

1990

Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obsceno pájaro de la noche*

Enrique Luengo

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Luengo, Enrique (Otoño 1990) "Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obsceno pájaro de la noche*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

FOCALIZACION, PUNTO DE VISTA Y PERSPECTIVA EN *EL OBSCENO PAJARO DE LA NOCHE*

Enrique Luengo
Gettysburg College

El lector que se enfrenta por primera vez a la lectura de *El obsceno pájaro de la noche*¹ (1970) se encuentra ante un texto que se caracteriza por la renuncia a una inteligibilidad inmediata. Los mecanismos de su proceso narrativo tienden a rechazar la consecutividad propia de un discurso naturalmente coherente para proponer una **historia** elaborada a partir de un sistema discursivo que se regula **por y en** sí mismo y que tiene como sustrato ontológico las alucinaciones y delirios de un personaje eje desde el cual se constituye el mundo presentado. El lector requiere de un esfuerzo de abstracción razonado para hacer encajar cada elemento dentro de un patrón consistente que encuentre correspondencia en las normas estéticas y lógicas que ha internalizado y que corresponden a su orden familiar.

EOPN es una novela que modifica, subvierte un código previamente aprendido y constituido por las nociones fundamentales de nuestra cultura: aquellas convenciones que regulan el aparato social en cuanto *social constructs* y no como un fenómeno inherentemente natural. El carácter innovativo del texto se evidencia en el deseo de transgredir los límites de inteligibilidad y los marcos de verosimilitud que se articulan en el modelo de coherencia lógico, cultural y literario del lector. El carácter polivalente y subversivo del texto nos insta a recuperar un sentido que quepa dentro de una categoría interpretativa lógica desde la cual se puede dar cuenta de la complejidad narrativa.

Este nuevo sistema de convenciones propuesto en *EOPN* presupone un acercamiento diferente a las reglas del juego en que se actualiza la convención de su lectura. Describir y analizar estas nuevas reglas que gobiernan el texto requiere de un modelo teórico que dé cuenta clara de su estructura narrativa.

Con este objetivo en mente, creemos necesario, primero, tener en cuenta el argumento clásico de Genette (1972, 1973) cuando propone distinguir en el interior del texto narrativo las categorías de la *voz* (quien “habla” o asume el discurso como propio) y la *focalización* (resultado del proceso perceptivo que tiene lugar en lo que Lotman (1978: 17-36) denomina como *conciencia modelizante* del mundo referido). Para nuestro propósito, el modelo de Genette nos sirve como un punto de partida que nos permite entrar en la polémica que éste ha provocado con el propósito de aclarar el concepto de *focalización* que creemos fundamental en el análisis de la estructura narrativa de nuestro texto.

M. Bal (1977, 1981a, 1981b) argumenta que Genette no define el término *focalización* en ninguno de sus estudios que se refieren al tema. De la misma manera, Rimmon (1976) y Bal subrayan el hecho de que Genette no es coherente con su premisa básica de distinguir y mantener separada las categorías de *voz* y *visión*. A partir de esta distinción fundamental Bal elabora un modelo que da cuenta de otros fenómenos importantes (hasta ese entonces poco claros) relativos al texto narrativo que no habían sido contemplados en los trabajos de Genette. Como primera cosa ella distingue entre el sujeto focalizador y el objeto focalizado; esto nos permite entender el proceso de la focalización como un resultado. Para Bal, por lo tanto, todo objeto narrado implica previamente un objeto focalizado². Desde este punto de vista, el focalizador es la instancia perceptiva que aprehende, experimenta, aprecia, advierte la realidad objetiva o subjetiva que le circunda no a manera de una conciencia reflexiva, sino más bien como un discurrir psíquico disociado de las imágenes acústicas que podrían representarlo. De esta manera, focalizar supone no reflexionar y por lo tanto, no vocalizar. La *voz* o la fuente lingüística de la que procede el discurso pertenece al narrador, quien verbaliza un hecho ya focalizado. Habiendo señalado lo anterior, en nuestro trabajo integramos el término *focalización* como un concepto descriptivo ligado al ámbito de la representación narrativa que nos permite dar cuenta de la especial estructura discursiva de *EOPN*.

