

Voz Narradora y Estructura Vertebrada en *El obsceno pájaro de la noche*

En *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso el problema de la obra literaria como una representación de la realidad se hace altamente complejo debido a que la línea fronteriza entre lo real y lo puramente imaginado se desplaza a lo largo de todo el relato. El mundo referencial que nos presenta *OPN* es el de la alta burguesía chilena. Se trata precisamente de mostrar cómo la desintegración de esta clase dirigente, por el alto puesto de poder económico y sociopolítico que ocupa, contamina a todos los demás estratos sociales. La visión que se nos da es como de una fruta podrida cuyas raíces parasitarias deforman no sólo todo lo que tocan sino también su propio cuerpo. El valor del testimonio del narrador procede de que éste no pertenece a ninguno de los grupos sociales presentados. Y, sin embargo, es forzoso reconocer que su testimonio no cae dentro del género objetivo entendido en sentido tradicional. Lo que recibimos de Humberto Peñaloza es más bien el efecto producido por la situación que observa, que una fiel representación de acontecimientos comprobables. Veremos que, precisamente porque se mantiene fuera de la órbita de las fuertes influencias aquí operantes, es que el lector puede apreciar el impacto que la situación tiene para su vida psíquica.

I

El reflejar en una obra literaria una realidad que se entiende como múltiple, sin que el texto parezca fijar o dar solución al problema de la existencia humana en general, plantea una dificultad enorme para el novelista. Para resolver el problema de la unidad literaria Donoso ha elegido en este caso a un protagonista-narrador llamado, en principio, Humberto Peñaloza. Todo lector de la obra tendría que admitir que éste es el centro del mundo narrativo presentado, ya que su presencia a través de la obra es constante, y que, estilísticamente, es principio unificador de la obra en cuanto toda la información que de ella recibimos proviene directamente de él. Sin embargo, tal afirmación corre el riesgo de conducirnos a una simplificación cuando empezamos a examinar los múltiples niveles de significación que este personaje encierra. Refiriéndose a *OPN* Donoso ha dicho que “me interesaba mucho la experiencia de hacer un personaje que no pudiera ser personaje. Que fuera treinta personajes a la vez, cuya existencia se pusiera en duda, cuya existencia fuera múltiple y que no fuera múltiple; y que sin embargo tú lo tuvieras que recordar como uno, como una identidad.”¹ Así es que el protagonista-narrador funciona aquí como un factor de doble proceso en que el texto lo consti-

tuye a él al mismo tiempo que él compone el texto. Pero por otra parte se le puede considerar como una fuerza destructiva que está constantemente minando cualquier unidad a que la obra podría aspirar. Como pronto lo pondremos de manifiesto, resulta difícil sostener que en realidad este personaje proporcione cualquier forma de unidad a la obra ya que a través de él Donoso nos indica su propio escepticismo en cuanto a la posibilidad de una conciencia unificada.²

En este sentido, pues, quisiéramos invertir los signos que algunos críticos han dado a la búsqueda que ocupa a Humberto. Al hablar de él Hernán Vidal sostiene que "debido a conflictos morales que alteraron el equilibrio de su psiquis, culminando en un fuerte choque emocional, se produjo una desintegración de su personalidad. . . ." ³ John Hassett asegura que "Throughout the novel Donoso rejects the notion of psychological unity and seems to suggest the dissolution of the self into a plurality of masks. . . ." ⁴ Por nuestra parte, preferimos decir que el personaje jamás posee una identidad personal; que ésto es precisamente lo que ansía conseguir. En vez de ver en la serie de máscaras adoptadas el resultado de un proceso, favorecemos la idea de que el hecho de probar varias identidades es el proceso mismo de deshacer "ese mito horrible que nos hemos inventado" de la unidad psicológica. A través de la obra comprendemos que el narrador está bien consciente de la distancia que separa su ser actual de su posible existencia plena. Pero cuanto más información recibimos de él más vemos desvanecerse la unidad de su ser. Todo lo que relata sólo sirve para convencernos de lo que él mismo intuye sin poder formularlo conscientemente: "llegar a la vivencia de esta no-unidad del ser humano causa horribles angustias y horribles dolores: significa la destrucción de 'patterns' de vida, de esquemas de comportamiento; significa la necesidad de volver a construir mil cosas" (Rodríguez Monegal, 525).

