

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 8, Diciembre 1999

La generación discursiva en la productividad metaficcional: *El obsceno pájaro de la noche*

Catalina Gaspar

pp. 29-36

# La generación discursiva en la productividad metaficcional: El obsceno pájaro de la noche

Catalina Gaspar

**E**L proceso autorreflexivo de nuestra cultura, cotidiana respiración que nos acompaña arítmicamente, es espacio propicio para repensar lo literario desde la literatura misma. Tal vez por ello un texto como *El obsceno pájaro de la noche* se ofrece hoy como una extraordinaria propuesta para el debate en torno a la ficción, como deseo poner de manifiesto a partir de la lectura de algunas de las secuencias finales de la novela<sup>1</sup>. En ellas encuentra una sugestiva expresión la categoría que elaboré a partir de su estudio y que denominé *metaficción productiva* (Gaspar 1996a; 1996b; 1997a y 1997b), la cual formulé como aquella narrativa autoconsciente que pone en escena su productividad textual y narra su generación como relato en la alteridad ficción/realidad que el tramado contradictorio, inacabado y rizomático de su prisma metaficcional problematiza.

El mundo representado en *El obsceno pájaro de la noche* se construye sobre la polaridad de dos espacios físicos: La Casa y La Rinconada, generadas por el discurso autoritario de Jerónimo que escinde logocéntricamente el universo en una dicotomía. Como

el Cacique de la leyenda, quien arropa con el manto de su enunciación lo obscuro, lo caótico, lo "irracional" para establecer un orden monológico sólo posible mediante el escamoteo ideológico del revés tras la línea de su poncho, Jerónimo construye un universo artificial, una ficción que es postulada como "la realidad": la Rinconada para él y para Inés, la "pareja luminosa" de la "felicidad perfecta", cuya dicha sería impresa inamoviblemente en el "medallón heráldico de piedra" y en la "crónica" que elaboraría el escritor Humberto Peñaloza. Para ello destierra a la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba lo plural, la cháchara obscena del "dicen" de las viejas brujas, de los desechos humanos, entre ellos la "pareja sombría" de la Peta Ponce y el Mudito.

La Casa y la Rinconada constituyen simultáneamente, en la propuesta metaficcional de *El obsceno pájaro de la noche*, mundos representados, modos de representación y espacios de enunciación en los cuales se debate la alteridad realidad/ficción que moviliza la productividad textual. En las secuencias de la Rinconada encontramos la compleja relación entre la fic-

---

Venezolana. Es Profesora Investigadora de la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado los siguientes libros: *La lucidez poética* (1991), *El universo en la palabra* (1996) y *Escrituras y metaficción* (1996), así como diversos artículos.

1 Véase, entre otros ensayos críticos sobre *El obsceno pájaro de la noche*: Bustillo 1990, 1995; Gaspar 1994; Martínez 1977, 1980; Solotorevsky 1983; Gutiérrez Mouat s/f.; Valdés 1975.

ción y sus artífices—Jerónimo, Humberto y Boy—, que propone una poética del discurso literario que se refracta especularmente con las secuencias del Mudio en la Casa. En ella, el Mudio es el gran fabulador y la alteridad realidad/ficción se complejiza porque el relato versa sobre el reino de lo imaginario y ficcionaliza autoconscientemente la opción poética del discurso por el privilegio absoluto de la ficción que es creada en *mise en abyme*<sup>2</sup> una y otra vez, en el prisma metaficcional.

La productividad textual de *El obsceno pájaro de la noche* establece en el universo de la Casa una primera referencialidad como espacio del mundo representado en el discurso, sólo para descentrarla y generar en ella y desde ella la ficción. Su referente histórico espejea una leyenda para señalar el gesto que da origen a la ficción al escindir, desterrar e “imbunchar” en un espacio “otro” lo que debe ser elidido de la realidad. Construida para esconder a la hija del terrateniente, derivó en otra clausura, también de lo que se quería esconder, esta vez, “las mugres de la oligarquía”: su servidumbre, los testigos que eran los desechos de la Rinconada, los excluidos del control de la realidad.

El “afuera” instauro, por ello, el terror y el deseo, es el universo al que pertenece el “otro” —Jerónimo— quien persigue al Mudio, y el ámbito al que se asoma Inés cada noche, obligando al Mudio a abrirle el portón. Es el universo que revela al Mudio como no mudo, porque fuera de la Casa, del espacio de la ficción, la vida del Mudio era *fabulación*:

el Mudio habla, siente deseo, tiene la mirada potentísima, sabe cosas, oye, es un rufián, un ser peligroso, y entonces me quitarían las llaves, éstas con que me encierro aquí para que nadie me alcance ni me descubra (86)<sup>3</sup>.