Nuestra primera impresión cuando iniciamos la lectura del texto es que asistimos al relato en tercera persona de una serie de acontecimientos organizados en una secuencia temporal relativamente estable. Unas páginas más adelante la narración cambia a la primera persona. A partir de este momento, el narrador, aparentemente, es el protagonista de la acción; Humberto Peñaloza, “un hombrecillo” que trabaja como sirviente de viejas sirvientas retiradas de sus quehaceres en “La casa de los remedios”. Posteriormente sabemos que el Mudito, sobrenombre que funciona a manera de apocorístico para Humberto Peñaloza, cuando joven fue escritor. Uno de sus proyectos fue escribir una biografía de su patrón. Don Jerónimo de Azcoitia, quien a partir de su estatuto de personaje del relato afirma lo siguiente:

Creo que el problema principal del pobre era su necesidad de que yo tuviera una estatura espiritual y una consistencia de que carezco y por eso esa necesidad de inventarme una biografía en la que se perdió (488)

Desde este punto de vista, el texto que leemos es entonces esta “biografía” en la que, sin embargo, el “escritor” se envuelve de tal manera que de quien habla finalmente es de él mismo; se pierde en sus propias palabras en una suerte de metadiégesis³ que pone al descubierto su intimidad.

Otras veces es el mismo Mudito quien se refiere a su actividad de escriba de un texto en proceso de elaboración:

Me la pones por encima (la cabeza), 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 sensible prosista que nos entrega en estas páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicinas...** (89-90. El subrayado es nuestro).

Sin embargo, el tejido discursivo de *EOPN* es mucho más complejo y semánticamente significativo, puesto que el relato en su totalidad integra múltiples niveles narrativos englobados en la “voz del sujeto de la enunciación básico como veremos más adelante. El “relato-biografía” del Mudito está enmarcado dentro de un discurso que lo integra, procede de una fuente de discurso que le cede la palabra. Este es un caso de lo que Bal (1981 b, 43) llama “incrustación” o cambio de nivel narrativo, en donde los enunciados relativos al acto mismo de la enunciación integran un proceso de enunciación secundario. El proceso de transposición de la voz en una jerarquía de niveles narrativos implica un cambio de la instancia perceptiva del mundo representado; en otras palabras, el narrador-focalizador extradiegético⁴ cede ahora la voz y la visión⁵, a un focalizador intradiegético⁶. El “Mudito”, sujeto focalizado, en la inmediatez de su discurso se erige en focalizador de una realidad que es el resultado de su experiencia ya no referida por un sujeto ajeno a ella, sino representada en el acto mismo que la profiere⁷.

A lo largo del texto encontramos una serie de enunciados que revelan la presencia de un narrador-focalizador básico o primario que refiere lo sucedido al narrador-focalizador secundario, quien se convierte en objeto de conocimiento de una instancia que está por sobre él. El material del relato en su totalidad es previamente percibido por un narrador-focalizador extradiegético que actúa como conciencia modelizante de la experiencia humana que implica la alterada cosmovisión del personaje centro de la diégesis⁸. A lo largo del texto el narrador-focalizador primario interviene de manera reiterada y casi exclusivamente para referirse a las circunstancias que rodean el proceso y desarrollo de la escritura de la biografía de su patrón; tarea que Humberto Peñaloza se ha propuesto como reivindicadora de su condición marginal. El hablante básico o narrado heterodiegético refiere los pormenores que acompañan el intento de escribir la “biografía”. La representación de este hecho sería aparentemente la

fuentes lingüística engoblante y original que deviene el texto en su totalidad. Pero, sin embargo, en cada uno de los enunciados proferidos por el sujeto de este discurso encontramos incrustado un discurso segundo que no procede del primero y cuyo contenido y textura verbal le es absolutamente ajeno. Un ejemplo de esto lo podemos constatar en el siguiente párrafo:

Sintió su pantalón mojado. Su miembro decayó. Apoyando sus codos en la mesa a ambos lados de la Olivetti, ocultó su cara en las palmas de sus manos. ¿Cómo evadirse? ¿Hacia dónde? Anularse. No desear ni ser deseado por nadie. La página metida en la máquina, en blanco... Emperatriz, por favor, perdone mi pretensión. Al fin y al cabo yo no valgo nada, no soy más que un bohemio que vaga por los crepúsculos en busca de un ideal que siempre se me escapa, que mis manos solitarias jamás tocarán... Emperatriz... cásese conmigo... La cabeza de Humberto Peñaloza se desmoronó sobre su máquina de escribir. Sus manos volcaron la lámpara del escritorio. Su cuerpo fue deslizándose de la silla y quedó hecho un montón de escombros en el suelo (269).