Se impone así la necesidad de enfocar la realidad desde otro ángulo. Efectivamente, el aspecto bimembre que observamos con respecto al protagonista-narrador será la característica sobresaliente de todo el texto, en parte porque todo emana de él, y en parte porque ésta parece ser la estructura básica que ha elegido Donoso para vertebrar toda la obra. Cada acontecimiento y cada personaje se nos presenta junto con su complemento. Este procedimiento consiste no tan sólo en forjar una vigorosa estructura de contrarios sino en dotar, además, a cada miembro de un relieve tal que haga resaltar las características de su par al mismo tiempo que lo disuelve. Se habla con frecuencia de la atmósfera onírica de esta obra. Teniendo esto en cuenta, conviene recordar que en *The Interpretation of Dreams*,⁵ Freud insiste en que el texto onírico no reconoce contrarios; simplemente no existe el signo negativo. Cierta fenómeno aparece junto con su contrario e inclusive puede ser sustituido por él en el plano denotativo del sueño. En *OPN*, la constante mutación y disolución de los fenómenos presentados significa no sólo que cada uno de ellos puede llegar a ser su contrario

sino que estos polos opuestos no excluyen mutuamente su validez. Es así como, por ejemplo, en la Rinconada, Humberto, un supuesto ser normal en el mundo cotidiano, llega a figurar como ser anormal. Su identidad es ambigua, niega el principio lógico de la contradicción que postula que una cosa no puede ser y no ser a la vez. En *OPN* ni dicotomías ni contrarios se sostienen; "Es el bien y el mal, juntos; el rehusar mío absoluto a creer que el bien y el mal son cosas distintas, que la belleza y la fealdad son cosas distintas, que la santidad y el crimen son cosas distintas, que el servidor y el ser servido son cosas distintas, que el explotador y el explotado son distintos" (Rodríguez Monegal, 526).

La visión del mundo que Donoso nos ofrece en la novela que examinamos es ciertamente compleja. Convendría, entonces, intentar una primera sistematización de los diversos elementos sustanciales que hemos esbozado más arriba. Esperamos, al hacerlo, no reducir la obra a un esquema retórico, lo que además de ser poco deseable, resultaría en buena ley imposible sin dañar la estructura de la concepción. Nuestro propósito obedece solamente al deseo de configurar una idea de la magnitud de esa complejidad que impresiona por su armonía y sabia elaboración.

Ya hemos aludido brevemente a la personalidad ambivalente de Humberto Peñaloza. Desde un principio podríamos decir que el problema básico que sufre este personaje es el angustioso anhelo de encontrar un sistema de valores auténticos para realizar su existencia de acuerdo con ellos. Viendo en Peñaloza un representante de la pequeña burguesía chilena de principios de este siglo, Vidal ha estudiado con detalle la evolución socio-histórica que en su opinión condiciona las reacciones psicológicas del protagonista y funcionan algo así como el inconsciente colectivo de su clase.⁶ El padre de Humberto, por ejemplo, ha querido entrenar a su hijo en la aceptación de ciertos valores que se reconocen pertenecientes a una clase socialmente superior a la suya. De hecho, gran parte del prestigio de dichos valores viene precisamente de su vinculación con esta clase noble. Aceptar este sistema es la primera máscara que se le quiere imponer a Humberto, el primer papel que representa para realizar su existencia personal. De acuerdo con Vidal, el ansia que siente el padre de asegurar al hijo un puesto social de más categoría nace de su propio "sentimiento de inferioridad por su identidad familiar y la insignificancia casi ridícula de su apellido" (Vidal, 193). Estos sentimientos se transmiten también al hijo y nunca logra despojarse de ellos. Años más tarde reflexiona sobre la situación patética de su padre al querer encontrar una solución para su propia vida:

Ser alguien. Sí, Humberto, me decía mi padre, ser un caballero. El tenía la desgarradora certeza de no serlo. De ser nadie. De carecer de rostro. Ni siquiera poder fabricarse una máscara para ocultar la avidez de ese rostro que no tenía porque nació sin rostro y sin derecho a llamarse caballero que era la única manera de tenerlo.⁷

Esta misma sensación de carecer de rostro que Humberto reconoce en su padre lo persigue a él constantemente: "Yo, en cambio, no era nada ni nadie, eso me había enseñado la tenaz nostalgia de mi padre" (105). De allí que toda búsqueda de una identidad propia es mitigada por este latente sentimiento de inferioridad. Anhela descubrir una identidad aceptable pero la necesidad de eludir lo artificialmente impuesto lo obsesiona de tal manera que a veces hace difícil persistir en la búsqueda personal.

