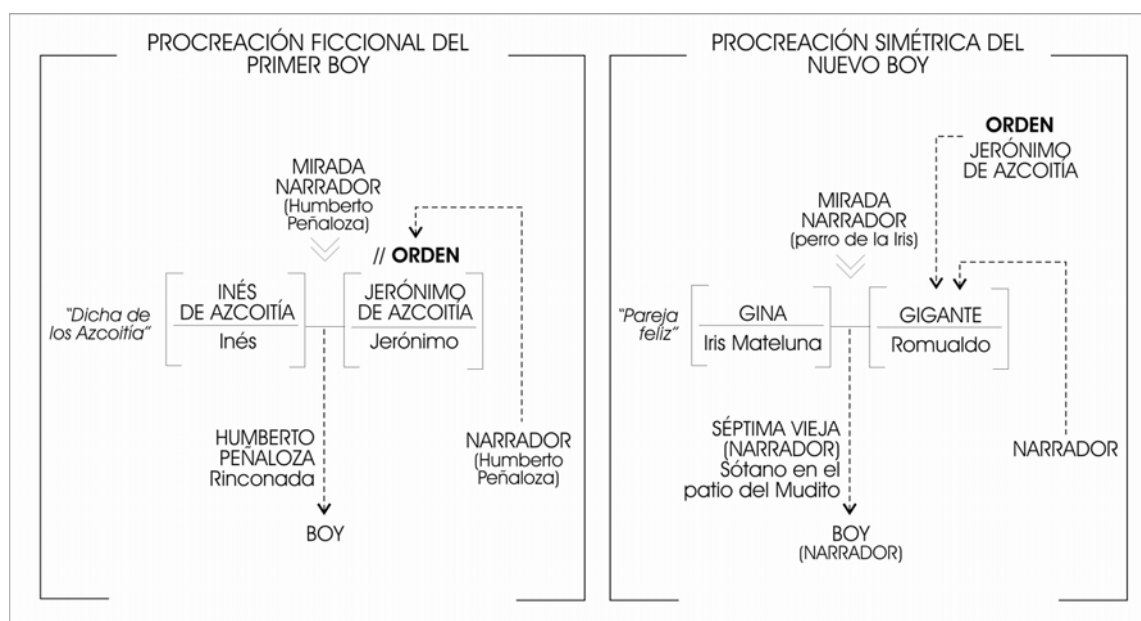
Para gestar un nuevo Boy debe, antes, crear un útero que interprete la función materna. Así es que *se le va ocurriendo* la creación de la Iris Mateluna. Ya desde el mismo *nomos*, su personaje tiene asignada esta función. El *iris*, componente elemental para que se produzca la *mirada* –el primer principio creador–, es un diafragma óptico que rodea la pupila, la cual permite el *paso de la luz*. Asimismo, la Iris Mateluna es “*un trozo de existencia primaria que rodea a un útero reproductor tan central a tu persona que todo el resto es cáscara superflua*”⁸⁰, es decir, lenguaje, invención⁸¹ en torno a ese centro que *dará a luz*. En cuanto a “Mateluna”, la palabra resulta un gran énfasis de esta función *materna*, ligada necesariamente a lo *femenino* –la luna–.

Necesita, ahora, que se completen las simetrías. Este nuevo Boy debe representar la misma función que el anterior: una instancia de desorden en la perfecta leyenda de los Azcoitía. Para ello, debe contar con la participación de Jerónimo. Asimismo, la realidad que lo sostiene debe ser simétrica –estructuralmente– a la versión oficial de la crónica de Humberto Peñaloza; es merced a estas simetrías que aparece la posibilidad de un complejo pasaje entre las diferentes realidades. Humberto|Mudito debe *re-crearse* en un nuevo Boy para poder hacerle cumplir su voluntad subversiva a esta primera creación de ficción.

Si la primera creación de Boy es precedida por la adopción de una máscara -la del escritor- esta nueva gestación esta construida a partir de una diversidad de *disfraces*. Reverso de aquélla, los disfraces son *transitorios, fluctuantes*, sólo proponen un parecer que es ser momentáneamente; porque uno “*es lo que es mientras dura el disfraz*”⁸². En el otro extremo, el no ser, pues “*si no nos disfrazamos de algo no somos nada*”⁸³. Como una suerte de mínima unidad del ser, el disfraz *existe*, y en el momento que se sostiene, es *real*.

El Mudito, en tanto personaje, tiene incidencia en su historia por ser el portero de la Casa: él realizará la primera acción que *abre* –literalmente- la secuencia: abrirá los accesos, primero a las ventanas, luego a la misma puerta de entrada⁸⁴. El encuentro entre la Iris Mateluna y Jerónimo es un acontecimiento necesario para la secuencia narrativa de esta versión. La Iris debe salir al exterior. A partir de esto, el Mudito asumirá una serie de disfraces con el fin de realizar las *acciones narrativas* que den cuerpo a esta versión simétrica.