El narrador heterodiégetico funciona a manera de una imagen fugitiva que no se deja aprehender, se anula a sí mismo. Pero es éste justamente quien organiza la disposición objetiva del texto. El sujeto básico de la enunciación nos instala en el mundo de la ficción como espectadores de una escena que él ya conoce y que maneja desde el título y el epígrafe de la novela. Dentro de este marco referencial que propone las reglas de la lectura se instala esta segunda instancia narrativa que percibe, focaliza de manera espontánea una situación relativa a su subjetividad en un proceso psíquico que no se experimenta como referente sino como una conciencia reflexiva manifiesta en su discurso desde el cual fluye el mundo representado en la diégesis. Justamente esto es lo que ha llevado a hablar de una novela dentro de la novela, en la cual se juega con el lenguaje; o en otros casos de novela que se destruye a sí misma al escribirse².

El narrador-focalizador básico sustenta un discurso que permite la existencia de un enunciado en el que el personaje centro de la diégesis elabora vocalmente una realidad que tiene como referente su experiencia frente al mundo en que se actualiza su enajenación. El narrador básico en este caso no percibe o concibe en ese mundo sino que sólo acerca de ese mundo, debido a que la historia para él ya ha pasado y ocurrido en otro lugar. Este se instala afuera, desde donde organiza, en un acto de imaginación o memoria, la situación en que se actualiza el discurso del personaje enajenado.

Cuando se trata de aclarar la estructura del discurso del Mudito y ponerla dentro de un marco de referencia que encuentre correspondencia en algún tipo de discurso inventariado por un sistema que dé cuenta de éste, Isis Quintero (1978) define la novela como un texto que "tiene la estructura de un delirio mental, como un largo monólogo interior que cambia constantemente de sujetos, pero que en realidad se organiza exclusivamente en función de las alucinaciones de un personaje". Pero el texto no es sólo el delirio mental del

Mudito; más bien, el discurso del Mudito es parte de la historia envuelta en la totalidad que la enmarca, a saber: el discurso de la novela en cuanto construcción ficticia que evoca un universo de experiencia que podríamos denominar, por ahora, como monólogo interior¹⁰.

Otras de las descripciones frecuentes en los trabajos críticos referentes a la estructura del narrador en *EOPN* proponen como una constante interpretativa la visión de un caótico monólogo interior del personaje central, un cúmulo de voces que se multiplican y enfrentan¹¹. A nuestro entender el discurso del texto se constituye en la narración de una voz en primera persona, que debido a su patología psíquica, integra en su relato otras voces que aparecen como máscaras superpuestas, solapadas, que encubren la figura de este narrador personal.

Nuestra tarea ahora consiste en describir y analizar la estructura discursiva en la cual se inserta la voz del Mudito y el “diálogo” que establece con las otras voces que invaden su conciencia y que canalizan la diégesis a partir de una focalización interna¹². La instancia perceptiva en este caso se evidencia a través de una estrategia narrativa que G. Genette denomina “focalización interna y fija”¹³. La diégesis en este discurso segundo es el producto de las elucubraciones mentales del personaje; la realidad aparece filtrada por su conciencia y presentada con un lenguaje que representa su particular sintaxis y dicción. Veamos el siguiente pasaje del primer capítulo:

Las asiladas se entretuvieron durante toda la tarde en ayudarme a decorar la capilla con colgaduras negras. Otras viejas, las íntimas de la finada le metieron los dientes postizos en la boca,... Arreglamos alrededor del féretro las coronas enviadas por la familia Ruiz. Encendimos los cirios. ¡Así, con patrona como misía Raquel sí que vale la pena ser sirviente! ¡Qué señora tan buena! ¿Pero cuántas tenemos la suerte de la Brígida? Ninguna... Pero el funeral de la Brígida fue muy distinto... Lo primero que hizo la Rita cuando trajeron el ataúd fue pasarle la mano por debajo para comprobar si esa parte del cajón venía bien esmaltada como en los ataúdes de primera de antes: yo la vi fruncir con la boca y dar su aprobación con la cabeza. ¡Bien terminadito, el ataúd de la Brígida! Hasta en eso cumplió misía Raquel. Nada nos desfraudó (12-13).