Para el joven Humberto, pues, la profesión de abogado que le eligió su padre tiene que ser rechazada como una identidad señalada por convenciones sociales que, aunque rigieron el sistema evaluativo de su padre, no son válidas para él. Su escape hacia el mundo del bar Hércules simboliza este rechazo del reconocido sistema convencional a favor de la vida más libre y más personal del poeta. Sin embargo, pronto se da cuenta de que en realidad no hay escapatoria total de las presiones del orden social vigente. En primer lugar, para tener éxito como escritor y para poder sobrevivir necesita el apoyo económico de alguien como Jerónimo Azcoitia. De allí que esta figura simbólica ocupará un lugar preponderante en su mundo espiritual. El resentimiento que lo afectará toda su vida contra don Jerónimo es sintomático de su lucha personal constante entre el ser que se quisiera forjar y el deseo de no entregarse a un orden establecido.

Para John Caviglia, la imagen de la máscara que reaparece a través del relato simboliza la identidad entendida como norma. Frente a ello lo monstruoso es la identidad que niega toda norma. De esta manera Caviglia destaca dos etapas iniciales en la búsqueda de parte de Humberto de una existencia personal: una sociológica y otra psicológica.

In the first, Humberto considers himself a member of society, existing to the degree that he incarnates its norms and traditions. At this stage his existence is his normality, his likeness to others; it follows that, insofar as he is unique, he is both undefinable and ephemeral, a shifting, shadowy thing. In the second stage, after the abandonment of society, Humberto turns to self-reflection and feels that he exists to the degree that his many notions of himself—his selves—are like one another. In consequence, he perceives inner differences as alienation.⁸

A esto quisiéramos responder que nada de lo que nosotros sabemos de Humberto sugiere que se haya considerado nunca un miembro de la sociedad, sino todo lo contrario. El dilema que sufre es precisamente que su padre lo quiere convencer de que la única manera de realizarse plenamente es aceptar las normas y tradiciones de cierto sector social mientras que él reconoce en ellas una máscara falsa. Nunca acepta entregar su unicidad a una norma aunque eso sí lo lleva al problema de una identidad precaria de múltiples planos contradictorios. Es verdad que con frecuencia se siente enajenado, pero no con respecto a una visión unificada de su ser ya que le es imposible tal visión. La alienación que padece es resultado de no poder aceptar que su existencia personal, su subjetividad, se rija por normas impuestas desde el exterior.

Es por eso que Humberto se retira poco a poco del contorno físico social y empieza a crearse identidades ficticias que le son válidas sin la aprobación de los demás. En vez de dejar congelarse o fijarse su identidad, lo cual significaría exponerse al fracaso, empieza a pasar por una especie de personalidad calidoscópica. Poco a poco se hace evidente que los cambios en esta personalidad están de acuerdo más con su percepción personal de su contorno físico que con lo que los otros prefieren aceptar como la realidad:

. . . uno va aprendiendo las ventajas de los disfraces que se van improvisando, su movilidad, cómo el último oculta al previo . . . la libertad de no ser nunca lo mismo porque los harapos no son fijos, todo improvisándose, fluctuante, hoy yo y mañana no me encuentra nadie ni yo mismo me encuentro porque uno es lo que es mientras dura el disfraz. (155)

Inmediatamente después añade:

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, el rostro tenaz del que no podrá despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona. (155-156)

Humberto reconoce en el juego de las máscaras cierta libertad de movimiento que no poseen los que se limitan a una identidad fija. Limitarse a un rostro único o aceptar las máscaras impuestas significa sucumbir ante el "monstruo" de lo establecido, exponerse a que las fuerzas exteriores usurpen poco a poco todo lo propio. "Sé que cuando uno cede ante una exigencia, uno se humilla, y por lo tanto el aplacamiento es sólo momentáneo, que el monstruo ávido vuelve a desnudar sus garras para exigir más y más y más y más" (79).