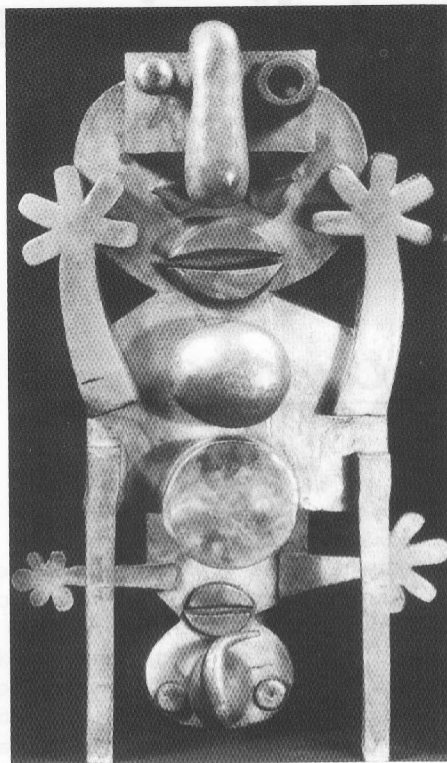
El Mudio, sirviente de los sirvientes, es, en cambio, en el “adentro” de la Casa, quien posee las llaves del dominio del universo de la “realidad”, quien conoce cada rincón de la Casa y hace de ella un “imbunche”. Así como Jerónimo crea el espacio artificial de la Rinconada, el Mudio es también artífice de un espacio ficticio, al que transforma en un “imbunche”,

espacios “artificiales”, en los que la novela se lee a sí misma: sus mundos representados son espacios que son creados, constituidos ficcionalmente en el texto, a la vez que son *mise en abyme* de la ficción que los contiene como espacio que se pretende constituible sólo a partir de la clausura de lo real. De ahí que sus imágenes se refracten especularmente en el juego prismático que escribe la poética textual.

Como el discurso, la Casa se torna un imbunche, un *adentro* en relación a un *afuera* que la excluye. Mientras en el afuera “se teje y entreteje la vida de este barrio que nos excluye”, en la Casa todo se deteriora y se degrada;

la Casa se torna “muda y ciega”, en tanto que el espacio interior se agranda, para generar otra voz y otra mirada. Voz y mirada que son las de una propuesta sobre otro *status* de la ficción narrativa, el del logos de la imaginación que genera una mirada desideologizadora que nombra la comarca oscura de nuestro imaginario occidental.

En el espacio imbunche de la Casa, espacio de la enunciación, se urde un tejido de ficciones que gira alrededor de la máscara de Romualdo y de los embarazos de Inés de Santillana y de Iris Mateluna, tejido que prismáticamente ficcionaliza el complejo mecanismo de producción de los signos textuales. Así, las secuencias del Mudio en la Casa, con las cuales se abre la novela atendiendo al espacio lineal de la lectura, elaboran una poética del discurso literario que



2 En torno a la noción de *mise en abyme* remitimos a los trabajos de Dällenbach (1991), Hutcheon (1984) y Solotarevsky (1983).

3 Las citas de *El obsceno pájaro de la noche* corresponden a la edición de Seix Barral, Barcelona, 1985, y el número de página(s) en referencia se señala entre paréntesis.

se refracta especularmente con las secuencias cuyo centro espacial es la Rinconada. El Mudito en la Casa es el sirviente de las viejas, y establecida una forma de verosimilitud en el interior del relato –la muerte de la Brígida– se crea una ficción: la de la máscara de Romualdo.

El gesto del cacique de la leyenda, generador del relato, se refractará en *mise en abyme* en todos los niveles del relato. En el *afuera* de la Casa se juega al enmascaramiento con la máscara de cartón piedra de Romualdo, elemento lúdico que carnavaliza el relato porque da origen a la ficción: la cabeza del gigante encubre “lo verdadero”, oculta al personaje, sucesión de rostros-personas, que enmascaran el vacío. Y nuevamente, sobre esta ausencia de “realidad” se teje la ficción: el Mudito crea fábula tras fábula, construye *capas de ficciones* que, como la máscara de Romualdo, como la bola plateada de la Brígida, recubren la ausencia de realidad, su elisión.

Dos hilos narrativos parecerían hilvanar las secuencias del relato: el embarazo de Iris y el nacimiento del “niño milagroso”, y el de Inés y el engendramiento de Boy. Del complejo juego prismático de la novela emergen la imagen del hijo de la Iris y del hijo de Inés, como “centros” referenciales iniciales de los proyectos narrativos que construye-desconstruye el discurso: el proyecto del Mudito y las viejas con respecto al hijo milagroso de Iris y Jerónimo, quien preservará a la Casa de la destrucción, y el proyecto de Jerónimo, la Rinconada para Boy, quien preservará la estirpe de los Azcoitia.