Siendo que sólo reviste interés para esta lectura referir las posiciones simétricas entre sendas creaciones de Boy, resultaría conveniente recurrir a un nuevo esquema que facilite la visualización de estas concordancias:



La Casa de la Ejercicios Espirituales es, como se dijo, un espacio en donde coexisten realidad y ficción en pie de igualdad. Y cada pequeño episodio que tiene lugar en la casa es una instancia en donde ello se manifiesta. Juegos que se convierten en realidades, como el canódromo narrado a modo de una verdadera carrera de la perra amarilla; invenciones que una vez formuladas se tienen por lo dado, como aceptar que la Damiana es la guagua de la Iris; creaciones que suplantán viejas creaciones deshechas, como los nuevos santos que crean las Viejas; realidades que son tomadas como un juego, como las conversaciones telefónicas, en las que siempre hay alguno de los personajes que interpreta a otro. Y el motivo del embarazo de la Iris es un disparador desde el cual se proyectan múltiples versiones y posibilidades. Las Viejas, por un lado, aseveran que este embarazo es *milagroso*, y que el niño que nacerá las librará finalmente de la muerte⁸⁵. La Damiana sostiene su “*pobre historia realista*”⁸⁶ que indica a Romualdo como el padre del hijo de la Iris, quien debe hacerse cargo de ellos. Incluso, la misma Iris niega su embarazo⁸⁷. Pero cada una de estas realidades es mantenida por aquellas que la proponen como *explicaciones* a las cosas. La Iris, entonces, es, al menos potencialmente, cada una de estas Iris simétricas a la que un discurso da realidad.

Y lo que siempre subyace y prevalece es el “*dicen: palabra omnipotente en las bocas raídas de las viejas*”⁸⁸. Imágenes de la narración, del lenguaje, cada vieja urde su trama, y el Mudito va...

“urdiendo algo nacido de la libertad anárquica con que funcionan las mentes de las ancianas de las cuales yo soy una.”⁸⁹

Boy ha nacido, las Viejas le han adjudicado esa identidad al narrador⁹⁰. En un nuevo pasaje hacia la construcción de la realidad de la Rinconada, Humberto|Mudito podrá volver a instalar el Desorden en ese universo que se ha superpuesto a su creación subversiva *re-ordenándola*. Ahora, a partir de esta última simetría, ha fundado un nuevo *alter-ego*: el propio Boy. Es la destrucción final del Orden el paso necesario para terminar el recorrido. Hacia Jerónimo de Azcoitía, su representante por antonomasia, eleva una amenaza empuñando el poder de la ficción:

“Tengo muchas páginas en blanco esperando que yo escriba tu fin, tengo mucho tiempo para inventarte el fin más abyecto, porque ahora estoy a salvo aquí en la Casa, esta noche se quedó sin la presencia ordenadora de la Madre Benita, todo puede ocurrir ahora...”⁹¹

Inversión en la Rinconada: destrucción del Orden

Tal como Humberto|Mudito, a través del proceso de monstruificación –o bien *ficcionalización*– ha experimentado su *anagnórisis*, asimismo sucedió a Boy; ésta ha sido su estadía en la Realidad. Criatura de lenguaje inventada con la finalidad de subvertir la realidad de los Azcoitía, adquiere la capacidad de decidir cuál será la suya propia. Y decide

“*borrar el mundo de afuera*”⁹². Pero para hacerlo, debe *anular* ese punto de reunión que aún conserva con el Orden: su propio padre. Éste es uno de los primeros aspectos, quizás el más general, en donde se observa su vínculo con el narrador que permanece detrás de este nuevo bloque de la Rinconada, nuevamente relatado en tercera persona.

Otro elemento de vinculación, ciertamente más interesante, es la imagen de Jerónimo de Azcoitia que Boy refiere como la que más impacto ha tenido sobre él. Es exactamente la imagen que describe mucho más detalladamente Humberto Peñaloza en el primer encuentro con Jerónimo:

“Lo vi pasar por la calle una mañana, vestido de gris muy claro, con un guante empuñado en la mano. Por eso tu bisturí, Azula...”⁹³

“...vestido como jamás soñé que ningún hombre osara vestir: todo era gris, muy claro (...) un guante puesto y el otro empuñado”⁹⁴

Pero tal vez exista un indicio en la construcción del discurso que permita afirmar un enlace concreto entre el narrador y Boy. En el encuentro con Emperatriz y Azula en el que les expone sus planes, se produce este singular cruce entre los niveles discursivos, marcado gráficamente por medio de los puntos suspensivos:

“-Estoy esperando tu explicación, Emperatriz.

Todas esas caras mirándonos en el café...