Viendo el problema desde otro ángulo, Vidal define a Humberto en estos términos:

El obsceno pájaro de la noche ilustra el destino del intelectual burgués que, en su compromiso con los valores de la sociedad burguesa, desconoce la capacidad reformadora del ser humano en la historia. Olvidando que el hombre es tal únicamente en la acción sobre una realidad que le revela sus potencialidades personales al adecuar ante ella su inteligencia, sus habilidades y su pericia, Humberto Peñaloza ha preferido ensimismarse en una cortina de fábulas que le son más satisfactorias que la vida misma. (Vidal, 235)

Nos parece que esta explicación se limita a considerar el problema desde el exterior. Reconocemos lo útil que es situar la novela dentro de su contexto socio-histórico, pero a partir de allí hay que ver las consecuencias que esta realidad tiene para la actuación del personaje. Repitamos que el problema de Humberto es precisamente su incapacidad para aceptar "su compromiso con los valores de la sociedad burguesa." La imposibilidad de autodefinición es lo que hace imposible el determinar su

espacio dentro del contorno socio-histórico. No creemos que Humberto olvide la importancia de su interacción con la realidad de que participa sino que reconocer el carácter ambiguo y contradictorio de esta realidad le hace difícil decidirse por una acción definitiva. Además, toda acción que sí toma se frustra frente al dominio de las fuerzas exteriores. La retirada de Humberto del contacto con el mundo exterior se debe, en nuestra opinión, a la desilusión que siente al descubrir que ese mundo no puede dejarlo definirse adecuadamente sino que lucha constantemente por controlar artificialmente su subjetividad. En el mundo cotidiano Humberto no encuentra espacio para el desarrollo personal, pero esto no quiere decir que el mundo que se crea para sí mismo le sea más satisfactorio. Como dice Hassett:

[The characters of *OPN*] seek refuge in an inner self, only to discover that the disharmony of their innerworld is no less painful than that of its external counterpart. Faced with the task of identifying themselves, they become highly introspective but find self-knowledge to be as elusive as a comprehension of the world around them. (Hassett, 28)

Lo que Donoso intenta decirnos es precisamente que no existe la posibilidad de una subjetividad pura. El mismo Vidal parece reconocer este hecho cuando un poco más adelante en su estudio dice del Mudito: "Sus fábulas son su contacto más significativo con el mundo que quiere cancelar con su mudez y sordera. Con sus historias fantásticas lucha por reordenar de manera favorable para él los términos de su relación con las jerarquías sociales prevalecientes en la época en que actuara dentro de ella" (Vidal, 181). Hasta el mundo imaginario que Humberto se crea está a cada instante condicionado, contaminado por su contacto con el mundo exterior.

Como ya dijimos, Humberto quiere posponer el momento en que su personalidad se fije. Por ello intenta mantener cierta distancia entre lo que siente como el estado actual de su desarrollo vital y las múltiples posibilidades que éste encierra. El juego calidoscópico de que hemos hablado no es más que una serie de identidades sustituibles en el proceso de parte del personaje de nunca ser idéntico a sí mismo, de querer siempre rechazar lo inaceptable para ser "otro." Este fenómeno no se limita al caso de Humberto Peñaloza. En general podemos decir que la visión del mundo que aquí se expone es como un gran baile de máscaras en el que todo participante asume la identidad de la máscara que se pone en el momento de hacer su representación. Y cada representación tiene como fuente o razón de ser, la realidad vital de Humberto. Cada cambio, cada nueva perspectiva que asume su ojo calidoscópico sobre el mundo en que vive es como otro intento en toda una serie de esfuerzos supremos tendientes a explicarse la realidad de que participa. Anhela encontrar el medio cómo interpretar su realidad para forjarse su propio espacio

dentro de ella. Y para este fin no sólo tiene que determinar su propio puesto dentro del gran esquema general sino que tiene que asignar papeles apropiados a los que lo rodean.