En el párrafo anteriormente citado se dan varios tipos de discursos. En primer lugar tenemos al Mudito que “da cuenta”¹⁴ de una experiencia pasada en donde refiere el desarrollo de una situación que envuelve los preparativos funerarios de una de las viejas habitantes de la casa que ha muerto recientemente. El Mudito es la persona que sostiene lo dicho; su discurso evoca un hecho pasado en relación al momento en que se actualiza el “hablar” que constituye el párrafo de nuestra cita. El lugar es un allí, determinado, acotado en la referencia al espacio en que ocurrieron los hechos, a saber, “la casa de los remedios” en donde el Mudito ejerce la función de sirviente de exsirvientas. Ese allí se constituye en función al aquí y ahora en el cual se produce el discurso que nosotros lectores estamos “decodificando”. La manera en que “transmite”

la “información”: los términos, la forma de estructurar su discurso, deben ser entendidos como su propia manera de percibir los hechos “contados”; lo que incluye, por supuesto, rasgos de su estilo que se constituyen a partir de su propia racionalidad.

Ahora bien, como podemos observar en nuestro párrafo ejemplo el **yo** o las desinencias equivalentes en el discurso no son las únicas que designan al sujeto gramatical del enunciado. El discurso del Mudito se ve repentinamente invadido por otras voces: “¡Así, con una patrona como misiá Raquel, sí que vale la pena ser sirviente!... ¿Pero cuántas tenemos la suerte de la Brígida” (13)¹⁵. En el discurso de un **él** se introduce, sin marca formal alguna, un **nosotras**. La intervención del **nosotros** aparece totalmente disociada de la voz que rige para el discurso del Mudito; es el discurso de un otro sostenido en un tiempo y lugar diferente al momento de la enunciación pero actualizado en ella misma. Creemos que esta es la clave para la lectura de *EOPN*; se mantiene la continuidad de la voz del Mudito, quien incorpora en su discurso de manera singular las voces que invaden cada circunstancia locutoria del mundo representado. Decimos de manera singular porque en el habla natural esto sería absolutamente imposible; el estilo indirecto y la cita pura son las únicas formas de comunicar otra experiencia, otro juicio, otro discurso.

El paradigma personal del Mudito se expande, fragmenta, transforma, al asumir de manera **descarada**¹⁶ en su discurso los enunciados de los otros que, transvasados en su mundo personal, delatan la falta de identidad que en una suerte de reiterada metamorfosis constituye su subjetividad enfermiza.

El **yo** del Mudito designa al hablante en su doble condición de autor del discurso que en su voz se constituye y es sujeto-tema de ese discurso. Pero también ese **yo** se desplaza hacia otros **yoes**; reflejos multiplicados que surgen del discurso del personaje, en donde la categoría de persona bajo la cual el locutor organiza lo que dice, en el nivel de la pura apariencia discursiva (apariencia que se constituye como el rasgo básico del “hablar” del Mudito), es un hecho privativo de un sujeto en particular que asume su discurso como perteneciente a un nivel de experiencia que le es propio. Cuando hablamos de focalización del discurso, en este caso, no podemos hablar de una voz y una visión que se corresponden, sino de una “polifonía de voces” que se conjugan en sólo una visión que percibe la realidad representada¹⁷. El siguiente ejemplo ilustra lo antes dicho:

Me adelanto a la Madre Benita, me detengo junto a un grupo de casuchas de lata, de tablas de cartón, de ramas, frágiles y plomizas, como construidas con los naipes manoseados con que las viejas juegan a juegos antiquísimos. Usted ha intentado tantas veces convencer a las viejas que duermen en las habitaciones. Hay cientos de piezas, buenas, grandes, todas vacías, elijan las que quieran, en el patio que quieran, yo y el Mudito se las acondicionaremos para que queden cómodas, no, Madre, tenemos miedo, son demasiado grandes y los techos demasiado altos y las murallas demasiado gruesas... (23-24).

El registro del discurso anterior revela una elaboración sintáctica en que las proposiciones se encadenan sucesivamente, de manera relativamente elemental. El cambio de las desinencias que designan al sujeto del discurso evidencian una estructura discursiva fragmentada e incoherente. Esta composición discursiva es el resultado de las múltiples alteraciones que subyacen al proceso mental que implica el poner juntas una serie de elucubraciones mentales sugeridas o mediatizadas **por y en** el presente en que se concretizan. El Mudo, sujeto de la experiencia referida, describe una situación de manera impersonal, apela después como su alocutor a la madre Benita, quien por lo demás no puede oírlo porque el Mudo no tiene voz. Inmediatamente después las circunstancias de la producción del discurso están radicalmente disociadas de los parámetros que rigen el discurso que se transmite: la voz se desplaza a la Madre Benita que se convierte de “usted” en “yo” y posteriormente se producen nuevos desplazamientos hacia el “nosotras” las viejas. El mundo de estos fragmentos aparece como El Mudo lo “imagina”; es el lenguaje de la imaginación, son las voces incorporadas a su cuerpo, es, finalmente, la fantasía verbal que abre el universo del personaje poblado de distintas voces en una pluridimensionalidad vocal.