-¿Todas esas caras mirándolos en el café?

-¿Cómo sabe?

-Ahora lo sé todo. Tengo aliados afuera que me están ayudando a cumplir mis designios...”⁹⁵

Acaso sea el mismo Humberto|Mudito quien, desde *afuera* de la ficción y en tanto su creador contribuya para llevar a cabo las intenciones de Boy –y con ellas, las suyas propias-

Jerónimo entra al universo ficcional de la Rinconada con el propósito de disolverla en su propia Realidad. Boy regresa a su realidad de la Rinconada con el propósito de anular la Realidad abstrayéndose de ella. Posiciones encontradas, una manifiesta la imposición autoritaria de una verdad *absoluta*, la otra, la elección subversiva de una verdad *libre*.

Y en este encuentro de ficciones y realidades, Jerónimo cae en su propia trampa. En el universo invertido de la Rinconada en que él había *re-ordenado* el desorden de Boy, su misma persona constituye el desorden, lo anómalo, lo monstruoso:

“...no tenemos para qué fingir pavor ante tu monstruosidad, porque allá adentro, de hecho, te conviertes en un ser monstruoso”⁹⁶

Inversión exacta de las categorías mediante las cuales la Razón utilitarista determina su relación con la realidad, se produce el episodio final de la monstruificación de Jerónimo junto al estanque. Su rígida máscara *clásica* se disuelve en un rostro fraccionado, multiforme, irreducible a la unidad:

“...triza mi imagen, descompone mi cara, el dolor es insoportable, grito, aúllo, encogido, herido, las facciones destrozadas (...) sí, me reconocí monstruo retorcido...”⁹⁷

A la vez, inversión exacta de las jerarquías dentro del orden social, junto con el episodio de la monstruificación se produce la fusión *de Jerónimo en Humberto* | Mudito mismo. Aquél enuncia como propios, a partir de un cambio de modalidad narrativa a una primera persona, experiencias que pertenecen a éste, principalmente las referidas a ese *gancho* de ser el distinto:

“...todos agotados de la risa porque soy yo el monstruo (...) me gritan que soy el hazmerreír del mundo entero (...) Soy el único distinto, enrojeczo de vergüenza al comprobar que soy el único desnudo...”⁹⁸

Y para la arrogancia del Orden también se sentencia una condena simbólica: la suerte de Narciso. Símbolo sobre símbolo –el mito de Narciso sobre Jerónimo de Azcoitia–, la significación debe leerse asociándolos. La Razón positivista, cimiento del orden de lo real, actúa como Narciso; no advierte que la Verdad que erige con valor absoluto no es tal sino meras proyecciones antropomórficas sobre las cosas⁹⁹. Al deconstruirse esa verdad absoluta a partir de la proposición de una nueva perspectiva¹⁰⁰, la Razón se queda sin Realidad¹⁰¹. Y en el intento por reconstruirla está cifrada su perdición¹⁰².

Este doble movimiento constituye el acto subversivo definitivo de la creación ficcional. Su resolución, una suerte de *epílogo*, termina de destituir toda imposición de realidad: el último párrafo del capítulo se corresponde con las líneas finales del prólogo a la crónica de Humberto Peñaloza, destinada a ser la versión oficial. Reuniendo verdad y mentira como sendas realidades posibles, ya no queda autoridad alguna para determinar lo que las cosas sean. Anarquía de la invención, que es el equivalente de su libertad.

VI. El Mudito castrado

Pero en el centro mismo de la creación ficcional de Boy existe un principio de Orden. Y ese principio está en el propio Humberto|Mudito. Aún quedan en él vestigios de aquello que se ha destruido, lo que plantea la necesidad de un nuevo paso más en el trayecto que desarrolla el narrador-protagonista.

El encuentro entre Inés y Humberto es símbolo de la invención de una ficción. Así como la Iris Mateluna es *invocada* para gestar al nuevo Boy, Inés de Azcoitia también constituye una representación: la *Belleza*.

“Inés no importa. La inventé yo para tocar la belleza...”¹⁰³

El episodio que narra este encuentro sexual -en verdad cercano a una violación- resulta, a luz de los signos que encarna cada uno de los personajes que intervienen, una notable representación del acto creador:

“Intenté besarla pero ella me hurtó su boca, Madre Benita, entiende, mantuvo mis labios lejos de su cara como si fueran labios inmundos. A pesar de todo yo no era Jerónimo. Sólo mi sexo enorme era Jerónimo. Lo reconoció (...) manteniendo mi cara y mi cuerpo lejos de ella para que nada mío salvo mi miembro que era Jerónimo la pudiera tocar, para que mis manos no gozaran de su belleza (...) Yo, esta corteza que es Humberto Peñaloza, no le servía para nada.”¹⁰⁴

La Ficción, según se propone, surge a partir de la reunión entre la Belleza ideal, *inasible*, y el lenguaje práctico, elemento de carácter plenamente social. Instrumento de encuentro entre ellos, el escritor no puede acceder a la belleza ideal sino merced a su *pluma*, es decir, a su rol social. Boy, ser de lenguaje, también es hijo de Jerónimo de Azcoitia. Su hijo

monstruoso, que lo subvierte, que denuncia desde el centro mismo de su existencia la paradoja que lo atraviesa: la de su *posibilidad imposible*.