II

Es muy posible que la lectura de nuestro análisis del personaje protagonista de *El obscuro pájaro de la noche* cree la impresión de que su personalidad tenga un desarrollo algo lineal. Sería lógico presumir además que el movimiento regresivo que hemos destacado en su capacidad de contender con su contorno físico corresponda a un proceso de deterioro en cuanto a la calidad o por lo menos a la coherencia del relato. De esta manera la obra se iniciaría con un narrador omnisciente capaz de comunicar de manera accesible para el lector sus impresiones y reacciones a su situación vital y que poco a poco su capacidad de expresarse de manera coherente disminuiría. Pero resulta que no es así; que prácticamente es todo lo contrario.

Por una parte, el ambiente de menoscabo sirve de trasfondo a la obra entera. De los dos espacios principales de la acción, la Casa de Ejercicios Espirituales es un viejo convento destinado a su pronta demolición, y la Rinconada es un jardín artificial poblado de monstruos. Y lo poco que sabemos de lo que existe fuera de estos dos mundos herméticos se caracteriza asimismo por una sensación de misterio y ambigüedad. Antonio Cornejo Polar nos recuerda que la preferencia de Donoso por ambientes de deterioro ya se hizo evidente en relatos anteriores a *OPN* y habla de "la imagen de la existencia humana concreta y de la vida en su conjunto como procesos de tenaz, cotidiana e irreversible destrucción."⁹ Añade muy acertadamente que este fenómeno "[i]ncluye por igual aspectos del contorno físico, del proceso social o de la vida del individuo" (Cornejo Polar, 105). Hablando específicamente de *OPN* opina que el sentido mismo de la obra proviene de que la progresiva desintegración de la clase alta (representada por la familia Azcoitia) trae consigo la disolución de todo orden posible.

Sobrepuesto a este trasfondo de deterioro tenemos la narración del protagonista Humberto/Mudito que, como ya hemos anotado, asume varias personalidades de acuerdo con la percepción de la realidad. Lo difícil es que en verdad su retroceso espiritual no sigue una línea directa. Se podría decir más bien que es como una conciencia "flotante" que está siempre desplazándose, posándose ahora en un aspecto ahora en otro de una realidad para él inasible.

Varios críticos, entre ellos Vidal, Hassett y Weber,¹⁰ han destacado la estructura circular de la novela dado que se abre en la Casa con la muerte de la Brígida y se cierra con la inminente demolición del edificio. Pero a partir de esta circularidad aparente, todo se complica ya que la ordenación de los segmentos narrativos que corresponden a los variados estados conscientes del narrador no parece obedecer a ninguna regla

coherente. No hay aquí patrón discernible ni en cuanto a las secuencias temporales ni sus correspondencias espaciales. En principio podemos decir que el lado Humberto Peñaloza del narrador es el que se ocupa de los acontecimientos relacionados con la Rinconada y que el lado Mudito provee la información acerca de la Casa. Estos dos espacios se establecen como mundos no sólo distanciados del acontecer socio-histórico cotidiano sino también distintos entre sí. A cada espacio corresponde todo una "troupe" de personajes/actores distintos que lo habitan, se mueven, se intercambian incluso dentro de su espacio indicado, pero sin salir de él. En realidad, el único personaje de la obra con libertad de pasar de un espacio a otro es, lógicamente, el narrador.

Así que en la organización espacial de la obra se destaca de nuevo la decepcionante estructura bimembre de que hablamos con respecto al carácter del narrador. En cada nivel de la narración se percibe una situación de dos caras: Humberto/Mudito, la Rinconada/la Casa, ser normal/seres deformes, hombre/mujeres, viejas/niñas, etc. Persiste la sensación de cierto paralelismo entre los dos espacios narrativos que hemos destacado, pero resulta imposible descubrir el código semántico que nos facilitaría una correspondencia nítida entre los dos paradigmas.