Esta variedad de voces proviene de un sujeto en el cual se integran y proyectan diversos enunciados que representan la forma en que imagina y experimenta el mundo en el interior de su conciencia. Las imágenes, en tanto pulsiones primarias, evidencian un discurso desquiciado, anormal. El Mudo es su experiencia y ésta es **él y los otros**. Pero también es **él** y el otro **él** que constituye su yo como en los siguientes ejemplos:

...ustedes monstruos, tienen miedo de salir, **tenemos** miedo de salir, y por eso **me** refugio aquí (p. 270. El subrayado es nuestro)

La Iris queda hincada junto a mí, llorando porque ya sabe lo que le va a pasar, lo que **nosotros** calientes con la juerga, **vamos a hacer conmigo** y yo no tengo manos para defenderme ni piernas para huir, sólo ojos para mirar y esta fina piel de pintura para sentir los golpes. (112. El subrayado es nuestro)

Otro párrafo ejemplar de alternancia o transposición de la voz que designa al sujeto del discurso lo podemos ver en la siguiente cita donde al adjetivo posesivo se desplaza de una persona a otra sin la necesaria correspondencia lógica; el **mis** y el **sus** corresponden a un mismo objeto poseído por ambos sujetos:

Jerónimo señala a la perra. Hace chasquear sus dedos y **sus** perros se disparan, un instante es suficiente, un revoltijo de babas y patas y sangre y tierra, un minuto, no más, en que **mis** cuatro perros negros como las sombras de los lobos la matan para detener **su** diálogo con el astro cómplice (221. El subrayado es nuestro)

Una de las características peculiares del Mudito en tanto narrador es, perdonando la redundancia semántica, su mudez. Profiere palabras de mudo y, por lo tanto, no hay un emisor vocal que articule un discurso pronunciable y audible por un eventual destinatario. La relación emisor-receptor es absolutamente imaginaria, lo que anula el acto comunicativo primario. Pero además de sordo el personaje es mudo; su acto de comunicación, entonces, responde a un proceso enteramente interiorizado debido a su impotencia expresiva básica.

Como consecuencia del proceso de interiorización del Mudito se instala en él un mundo completo, integrado de diálogos truncados, carentes, que no trascienden el estado mental que los origina. Son frecuentes, por ejemplo, las apelaciones a la segunda persona en donde se constituye una suerte de diálogo ausente de un interlocutor real. Estos no son sino procesos mentales instaurados en el plano puramente fenoménico en donde el discurso sólo se concibe desde el interior del personaje como lo podemos ver en el siguiente párrafo:

Me tienes que reconocer, Inés, acéptame, siquiera ahora, tal como soy, sea quien sea, Humberto, Mudito, vieja, guagua, idiota, fluctuante mancha de humedad en la pared, despierto porque me estás tocando. La noche del campo es inmensa afuera. Salta y salta el tordo que nos mira desde su jaula. Despierto porque tus dedos ásperos pero todavía no verrugosos están ciñéndome el miembro, están acariciando mi vientre (465).

En otras ocasiones el diálogo interior del Mudito se complementa con la cita indirecta que remite a los otros personajes que participan de la "acción". Las expresiones más frecuentes que introducen el virtual habla del otro son, por ejemplo: "me dicen", "usted me dice", "dicen". Veamos un ejemplo que muestra esta situación:

¿Por qué esa expresión perturbada, Madre Benita? Dejo mi escoba para acudir cuando usted me llama sin llamarme. Despidió a misiá Raquel en la portería, regresa al patio de los naranjos, y está mirando desde un lado para otro como quien busca apoyo, pero no quiere pedir nada, no importa, yo entiendo que me lo pide, vamos Mudito me está diciendo, que no te tenga que rogar que me acompañes, sígueme por las galerías que conducen hasta la capilla. Sólo la oración podrá disipar esa angustia que veo enmarcada en su papalina sucia, acompáñame Mudito, lo que más quiero es estar sola y tú sabes acompañarme, dejándome sola en la capilla... (p. 305)

La voz del Mudito y la Madre Benita alternan; los roles de emisor y receptor cambian sin necesidad de continuidad lógica. El acto comunicativo se configura en la inmediatez de la voz que lo concibe; en otras palabras, el discurso del narrador autodiegético¹⁸ es invadido por actos de habla que "recrean" el posible escenario en donde pudieran ser actualizados. Como ya hemos visto este escenario no trasciende la fantasía imaginativa del Mudito representada en la materialidad quimérica de sus deseos, miedos, fantasmas, reyecciones, proyecciones, etc.