En relación al embarazo de Inés, los signos se desplazan en versiones narradas en dos secuencias distintas, cuyos ejes sintagmáticos podrían sintetizarse en los enunciados que siguen: Inés y Jerónimo estuvieron juntos, por lo que Jerónimo es el padre de Boy; Humberto sustituye a Jerónimo con Inés y es el padre de Boy; Peta Ponce sustituye a Inés, y Humberto a Jerónimo. Sin saberlo, Humberto formó pareja con Peta, con lo que, especularmente, hicieron el amor la pareja sombría y la pareja luminosa. Pero la pareja sombría concibe el hijo que la pareja luminosa era incapaz de concebir, lo cual supone un desplazamiento porque quien queda embarazada no es la Peta sino Inés. El hijo concebido por la Peta y Humberto estará en el vientre de Inés, verosimilitud que a su vez se destruye al afirmarse que Inés nunca quedó embarazada, en tanto que también se afirma la existencia de Boy, para quien se construye la Rinconada y se elabora el *párrafo trampolín* sobre su origen, existencia que simultáneamente se enuncia como un sueño.

Jerónimo ofrece posteriormente otra versión, en la secuencia de la operación de Humberto en la Rinconada: Inés estuvo con Humberto, y él, Jerónimo, con la Peta; por eso pide que le injerten el pene de

Humberto y que tiren el suyo. Pero a Humberto no le importa, enuncia que tocó la belleza de Inés, accedió a su objeto de deseo. A su vez, por el juego de parejas de aquella noche –la noche de la herida de bala– Mudito se convierte en objeto de deseo para Peta, quien lo persigue obsesivamente para apoderarse de él, aun cuando el Mudito sostenga que quien estuvo con ella en la Rinconada esa noche fue Jerónimo, no él: “esa es la verdad”; verdad que a su vez se refracta en la leyenda que parecería contener la clave: Inés es la niña que sacrifica y sustituye a la perra amarilla –a la Peta Ponce-. Ello se enuncia en la yuxtaposición textual, ya que la secuencia anterior a esta interpretación de Mudito narrador relata que Jerónimo ordena a los perros negros matar a la perra amarilla, pero luego se dice que ella no murió, y en las secuencias finales de la Casa, en el juego del Canódromo, Inés será la perra amarilla, y el Mudito, aún anhelando el objeto de deseo –que nunca alcanzó– busca a Inés y, ante su rechazo, la destruye simbólicamente.

Por otra parte, si la secuencia del Mudito en la Casa es posterior en la *fábula* a la desaparición de Humberto, todo lo relativo a la presencia de Inés en la Casa se infringe cuando Mudito enuncia sobre Jerónimo: “Envidiado [...] después del luto por su mujer” (162). El embarazo de Inés es, a su vez, refractado en el embarazo de la Iris Mateluna, que homologa la Casa y la Rinconada como espacios de engendramiento del hijo.

Así, mediante el proceso de sustituciones del personaje –que destruye la noción de persona– el hijo que tendrá Iris es el hijo que Inés no pudo tener, el “Azcoitia que su útero empecinado no quiso producir” (70). Esta verosimilitud es infringida por un vertiginoso juego de *descentramientos*: la Iris no tuvo ningún hijo, ni siquiera estuvo embarazada, pero Inés sí tiene a Boy, pero no lo tuvo, a la vez que mediante un proceso de sustituciones será el hijo de Iris: dice Mudito que va a traer la ropa de Boy guardada en el baúl mundo de Boy “Cuando yo andaba buscando cosas para este Boy que otra va a producir” (70). Y el embarazo de Iris es un “embarazo milagroso” que, mediante la máscara de Romualdo, es de Humberto/ de Jerónimo/ no hay tal hijo. Verosimilitud lograda significativamente a través del desplazamiento de Jerónimo-padre a Mudito-padre mediante el “compartir” la pareja, el objeto de deseo, pareja en la cual Mudito era siempre el tercero, pero que, gracias a la máscara de cartón piedra de Romualdo, coloca a Jerónimo en situación de tercero, de falso participante en el engendramiento del hijo, para lo cual deberá excluirse de la pareja y de la posibilidad de engendrar vida.

Mudito enuncia, no obstante, que Jerónimo tiene “la única ocasión que le queda de ser enorme y noble

otra vez, al enfrentarse a la paternidad de un hijo monstruoso" (140), segundo hijo monstruoso, que refractará a Boy, a pesar de los reiterados enunciados del Mudito en el sentido de que Jerónimo e Inés no tuvieron hijos. Pero Mudito no es el padre del hijo de la Iris "porque soy la séptima vieja y no tengo sexo, Peta" (142), "es el hijo que don Jerónimo de Azcoitia, animado por mi mirada envidiosa, engendró en la hija de un criminal" (142).