En modo alguno pretendemos decir que temáticamente estos dos mundos de que hablamos sean totalmente diferentes ni independientes. Es de advertir que la información que nos llega a través de Humberto es diferente de la que recibimos del Mudito. Pero, como dijimos antes, estas informaciones son simplemente dos manifestaciones de niveles distintos de conciencia de un solo ser físico. Por ello hay ciertos temas que aparecen relacionados con ambos espacios, ciertas preocupaciones constantes en la mente del narrador que apoyan la noción de paralelismo de que hablamos. Así tenemos otra serie de elementos emparejados como la relación dominante/dominado o poseedores/desechados, por ejemplo. Estos elementos influyen constantemente en la mente del narrador y ayudan a evitar cualquier clausura espacial que fijaría el sentido de la obra o que lo limitaría a uno u otro espacio. Existen independientemente de ambos paradigmas y atraviesan sus fronteras sin obedecer a ninguna regla fija. De esta manera las normales relaciones de simultaneidad (paradigma) y sucesión (sintagma) detrás de todo proceso narrativo aquí se confunden.¹¹ Pero insistimos en que el fenómeno no es simplemente *producto* de la inestabilidad del narrador sino que viene a ser procedimiento necesario cuando empezamos a considerar todo lo que hemos dicho acerca de su anhelo de una identidad aceptable aunque indefinible dentro de una realidad contradictoria. Se debe precisamente a que se niega a elegir entre los múltiples elementos que se le presentan para formular su visión de la realidad.

Tal vez la impresión más fuerte que recibe el lector de todo lo dicho es que el narrador mismo está fuera, distanciados de ambos extremos de estos pares. Lo que ocurre es que aún más que moverse dentro de cierto espacio neutro que existe entre ambos extremos, él es como el punto en

que todas estas influencias se entrecruzan, el punto de confluencia de realidades, espacios, tiempos y personalidades. De allí que también es el punto de conflicto que estas fuerzas implican, la síntesis de todas ellas. Es a través de él que apreciamos todo el dinamismo del mundo ambiguo y contradictorio en que vive. Anteriormente mencionamos que Humberto/Mudito sufre la persecución de una gran ausencia. Ahora podemos decir que todo su relato sirve para hacer obvia esta ausencia para el lector. A medida que nos adentramos en su mundo despedazado, empezamos a ver que todo lo que dice sirve para apuntar lo que no es capaz de decirnos. En realidad *OPN* establece dos textos: el que recibimos explícitamente de Humberto/Mudito y el que queda por escribir, el gran espacio en blanco que el narrador es incapaz de formular. La realidad de su ser personal le es de tal manera inasible que sólo puede trazar los parámetros de su espacio vital: "The author . . . cannot portray his present self, for he has come to see himself as undefinable. He can no longer be the content of the work, but only its vehicle" (Caviglia, 44).

III

Por todo lo dicho es evidente que el planteamiento de la realidad en *OPN* exige una lectura por un lector "cómplice" dispuesto a participar en la producción del sentido de la obra. En general se puede decir que en la más reciente etapa de la novelística latinoamericana se manifiesta una serie de innovaciones en el empleo del lenguaje artístico como medio expresivo de una nueva conciencia social de parte del hombre contemporáneo. En *OPN* Donoso se niega a reducir el mundo a un esquema fijo y persigue una forma que le permite enfocar desde varios ángulos la realidad múltiple de cierto sector social chileno. De allí que a la fragmentación del desarrollo horizontal del relato la conciencia "flotante" del protagonista sirve como aparato paradigmático que añade una dirección vertical a la narración. El propósito de ésta es penetrar la superficie y exponer toda la complejidad que yace allí detrás de las apariencias engañosas. El mismo lector experimenta el dinamismo y sufre la tensión de la realidad ambigua que padece Humberto y reconoce en él su propio destino. No existe en realidad un espacio neutro desde donde llegar a una plena realización vital, sino que a cada uno nos toca participar conscientemente de las contradicciones y dificultadas que ésta implica.

Candace Kay Holt
Arizona State,
Tempe

NOTAS

1. Emir Rodríguez Monegal, "La novela como 'Happening.' Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*," *Revista Iberoamericana*, Nos. 76-77 (1971), página 520.