Humberto|Mudito ha subvertido el Orden. Ha denunciado cada una de sus incapacidades, condenándolo a la destrucción. Ha renunciado a la máscara del escritor. Liberado de esta mediación, intenta acceder nuevamente a la Belleza, “*sin que Jerónimo (lo) impulse o (lo) prohíba*”¹⁰⁵. Pero sólo a través del lenguaje, dialécticamente, existe esa posibilidad. Sin el lenguaje, el acceso al ideal está *anulado*:

“...quiero vengarme porque rechazas mi boca que no es sucia y obligo a tus dedos a que toquen mi sexo, lo agarras, lo aprietas como sólo se puede apretar un trozo de carne potente y hundes en él tus uñas y con un tirón rabioso me lo arrancas de raíz (...) yo no grito, yo quedo anulado por las sombras...”¹⁰⁶

A un paso de alcanzar el final del trayecto, la castración del Mudito podría tener, a su vez, una lectura que complementa a la anterior. Es que sin sexo no hay deseo, y sin deseo queda eliminada la mayor afirmación de la existencia¹⁰⁷, es decir, el punto de partida del desplazamiento de Humberto|Mudito: la *voluntad de ser*.

VII. El gran saco de yute.

Tras haber negado al lenguaje mismo, aquel que le había permitido la construcción de los pasillos de la Casa, una vez más se encuentra encerrado en una nueva habitación de adobe: el saco de yute. Existencia que no es, toma la forma de una espera de la muerte¹⁰⁸. Pero el narrador *no quiere morir*¹⁰⁹. Y en esta inmediatez de la muerte, advierte una *presencia* fuera del saco:

“(Afuera,) habitaciones repletas de ese silencio que jamás nadie ha interrumpido porque jamás ha habido nadie aunque dicen que hubo y que pudo haber todavía pero no creo, alguien que se agita en un rincón afuera, hay alguien, hay afuera...”¹¹⁰

La voluntad de ser se ha instalado nuevamente en Humberto|Mudito, y su angustia ante la muerte que sobreviene convierte un nuevo *dicen* en realidad, superponiéndose a toda falta de *creencia*. Así adquiere la plena certeza de que...

“...hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre y quiero oírlo...”¹¹¹

Y, en una escena sobrecogedora, el narrador *masca, muerde y roe*¹¹² para alcanzar a mirar ese rostro mientras desde afuera unas manos *cosen*¹¹³ los *orificios de verdad* que poco a poco se van produciendo, aquellos que no aparecieron detrás de la fotografía de la ventana. Anverso y reverso del saco de yute, tanto morder –por su carácter *oral*- cuanto coser –por su relación con reconstituir una trama- son actividades de creación a través del lenguaje.

Así, es *sólo* gracias a este nuevo acto de invención que el narrador lograr conferir realidad, en un discurso en tercera persona, a esta Vieja –*ficción*- milenaria. Pero justamente debido a eso, cuando la vieja decide vaciar el contenido de su saco al fuego para calentarse en esa noche que pasa junto a un río, en “*unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente*”¹¹⁴. Sin creador no hay creación de un creador primero.

Quizás esta ficción ya gastada, que sólo *algunos* mantienen, haya sido el mayor acto subversivo del orden de lo real: anular la inquietante seguridad racional de lo inevitable de la muerte. A ese oscuro bosque *silencioso* sólo supera el *parloteo* del obsceno pájaro.

Acaso sea tarea de la literatura intentar desandar el lenguaje divino para, al menos, como a través de un espejo, conferirle existencia a aquél primer demiurgo.

A modo de conclusión...

Por medio de este gran artefacto de inversiones simétricas que constituye *El obsceno pájaro de la noche*, en donde las realidades que se disuelven determinan su movimiento simétricamente opuesto, el de creaciones ficcionales que cobran realidad, estas nociones terminan desdibujando sus límites y reuniéndose en la indefinición. Sobreviene la imposibilidad de *precisar* lo que las cosas sean. Y aquí, entonces, radica el gran poder subversivo de la ficción sobre la autoridad de una realidad verdadera: *propone la libertad de elegir una realidad en donde sea más soportable vivir.*

“El tema de Donoso no es sólo la decadencia; es, quizá ante todo, el temor a la disolución, a la pérdida de la identidad, el horror al vacío ontológico, la angustia de una conciencia a punto de extinguirse. Conocíamos este tema; pocos escritores producen como Donoso la impresión de estar conjurando sus fantasmas a través de la obra de arte. El exorcismo de Donoso es nuestro propio exorcismo, por la sencilla razón de que su angustia es también, en el fondo, la nuestra.”