De esta manera, toda afirmación se refuta en un desplazamiento de signos que se realiza mediante múltiples negaciones, en lo que Cornejo Polar (1975) llamó "la reversibilidad de la metáfora". Así, el hijo de Iris no es real, surge del vaho de las brujas. Es:

...esa figura de vaho que fue surgiendo de la marmita de la María Benitez, esa bruja que no es bruja sino meica y curandera porque ninguna de nosotras somos brujas sino viejas, nada más, con privilegios de viejas (140).

Toda "genealogía" se descentra: la existencia del padre, la madre y el hijo, y se niegan los órganos generadores de vida, en un juego de máscaras, disfrazamientos y metamorfosis que son *mise en abyme* de la producción signífica del relato, cuya poética se erige como negación de toda verosimilitud para proponer un discurso descentrado en procura de su objeto de deseo: una promesa de sentido permanentemente escamoteada al lector e inaprensible en la escritura, dibujada por el vapor de las brujas en su cháchara obscena, en el reino de lo imaginario.

La clausura de la realidad para generar la ficción, la opción poética en la alteridad *realidad/ficción*, que identifica la ficción con la fábula, con la creación absoluta de lo imaginario, se discute en su interior en plurales *biseles del prisma metaficcional*. En la Casa, el Mudito, transformado en Mudito por la ficción creada por Humberto en la Rinconada, o creador de ella desde la Casa, o ambas cosas, teje una fábula para la Iris y construye para ella la Cajita de Música del Carnaval de Venecia, proyecto ficticio que se contrapone a la "historia" que para Iris elabora la Damiana.

Mudito urde una ficción para la Iris, y al igual que en relación a la Casa y a la Rinconada, genera un espacio físico, unas leyes del juego, un tiempo y un espacio para los personajes del universo ficticio: la

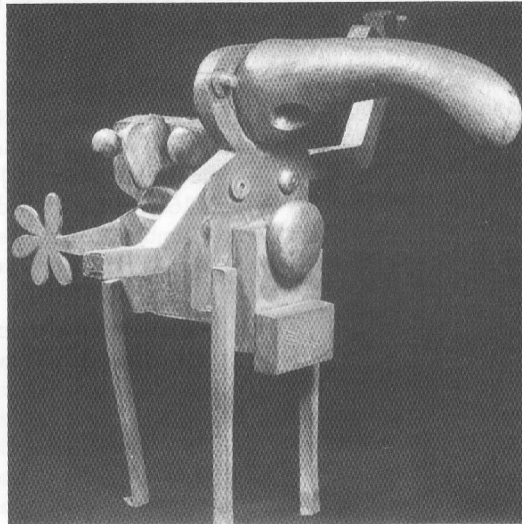
cajita de Música que detendrá las "encarnaciones sucesivas" en las que Iris se diluye (129). Una vez más, el Mudito crea un universo ficticio, universo que refracta, en su cualidad de imbunche, la totalidad novelesca: la seducción para ingresar en este universo se asienta en la anulación del deseo: no desear nada y vivir, como Boy, en *el limbo del accidente*, en la realidad carnavalizada (ver Bajtín 1988; 1989), reiterativa, de la música del Carnaval de Venecia. Con la anulación del deseo se consume la anulación del afuera y se detiene la sucesión de máscaras y disfraces, del hacerse "otro":

Cuando nazca el niño verdadero el destino de la Damiana tendrá que permanecer unido a la cáscara inservible de la Iris... en el chalet suizo dormirán entrelazadas, prisioneras de sus caricias, que se irán perfeccionando y les cerrarán todas las salidas porque ya no las necesitarán... no querrán salir, tendrán miedo a lo que no sea ese ámbito reducido

donde vivirán amarradas por su juego. Sí, Iris, vas a quedar muy contenta en tu casita con la Damiana, mucho más que afuera. A veces abriré la tapa para miraras y oirás el *Carnaval de Venecia*.[...] al repetir y repetir su melodía pegajosa, el chalet suizo te irá haciendo olvidar todo lo demás, descartando definitivamente todo tu interior, corteza pura, encerrada en esta encarnación última, definida por el ámbito estrecho, único, insulso, reiterado de *El Carnaval de Venecia*. Te juro que envidio tu existencia protegida dentro de la cajita de música. Guardaré esta encarnación final sin permitir que te escapes y te transformes en otra cosa,

amarrada en un paquete, debajo de mi catre, con mis papeles inútiles clasificados y ordenados, junto a las demás cosas que quiero conservar porque son mis cosas, soy la séptima bruja, tu impudor me lo demuestra todos los días (130).