2. En la anteriormente citada entrevista con Rodríguez Monegal Donoso dice: "No creo—es decir, no puedo decir no creo porque no creo es una afirmación, y no me atrevo a afirmar nada—pero en fin, *creo que no creo* que exista una unidad psicológica en el ser humano. He tomado demasiadas veces píldoras; he fumado marijuana; he tomado demasiadas cosas; me han pasado demasiados accidentes psicológicos para creer que soy una persona. Soy treinta personas o no soy nadie." Rodríguez Monegal, página 521.
3. Hermán Vidal, "*El obsceno pájaro de la noche*: L'imagination au pouvoir," *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos* (Barcelona: Ediciones Aubi, 1972), página 183.
4. John Hassett, "The Obscure Bird of Night," *Review*, No. 9 (1973), página 28.
5. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, traducción de James Strachey (New York: Avon Books, 1965), páginas 353-354 y 361-362.
6. Aunque en su análisis Vidal se dedica a la descripción de las clases sociales chilenas, creo que mucho de lo que dice de esta situación particular tiene una aplicación y una validez bastante más amplias en la esfera cultural occidental de este siglo.
7. José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, 5ª edición (1970); rpt. Barcelona; Seix Barral, 1977), página 100. Todas las citas se refieren a esta edición.
8. John Caviglia, "Tradition and Monstrousness in *El obsceno pájaro de la noche*," *PMLA*, 93 (1978), página 34.
9. Antonio Cornejo Polar, "*El obsceno pájaro de la noche*: la reversibilidad de la metáfora," *Donoso: la destrucción de un mundo*, ed. José Promis Ojeda et al (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975), página 104.
10. Frances Wyers Weber, "La dinámica de la alegoría: *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso," *Hispanamérica*, Nos. 11-12 (1976), páginas 23-31.
11. John M. Lipski, "Donoso's *Obscene Bird*: Novel and anti-novel," *Latin American Literary Review*, No. 9 (1976), 39-47. En su estudio de la novela Lipski destaca este mismo fenómeno, al que él denomina la "interpenetración paradigmática." Véase específicamente la página 43 de su estudio.

Entre cristales

Estimado señor: Perdona la forma desordenada que empleo para exponer los hechos y también algún otro detalle de esta carta. Yo no tuve mucha instrucción. Sólo cierta cultura adquirida desde chico a fuerza de saber a quién preguntar y con quién hablar. En cierto sentido esas experiencias me han ayudado hasta el día de hoy.

Me cuesta comenzar la carta ¿sabe? Siempre me pareció difícil intentar escribir, estar ante una hoja en blanco. Hasta no ponerla luego en el sobre es como si hablara conmigo mismo. ¿Entiende?

Mi vida fue y es simple. Tengo cincuenta y tres años. Desde hace unos veinte soy empleado de Barney's Shop (del señor Barney). Es un negocio de cristales para anteojos. ¿Por qué elegí ese empleo? No lo sé bien. Quizás porque desde siempre me interesaron los telescopios y microscopios. En fin, todo lo relacionado con los lentes y la óptica.

Barney's Shop queda en las afueras de Londres. Mis recorridos frecuentes (casi los únicos) me llevan de la pensión donde vivo al negocio: aunque, a veces, concurra a un partido de tenis.

Eso sí. Tengo cincuenta y tres años pero mi espíritu es el de un joven. (Será por el no excesivo uso de esa juventud). Quiero señalarle bien. Ultimamente mi situación ha sido crítica. Fue curioso. Para los pocos que me rodean, mi crisis tuvo distintos significados.

Para la señora Bennet (dueña y encargada de la pensión en que vivo) fue un lazo de amor filial entre ella y yo. Lo advertí mientras me administraba los remedios: lo hacía con un placer casi maternal.

Para el señor Barney, mi crisis consistió en un grave motivo de preocupación. Lo imaginaba cómo se las iría a arreglar él solo si yo llegaba a faltar por unos días.

Para mí, en cambio, significaba algo muy angustiante. A la vez mediocre. Un no resistir más, pudiendo resistir. Mi dolor no podía descargarse más que en esa incolora enfermedad. Imagine usted, señor, a un presidiario. Piense. Celda—almuerzo—guardián—trabajo. Bueno. Así estaba yo. ¿De acuerdo? Voy a explicarlo mejor. Tomo un día cualquiera del año. Por ejemplo, un clásico día de invierno. Me despierto antes de clarear. La ventana—celda—ventana, me deja ver los faroles titilantes de la calle. Hay que levantarse me digo. Después, el ritual de las tostadas y el té. ¿Sabe?, en ese momento no me interesa ver el sol o sentir la lluvia. Nada. Luego, los diez minutos de viaje hasta el negocio. Caminando. Por veredas estáticas. Al caminar, se oyen los ruidos de siempre. Como si todos los días pasara la misma gente.

No les echo la culpa a las calles, señor. Aun si pintaran los faroles o los cambiaran por otros más modernos, para mí todo seguiría siendo