115

La novela comienza con una burla, un engaño al lector. Pero a medida que todo transcurre se vislumbra una burla mayor a la primera. En una gran puesta en abismo, el libro que Humberto Peñaloza intenta escribir es el mismo que lee el lector de *El obsceno pájaro de la noche*:

“...se lo lleva hablando de lo que va a escribir, una biografía suya, una historia de la beata familiar, una novela, un ensayo filosófico, cambia todos los días o siempre es lo mismo bajo formas distintas, no se decide, no puede comenzar, cada vez que se sienta en la máquina termina con la página en blanco metida en la Olivetti...”¹¹⁶

Paradoja del lenguaje que deviene paradoja de la literatura. Paradoja de una novela que posiblemente nunca haya sido escrita.

Bibliografía

DONOSO, José (2006): *El obsceno pájaro de la noche*. Buenos Aires: Punto de lectura.

DONOSO, José (1971): *Coronación*. Navarra: Salvat Editores.

Notas

[1] “Y sobre el peinador usted palpa con la punta de los dedos, sin mover los objetos, la fila perfecta formada por el dedal, el alfiletero, la lima, la tijerita, las pinzas, el polissoir para las uñas, todo en orden sobre la carpeta blanca, fresca, almidonada”. DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Buenos Aires: Punto de lectura; 2006, cap. 1, p. 24.

[2] “Usted arranca el cojín que protege el colchón del orín corrosivo del somier: una jaula de alambres, adentro se agazapan animales, gordos, chatos, largos, blandos, cuadrados, sin forma, docenas, cientos de paquetes (...) debajo de la cama, y mire, Madre Benita, también debajo del peinador, entre el peinador y el tabique, y detrás de la cortina del rincón...” Op.cit., cap. 1, p. 25.

[3] Op.cit., cap. 1, p. 26.

[4] En otros segmentos de la novela se señala el carácter racional de la Madre Benita: “Al principio la Superiora me decía sí, te estoy buscando otra ocupación más activa, una religiosa inteligente como tú...”, Op.cit., cap. 19, p. 255, o “el año que viene te prometo

que te pondré a la cabeza de un colegio, tú con tu ilustración y tu clase estás desperdiciada en la Casa”, Op.cit., cap. 19, p. 256.

[5] Op.cit., cap. 1, p. 28.

[6] “*¿No ve Madre Benita que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia?*” Op.cit., cap. 1, p. 27.

[7] Op.cit., cap. 30, p. 444.

[8] Op.cit., cap. 1, p. 28.

[9] Op.cit., cap. 30, P. 444 a 445.

[10] En rigor, la instancia narrativa es ciertamente mucho más compleja y no se reduce a un narrador-protagonista. La ruptura de toda concepción unívoca es ciertamente el principio constructivo de esta novela, y esta instancia no escapa a ello. Las oscilaciones que van de una objetividad histórica hasta una subjetividad psíquica, las afirmaciones mutuamente excluyentes, impiden la reducción total del punto de vista a un único personaje. Pero, a los fines de esta lectura, resulta interesante observar la figura de Humberto|Mudito.

[11] “*...me están monstruificando...*” Op.cit., cap. 16, p. 228.

[12] Op.cit., cap. 6, p. 82 a 83.

[13] “*Me lo exigía sin exírmelo (...) Sí, papá, sí se puede, cómo no, se lo prometo, le juro que voy a ser alguien...*” Op.cit., cap. 6, p. 83.

[14] Op.cit., cap. 6, p. 83 a 84.

[15] “*A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, ese rostro tenaz del que no podrá despejarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona.*” Op.cit., cap. 9, p. 130.

[16] Op.cit., cap. 17, p. 237.

[17] “*-No puedes dejar mal mi nombre. / -¿Desde cuando tiene nombre usted! / Salí dando un portazo y no volví nunca más.*” Op.cit., cap. 17, p. 238.

[18] En cuanto a la primera: “*...su muerte fue como una llamita que se apagó, según la retórica anticuada pero conmovedora de la Madre Benita.*” Op.cit., cap. 1, p. 12. Respecto a éste: “*Hasta en su último discurso en el senado antes de retirarse a sus tierras para*

encerrarse en su vida privada, adoptó al hablar sus habituales actitudes de estatua, un poco cansadas ya, es cierto, pero siempre viriles y convincentes.” Op.cit., cap. 9, p. 137.

[19] Op.cit., cap. 6, p. 84.