El proyecto de ficción se "enfrenta" metaficcionalmente a "la realidad" en su misma urdimbre ficticia. En la secuencia en la cual el Mudito baja al sótano a seducir a Iris para que entre con Damiana –su "gagua"– en el Chalet Suizo, descubre a Damiana instruyendo a Iris sobre el mundo "exterior" a través del empapelado de periódicos con los cuales recubrió las paredes. Damiana le enseña "cosas de verdad que le ocurren a personas de verdad" (132). El discurso del Mudito enuncia la realidad como el universo situado "afuera" de los espacios del mundo representado, al igual que lo hizo Humberto –rodeado de paredes cubiertas de papel periódico– y también Boy, "ahora



que conozco la realidad sólo lo artificial me interesa". Dice el Mudito:

una Damiana gigantesca iluminada por la claridad abierta de esa ventana de diarios con que empapelé los muros, sus ojos de pupilas agudas asomándose a esa ventana, lista para lanzarse por ella con la Iris, tanta luz en sus caras estupefactas ante la realidad, tanta precisión en sus letras, sus sílabas [...] va recorriendo esa literatura en que lo urgente agonizó, la vela de un lado a otro, buscando, de abajo para arriba, hasta el techo, buscando más noticias, más frases, enormes, asomadas a esa ventana (132-133).

Las alteridades luz/oscuridad, afuera/adentro, se muestran como semas de la polaridad esencial entre realidad/ficción, de ahí que la primera notación metaficcional de *El obsceno pájaro de la noche* sea su título mismo, porque la opción poética es por la nocturnidad y la obscenidad, el "revés" de la realidad. Pero, a diferencia de la propuesta que disociaba la "realidad" en un anverso y un revés en la primera Rinconada, la de la pareja perfecta y la fachada luminosa que desterraba a la Casa su revés, disociación que quiebra el espacio del relato al crear una alteridad que será descentrada en el espejeo textual, aquí se ficcionaliza la clausura del referente exterior a la obra y se sugiere que aquello que se busca escindir, lo que moviliza el deseo de imbunchar y ser imbunchado, lo que torna a *El obsceno pájaro de la noche* en un imbunche, es el terror al mundo referencial.

Y si toda obra lleva implícitas las huellas de la enunciación que la hacen posible, y si pensamos, con Macherey (1974), que una obra no es sólo lo que dice, sino fundamentalmente lo que calla, oculta, lo que queda elidido del enunciado verbal, y en tanto tal significa, la imagen que propone este *bisel del prisma metatextual de El obsceno pájaro de la noche* es hermosamente significativa: Mudito "imbuncha" la "celda de Iris" tal como "imbuncha" el espacio de la ficción, a todos los elementos del mundo representado y a sí mismo en tanto personaje y en tanto narrador. Pero este "imbunche" refiere justamente a lo que se busca desterrar de la ficción:

Me quedé en la sombra, escuchándolas, mirándote a ti y a tu guagua terrible que no es tu guagua porque no dice chueño, pipí, caca, dice los americanos bombardearon las cercanías de Hanoi, Onassis declara, Panagra la línea aérea del hombre moderno, Allende al poder, minifaldas expulsadas de la catedral metropolitana, intelectuales deben tomar parte en la zafra este año declara Fidel Castro, Fi-del Castro, aprende bien las letras, pues Iris: c-a-s-t-r-o (131).

Es significativo también que el vínculo con la realidad exterior sea la palabra, el discurso escrito, y que su conocimiento sólo se obtenga a través de la lectura. Se ficcionaliza así, una vez más, el poder del discurso y la situación del lector de *El obsceno pájaro de la*

*noche*: aquello que la novela busca "imbunchar" y de lo cual es necesario "imbuncharse" es la realidad situada "fuera" de los espacios del mundo representado, pero sus signos se encuentran al alcance del lector que ha de saber "leer" y descifrarlos para producir la significación textual.