[20] “¿Quién sabe si perteneciendo a la Clase Media –pronunciaba esas palabras con una reverencia sólo menor a la reverencia con que pronunciaba la palabra caballero- pudiera llegar a ser algo semejante? Abogado, por ejemplo, notario o algo así, o juez. Y pasar a la política” Op.cit., cap. 6, p. 85.

[21] “Cómo cenaban, cómo eran sus casas. Qué decían y con qué palabras y pronunciadas cómo. Dónde iban en la tarde de un domingo o de un día cualquiera” Op.cit., Cap. 6, p. 85.

[22] “Tomé el compromiso. Dije en voz alta lo que jamás había dicho a nadie: / -Soy escritor. / Tomé ese compromiso con usted, don Jerónimo (...) Este mandato sustituyó la débil exigencia de mi padre...” Op.cit., cap. 17, p. 234.

[23] Op.cit., cap. 17, p. 235.

[24] Op.cit., cap. 9, pp. 126 a 127.

[25] “Quizás por eso, pese a sus sacrificios para apoyar nuestros sueños en que no creía, la he olvidado tan completamente” Op.cit., cap. 6, p. 84.

[26] “...mi madre levantaba la vista por un segundo para mirarme, y luego la volvía a concentrar en la enagua de alguna ricachona de barrio que estaba remendando.” Op.cit., cap. 6, p. 84.

[27] “...en ese momento mi ansia de ser don Jerónimo y poseer una voz que no fuera absurda al gritar rotos de mierda fue tan desgarradora...” Op.cit., cap. 12, p. 170.

[28] “...despojado de todo lo de Humberto salvo del principio activo de mi mirada, que el doctor Azula no pudo extirpar” Op.cit., cap. 5, p. 71.

[29] “Las reglas y las fórmulas, el ritual tan fijo y tan estilizado como los símbolos de la heráldica, que iban regulando el proceso del noviazgo, inscribían su propia figura y la de Inés, entrelazadas como iban debajo de los árboles cargados de fruta, como en un medallón de piedra (...) Él sólo velaba para que se cumpliera en él y en su novia la magnífica leyenda de la pareja perfecta ” Op.cit., cap. 11, p. 149 a 150.

[30] Op.cit., cap. 12, p. 160.

[31] Op.cit, cap. 12, p. 171.

[32] “*Ese es el hecho tal como lo registra la historia, Madre Benita, como apareció en los diarios (...) Pero no fue don Jerónimo el que cayó herido, Madre Benita: fui yo.*” Op.cit., cap. 12, p. 169.

[33] Op.cit, cap. 6, p. 86.

[34] Op.cit, cap. 12, p. 170.

[35] “*...no pude escribir una sola línea de El obsceno pájaro de la noche, (ahora llamado así, después de haber llevado los nombres de «El último Azcoitía»...*”. DONOSO, José. “Claves de un delirio: Los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche” en Op.cit., p.479.

[36] Op.cit., cap. 13, p. 185; Y esto se repite una y otra vez: “*Sólo unos meses después, cuando se anunció el glorioso embarazo de Inés de Azcoitía...*” Op.cit., cap. 13, p. 185; “(La Peta entregó a Inés) *la satisfacción de ser la madre del hijo de Jerónimo*” Op.cit., cap. 13, p. 188; “*...este miedo que siento de hacer el amor con Inés ahora que lleva a mi hijo adentro me deja insatisfecho...*”, Op.cit., cap. 13, p. 189.

[37] “(Jerónimo tenía) *una esperanza insana de que el útero inservible de su mujer procreara*” Op.cit., cap. 3, p.44.

[38] “*...sesenta y tres años, por Dios, si hubiera tenido hijos, si ahora fuera abuela Jerónimo me dejaría tranquila.*” Op.cit., cap. 23, p.328.

[39] “*Por eso es que cuando de repente firmó la serie de documentos traspasando en vida la propiedad real de esta Casa al Arzobispo (...) nadie lo pudo creer.*” Op.cit., Cap.3, p.45.

[40] Op.cit., cap. 14, p. 198.

[41] “*En realidad no escribió jamás nada, Jerónimo*” Op.cit., cap. 28, p. 410.

[42] “*¿Cómo puede probarme que es verdad que usted es el autor de este libro que habla de mí, de mi padre, de mi madre?*”, Op.cit., cap. 9, p. 134.

[43] Op.cit., cap. 9, p. 134 a 138.

[44] Ver nota 36.

[45] Op.cit., cap. 9, p. 135.

[46] *“Y la monstruosidad iba a ser lo único que desde su nacimiento don Jerónimo de Azcoitia iba a proponer a su hijo”* Op.Cit, cap. 14, p. 193.

[47] Op.cit., cap. 14, p. 195.

[48] Op.cit., cap. 14, p. 192.

[49] Op.cit., cap. 14, p. 194.

[50] Op.cit., cap. 14, p. 193.

[51] Op.cit., cap. 14, p. 195.

[52] *“Poco a poco llegó a sucederle que nada que no se refiriera al mundo de la Rinconada lograba interesarlo. Sus permanencias en la ciudad se hicieron más y más breves. Regresaba feliz a su torre, a su biblioteca...”* Op.cit., cap. 15, p. 203.

[53] *“...viajaba a menudo a la capital para desplegar ante sus compinches de otros tiempos su nueva magnificencia de origen misterioso, y sentir la admiración por su capa y su chambergo que lo proclamaban bohemio bien trajeado.”* Op.cit., cap. 15, p. 202.

[54] *“El anzuelo. El gancho sangriento. Lo penetró, lo pescó...”* Op.cit., cap. 15, p. 212.

[55] Op.cit., cap. 15, p. 211.

[56] Op.cit., cap. 6, p. 86.

[57] Op.cit., cap. 15, p. 205.

[58] Op.cit., cap. 16, p. 226.

[59] Op.cit., cap. 16, p. 230.

[60] Op.cit., cap. 16, p. 228.

[61] Op.cit., cap. 17, p. 231.

[62] *“...todo ha sido urdido cuidadosamente (...) la supremacía en el mundo de los monstruos donde yo lo debía encarnar con mi sangre mezquina y ser el padre de su hijo, la tentación final, el anzuelo más fino, piqué...”* Op.cit., cap. 18, p. 241.

[63] *“...por eso me tienen encerrado aquí y jamás voy a salir...”* Op.cit., cap. 18, p. 244;
“...el tiempo elástico y elástico...” Op.cit., cap. 18, p. 245.

[64] *“...jamás moriré, prolongaré mi crepúsculo para siempre...”* Op.cit., cap. 18, p. 244;
“...me niega el derecho al orgasmo del fin...” Op.cit., cap. 18, p. 245.

[65] “...a veces los pulgares se demoran mucho en volver a crecer (...) un dedo para la mano monstruosa que nació con cuatro, después me crecerá otro y me volverán a sacar dedos” Op.cit., cap. 18, p. 245; “...porque soy vivero de órganos y fábrica de miembros sanos, por eso no me deja morir don Jerónimo...” Op.cit., cap. 18, p. 244.

[66] “...nunca más seré una persona, sólo un terreno de cultivo para trozos de otras personas...” Op.cit., cap. 18, p. 245.

[67] Op.cit., cap. 18, p. 242.

[68] “...las viejas tienen poderes y prerrogativas que las jóvenes no conocen, una anarquía que todo lo permite, una falta de obligaciones que cumplir...” Op.cit., cap. 23, p. 334.

[69] “Salté la barrera. Toqué lo prohibido: Inés” Op.cit., cap. 18, p. 246.

[70] Op.cit., cap. 18, p. 252.

[71] Op.cit., cap. 18, p. 253.

[72] Op.cit., cap. 18, p. 248.

[73] Op.cit., cap. 18, p. 248.

[74] “...yo guardo las llaves de todas las puertas de la casa...” Op.cit., cap. 2, p. 40; “Yo tengo las llaves y cierro las puertas” Op.cit., cap. 3, p. 47.

[75] “...nada más hay aquí salvo esa puerta falsa que conduce a un sótano, el sótano que les tengo listo, yo estaré siempre aquí, cuidando la entrada” Op.cit., cap. 4, p. 59.

[76] “Hasta que yo, una noche (...) con ladrillos y cemento tapié la ventana, la primera ventana de la Casa que tapié” Op.cit., cap. 3, p. 50; “...las puertas que he tapiado con cemento y ladrillo, porque hay que tapiar habitaciones y galerías para no perderse, yo me ocupo de eso, las ventanas que he ido sellando...” Op.cit., cap. 22, p. 312; “... (las ventanas) ciegas porque yo las cerré con tablas remachadas y vueltas a remachar (...) yo las tapié” Op.cit., cap. 3, p. 45.

[77] “Después, esto fue iniciativa mía, la pinté por fuera del mismo color del muro” Op.cit., cap. 3, p. 50; “...alguien, quizá yo, pintó una infinita perspectiva sobre una ventana tapiada...” Op.cit., cap. 8, p. 118; “...encima, sin que la Madre Benita ni nadie se dé cuenta, voy poniendo enlucido y pintando manchas de humedad y de vejez de modo que nadie sospeche que detrás están esas habitaciones y galerías y patios y pasadizos” Op.cit., cap. 22, p. 312.

[78] “No sólo me había ocupado en pulir y encerar el suelo de tablas resacas y en empapelar los muros...” Op.cit., cap. 4, p. 60; “...oiga, Madre, mejor que le haga empapelar su celda, mire que la Inés odia las paredes sin empapelar...” Op.cit., cap. 21, p. 292.