Sin embargo, *El obsceno pájaro de la noche* narra metaficcionalmente su productividad textual, y esta propuesta metatextual es refutada una y otra vez por múltiples *biseles metatextuales*. Porque si *El obsceno pájaro de la noche* aspira a elidir la realidad referencial en beneficio de la supremacía de la ficción, las sucesivas transformaciones de la ficción autoconscientemente narradas en el discurso textual, y del sujeto de la enunciación para generar el discurso, aluden simultáneamente a otras proposiciones. En este sentido, el enunciado del Mudito dirigido a Damiana mientras ella e Iris planean "la fuga hacia lo que creen es la realidad", es altamente significativo:

Estás segura, pobre vieja, que el Gigante es el padre. Que Romualdo fue el único que ocupó la cabeza del Gigante. En tu mente tradicional existe un padre que hay que buscar para cargarlo con el hijo. No sabes el otro lado de las cosas, las docenas de padres que escondió la máscara del Gigante, lo que yo tramé antes que tú comenzaras con tu pobre historia realista: familia, madre, padre, hijo, casa, mantener, dar alimentos, sufrir... esas cosas, sigue creyéndolas, Damiana, urde tu historia de felicidad vulgar, de tristeza cotidiana mientras yo, con el vapor que se concentra y se hace sólido, voy urdiendo algo nacido de la libertad anárquica con que funcionan las mentes de las ancianas de las cuales yo soy una (137-138).

El discurso incorpora la negatividad sobre la cual se elabora, parodia e ironiza abiertamente sobre la visión realista de la realidad que asienta un discurso construido sobre la verosimilitud. Frente al discurso referencial y verosímil, sustentado en un referente histórico, el discurso que nutre los papeles de periódico que "imbunchan" los espacios físicos de *El obsceno pájaro de la noche* — "una literatura donde lo urgente ya agonizó" —, y frente al discurso que elabora una "pobre historia realista", que se enuncian como "falosos", como enmascaradores e ideologizadoras, el *prisma metatextual* nombra el discurso *otro*, cuyo "saber" es la "verdad" que sólo se encuentra en el otro lado de las cosas. Visión realista que tiene uno de sus espacios privilegiados en la voluntad de verdad del discurso logocéntrico que se imprime en el documento y en la crónica mediante la palabra escrita: el libro de lomo verdoso, la crónica de Humberto, el papel periódico, los documentos que firma Jerónimo para demoler la Casa. Al respecto, Gutiérrez Mouat plantea que:

a cierto nivel *El obsceno pájaro* es una novela imaginaria: o los signos no se dan cita sobre la página o se queman los manuscritos. Esta ausencia de texto

(particularmente de la crónica de Humberto) niega no tan sólo la existencia del significado histórico sino la posibilidad misma de una historia, ya que el discurso que la organiza se basa en la documentación oficial que atestigua por escrito la existencia de un evento. Se trata de un discurso verificadorio que identifica la verdad con lo registrado y registrable (s/f:172).

Y tal como afirma también Gutiérrez Mouat, *El obsceno pájaro de la noche* niega lúdicamente uno de los valores fundamentales del discurso “histórico” que desmitifica: la preeminencia del discurso masculino sobre el femenino, el cual, al pretender identificar significado y significante, de hecho elimina el tipo de texto que *El obsceno pájaro* es, texto construido a base del desliz del significante y la destrucción entre las dos partes del signo (s/f:187).

La Casa habitada por las viejas-brujas —una de las cuales es el Mudito— se constituye en una sociedad femenina, ritual, cerrada y secreta, cuya “voz” se sitúa en el reverso del discurso “masculino”, sobre el cual “triumfa”. Opción poética que *El obsceno pájaro de la noche* narra en la escena de su productividad textual desde las imágenes de la leyenda del Cacique que elide lo arquetípicamente femenino —la conjunción de lo angelical con lo demoníaco—, disocia el anverso del revés, la niña de la bruja, destierra a la perra amarilla del relato y encierra a la niña. En la Rinconada, Jerónimo repite idéntico gesto: separa a Inés de la Peta Ponce, y envía a Inés al “Convento” a fin de erigir la Rinconada para su hijo.

El cacique y Jerónimo crean discursos cimentados en la elisión de lo femenino, del revés. Pero los enunciadores masculinos —Jerónimo y Humberto—, son desplazados del centro de la ficción, descentramiento que genera al Mudito, a la vez que es generado por éste. Es por ello que el Mudito “imbuncha” su sexo y se transforma en una de las siete viejas, carentes de

él. Mientras lo masculino se sustenta en la sexualidad que signa el poder como control de la realidad, lo femenino es una imagen arquetípica que ha de destruir el sexo como identidad y como poder y generar un discurso *otro*: del vientre estéril de Inés —o de Iris— nace un Boy monstruoso, de la virginidad de Iris, surge el milagro: en el universo de la Casa, dominado por las mujeres, se engendra la ficción, que es la única realidad, la única verdad:

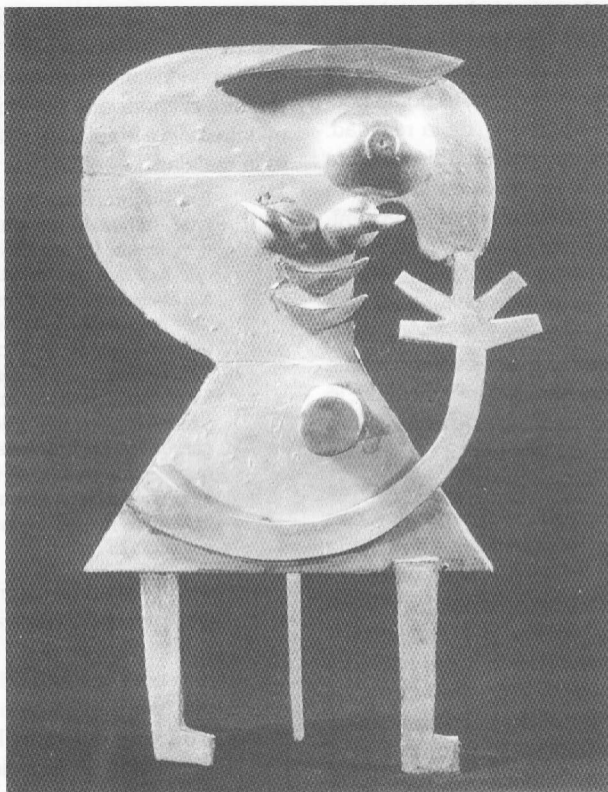
Sí. El embarazo de la Iris es un milagro. Una vez establecido el hecho, nadie lo discutió: aceptamos con toda facilidad la ausencia de un hombre en el

fenómeno de la gestación. ¡Con qué alegría olvidamos el acto mismo que engendró al niño, sustituyéndolo por el milagro de una encarnación misteriosa en el vientre de una virgen, que destierra al hombre! (72-73).

Para generar una ficción es preciso, una vez más, escindir, olvidar, escamotear un referente de realidad: “el acto mismo que engendró al niño”. Sobre la elisión de lo “verdadero” se crea la realidad ficticia, que el lector ha de “aceptar” para que ella exista como tal. Y para crear esta ficción “otra”, aquella que permita “poner en duda nuestra voluntad

de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; levantar finalmente la soberanía del significante” (Foucault 1973:43), la figura del personaje escritor, figura masculina que ejecutará el mandato de Jerónimo, ha de transformarse en “otro”, en el Mudito, y luego en una de las viejas sin sexo que giran en torno a Iris.

Mientras que el proyecto de Jerónimo, en lo que respecta a la preservación del apellido de los Azcoitia, fracasa porque Boy se niega a tener un hijo —una alteridad—, y el último de los Azcoitia es un clérigo y su imagen es la castración —el “robo” de la potencia y la “autocastración”—, el discurso femenino despliega sus signos a pesar del esfuerzo por silenciarlo. Las



imágenes son múltiples: Inés domina a Jerónimo, las viejas dominan al Mudito hasta que éste logra ser reconocido como la “séptima vieja”, parecería triunfar el discurso de la Peta Ponce, que es “la bruja eterna, la mujer eterna, perra amarilla, la mujer llena de poderes” (Donoso en Rodríguez Monegal 1971, p. 524).

Y es como Peta Ponce –quien para Donoso encarna míticamente la *ambigüedad* (ibid: 525)– que el Mudito será el gran fabulador de la novela: produce la semiosis ilimitada, asume la ficción como exploración de la *otredad* del universo, clausura el espacio del afuera para que la ficción se torne ilimitada y silencia su voz: para derrotar el mandato de Jerónimo, para desconstruir la “obra”, deberá destruirla y destruirse como sujeto enunciador, acallar su propia voz “en las tinieblas”. Asumirá entonces otra voz, otra mirada y otra perspectiva, la del prisma de la Peta Ponce: la refracción especular, la ambigüedad, el enmascaramiento. Por ello, aunque el Mudito enuncie su pretensión de “fijar” el referente del discurso:

Es para vencer a la Peta que no puedo dejar de preguntarme, con la intención de fijarlo, cuál es el burdo hecho real que dio origen a este monstruo de tantas caras llenas de pólipos, de variantes infinitas y laberínticos agregados posibles (358).

Pretensión que, de acuerdo con Achugar (1979), es no sólo la del Mudito sino también la del lector frente a la novela; pero la ficción se reconoce a sí misma en el prisma de la Peta Ponce, en el discurso lúdico que en su juego especular, en sus plurales *biseles metatextuales* narró la *monstrificación* del texto y del personaje escritor, quien, ahogado por su discurso, imbunchado en él, se transformó en el Mudito, en respuesta al llamado de las viejas-brujas:

Ven, ven, Mudito, Mudito, porque se olvidaron de reemplazar tu garganta por otra y has quedado mudo, tus oídos por otros y has quedado sordo, ven, te estamos esperando para acogerte, nosotras no te exigiremos nada, sólo queremos cuidarte, ser buenas contigo, envolverte, mira los sacos que hemos traído para llevarte sin que nadie se de cuenta que te llevamos, entre nosotras ya no importa que no tengas sexo porque nosotras somos tan viejas y decrépitas que es como si jamás hubiéramos tenido sexo, tenemos otros entretenimientos, 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 y tienes el poder de los desposeídos y los miserables y los viejos y los olvidados, ven a jugar con nosotros, 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 (295-296).