[79] Op.cit., cap. 5, p. 64.

[80] Op.cit., cap. 5, p. 65.

[81] Y hay ciertas otras alusiones a este carácter de envoltorio: “Solo tú puedes ganar, porque no existes (...)tú no eres más que un envoltorio” Op.cit., cap. 25, p. 366.

[82] Op.cit., cap. 9, p. 130.

[83] Op.cit., cap. 9, p. 129.

[84] “También aflojé los clavos con que yo mismo había clausurado esas dos ventanas” Op.cit., cap. 1, p. 16; “...me habías obligado a aceptar la complicidad. A la noche siguiente, en cuanto la Casa se durmió, fuiste a la puerta. La encontraste sin tranca.” Op.cit., cap. 5, p. 69.

[85] “...era un milagro. Cuando nacen niños sin que un hombre le haga la cochinado a una mujer es milagro... baja un ángel del cielo y ya está. Milagro”, Op.cit., cap. 4, p. 53; “...hasta que él haga su voluntad y un día decida que ya está bueno de tanta muerte y nos lleve a todas a la Gloria” Op.cit., cap. 4, p. 55.

[86] Op.cit., cap. 8, p. 115.

[87] “Ella murmura: / -Es mentira. / -¿Mentira qué? / -Que iba a tener un hijo...” Op.cit., cap. 29, p.430.

[88] Op.cit., cap. 8, p. 113.

[89] Op.cit., cap. 8, p. 115. Notar la indefinición de *eso* que el Mudio está pergeñando. Ni relato ni verdad, es en el campo de lo indeterminado, de lo posible, donde se sitúan las versiones.

[90] “¡Qué guagua más flaca y más enclenque tuviste, Iris (...) Pero es el niño. De eso no hay duda. Es el niño, Boy...” Op.cit., cap. 26, p. 376.

[91] Op.cit., cap. 26, p. 395

[92] Op.cit., cap. 27, p. 406

[93] Op.cit., cap. 27, p. 407

[94] Op.cit., cap. 6, p. 87

[95] Op.cit., cap. 27, p. 405

[96] Op.cit., cap. 28, p. 416.

[97] Op.cit., cap. 28, p. 416.

[98] Op.cit., cap. 28, p. 422 a 423.

[99] *“Bajo los ojos para ver lo que sé que veré, mis proporciones clásicas, mi pelo blanco, mis facciones despejadas, mi mirada azul, mi mentón partido...”* Op.cit., cap. 28, p. 423.

[100] *“...alguien tira una piedra insidiosa al espejo de agua...”* Op.cit., cap. 28, p. 423.

[101] *“...me rasguño la cara que sangra y sangrando me prueba que no es careta, pero rasguño más porque tengo que sacármela a pesar del dolor y aunque quede sin cara...”* Op.cit., cap. 28, p. 423.

[102] *“...el agua del estanque me ayudará a cambiar de cara (...) arrodillarme en el borde ... estirar el brazo para arrancarme la máscara del terror.”* Op.cit., cap. 28, p. 425.

[103] Op.cit., cap. 26, p. 394.

[104] Op.cit., cap. 13, p. 181 a 182.

[105] Op.cit., cap. 29, p. 429.

[106] Op.cit., cap. 13, p. 181 a 182.

[107] *“...porque desde mi limbo me estás haciendo descender al infierno de la existencia obligado a desear...”* Op.cit., cap. 29, p. 429.

[108] *“recuerdo los muros. (...) el futuro se prolongará sólo hasta que caigan. Falta poco para que todo esto concluya como debe concluir...”* Op.cit., cap. 30, p. 452.

[109] *“...no quiero morir...”* Op.cit., cap. 30, p. 452.

[110] Op.cit., cap. 30, p. 453.

[111] Op.cit., cap. 30, p. 453.

[112] *“...muerdo, masco el saco que tapa mi boca, royendo y royendo para conocer las facciones de esa sombra que existe afuera...”* Op.cit., cap. 30, p. 453.

[113] “...con una aguja grande para coser sacos cosen el agujero por donde yo iba a mirar...” Op.cit., cap. 30, p. 453.

[114] Op.cit., cap. 30, p. 456.

[115] GIMFERRER, Pere. Prólogo a DONOSO, José. *Coronación*. Navarra: Salvat Editores; 1971, p. 12.

[116] DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Op.cit., cap. 17, p. 234.

Para citar este artículo:

Sáez, Rodrigo (01-04-2008). LAS SUBVERSIONES DE LA FICCIÓN. UN CAMINO HACIA EL DESORDEN.

HOLOGRAMÁTICA - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ

Año V, Número 8, V4, pp.3-53

ISSN 1668-5024

URL del Documento : <http://www.cienciated.com.ar/ra/doc.php?n=855>