El enunciado de las viejas-brujas explicita la identificación que establece *El obsceno pájaro de la noche* entre los “poseedores” como aquellos que detentan el control del discurso de realidad –el cacique, Jerónimo–, y los “desposeídos”, carentes de identidad, rostro, historia y poder sexual, y por ello, poseedores del otro poder: la visión de los biseles del prisma. El mundo de los desposeídos es el de las viejas y huérfanas que pueblan la Casa, y es también el del Mudito, identificado con ellas: “una vieja más”. Humberto, por mandato de Jerónimo, adquiere un rostro y una identidad, es *el escritor*, y con ello ingresa momentáneamente, como testigo, cronista y *el otro* de Jerónimo en la Rinconada, al ámbito de los poseedores. De ahí que para volver a pertenecer al espacio de los desposeídos y situarse en la perspectiva del prisma, será necesaria su transformación en el Mudito, hasta disolverse en la última máscara, en el imbunche final que, como la máscara de cartón piedra del Gigante, disuelve al sujeto en la nada, tal vez la nada anterior a la realidad que engendró el relato:

Me la pones por encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenuous páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas, la séptima bruja, todos nos disolvemos en la oscuridad de adentro de la máscara (89-90).

Las sucesivas identidades del Mudito, como las sucesivas identidades del discurso ficticio y de la figura narradora son, todas ellas, entronizadas carnavalescamente como representaciones de un sujeto fundante del mundo y de la construcción textual, y progresivamente desentronizadas, monstrificadas, imbunchadas y silenciadas. La imagen carnavalesca de la coronación del rey signa, desde esta perspectiva, la desentronización del escritor de la “obra” monológica como metatexto de *El obsceno pájaro de la noche*, para narrar la alteridad realidad/ficción que la constituye y las transformaciones del sujeto de la enunciación que la hacen posible en el prisma, siempre descentrado, siempre inacabado, de la *metaficción productiva*.

Prisma autoconsciente de la productividad signica de un relato que se ofrece él mismo en su totalidad como un metatexto, para desafiar, desde el logos de la imaginación, nuestro logocentrismo.



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Achugar, Hugo (1979). *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios latinoamericanos "Rómulo Gallegos".
- Bajtín, Mijail (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Cornejo Polar, Antonio (1975). "El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora", en José Donoso. *La destrucción de un mundo*. José Promis Ojeda ed. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, pp. 101-112.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor. 1a. edición en francés: (1977): *Le récit spéculaire*. París: Seuil.
- Donoso, José (1985). *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michel (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Gaspar, Catalina (1996a). "De la mimesis a la metaficción productiva", *Argos, Revista de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Simón Bolívar* (Caracas), No. 24, pp. 103-132; septiembre.
- (1996b). "Metaficción y postmodernidad: la pasión desconstruccionista" en *Estudios - Revista de Investigaciones Literarias* (Caracas), Universidad Simón Bolívar, No. 8, Año 4, pp. 113-132; julio-diciembre.
- (1997a). "De rostros y prismas en la metaficción productiva", *Escritura - Revista de teoría y crítica literarias* (Caracas), Año XVIII, Nos. 35-36.
- (1997b). "Metaficción y productividad en José Donoso", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Universidad de Pittsburgh. Volumen LXIII, No. 180, julio-septiembre.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (s/f). "José Donoso: impostura e impostación", *Hispanérica*, Gaithersburg.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen.
- Macherey, Pierre (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Edic. Biblioteca Universidad Central de Venezuela.
- Martínez, Nelly (1977). "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica", *Hispanérica*, Año VI, No. 17, agosto, pp. 3-21.
- (1980). "El obsceno pájaro de la noche: la productividad del texto", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), Vol. XLVI, Nos. 110-111, enero-junio, pp. 51-65.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971). "José Donoso: la novela como Happening" (Entrevista sobre *El obsceno pájaro de la noche*), *Revista Iberoamericana*, Nos. 75-77, julio-diciembre, pp. 517-537.
- Solotorevsky, Myrna (1983). *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Valdés, Adriana (1975): "El 'imbuncheí'. Estudios de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*", en José Donoso. *La destrucción de un mundo*. José Promis Ojeda ed. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, pp. 127-160.