Otra manera en que se proyecta la voz del Mudito desde el prisma de su conciencia, corresponde a aquellos enunciados en los cuales se establece una acción narrativa cualquiera que continúa sin nota introductoria alguna con un diálogo que la complementa:

Aprieto la mano de Inés. Es fría, perfecta. Responde a mi mano que la aprieta apenas, y te la aprieto más y la arrastro hasta los macizos de hortensias para escondernos como adolescentes.

—Jerónimo...no...

—Sí.

—Tenemos la casa entera y toda la noche...

—No importa, aquí.

—Tengo mideo.

—¿De qué?

—Pueden vernos.

—¿Quién?

—No sé.

—No seas tonta. (192) ¹⁹

El Mudito, en tanto sujeto del discurso, se desdobra en un otro que tiene por objeto su propia persona, de manera que la división sujeto-objeto se anula por cuanto ambos convergen en un punto que los refiere en una misma instancia, ya que el Mudito es él, su discurso y el discurso de todos los demás.

Las proyecciones que esta estructura discursiva tiene desde el punto de vista cronológico son interesantes de destacar, puesto que toda temporalidad narrativa se estructura en la interrelación del eje original del tiempo del narrar y el eje creado por el narrar de un hecho acontecido en el pasado y que se actualiza en virtud de la palabra. En el discurso del Mudito coexisten pasado y presente en virtud de que su narración corresponde a un enunciado que se va haciendo, elaborando en la mediatez de la palabra que lo profiere. En esta perspectiva se debilita la estructura que opone el ahora del narrar al antes de lo narrado, confundiendo ambos planos.

Las situaciones que el Mudito refiere se instalan ambigualmente en el presente narrativo debido a que el mundo narrado proviene de la forma como él experiencia ese pasado en el ahora de su discurso. El pasado, aunque remoto, se ve disuelto en la psiquis que lo evoca, haciéndose “presente” puro. Al igual que las múltiples voces que constituyen el discurso dialogan interminablemente, el tiempo del discurso no tiene límites claros, se confunde. La voz y las circunstancias de su producción están radicalmente dissociadas. El discurso del Mudito hace suyo el discurso de los otros, sostenidos en otro tiempo y otro lugar, pero filtrado, elaborado por la conciencia presente que evoca. De allí que el presente y el pasado verbal del texto alternen sin experimentar contradicción alguna. La temporalidad narrativa fluye al unísono con la conciencia en que tienen lugar los procesos verbalizados puesto que quien “habla” y quien “ve

coinciden en un sujeto único. La distancia entre el narrar y lo narrado se suspende, al mismo tiempo que el sujeto focalizador y el objeto focalizado se conjugan en una misma instancia manifiesta en una singular textura narrativa capaz de expresar o representar un fenómeno relativo a la psiquis humana.

La voz, entonces, oscila entre “yo El Mudito” ahora y los otros, o “El Mudito” antes, pero invadiendo el mundo representado en la conciencia que ahora los actualiza, otorgándoles una existencia de la que carecen en razón de ser sólo actos de imaginación. Es interesante observar que no existe elemento alguno que conecte los diferentes tiempos del discurso; la voz se desplaza sin transición entre el pasado de la narración y el presente que *revive* el pasado. El pasado va ocurriendo, la narración funciona a manera de una cámara del tiempo que va trazando los acontecimientos; es como si el Mudito tuviera grabada cada escena en la cinta fílmica de su cerebro y nos la proyectara — a modo de huella modificada por su experiencia cognoscitiva — en la página que leemos:

Las huérfanas sacaron los clavos y las tablas y ayudaron a subir a la Iris Mat:luna... Suben despacio, estudiando donde poner cada pie para que no se derrumbe todo...(17)

Tuve que golpear las manos como en el recreo de un colegio para llamarles la atención y devolverlas a la realidad de lo que teníamos que hacer, por aquí, no tropiecen, aquí vivo yo, ésta es mi habitación y ésta es mi cama, nada más hay aquí...(69)

La textura de la novela en su totalidad se caracteriza por el empleo de una suerte de sintaxis discursiva que tiende a evidenciar un tipo de comunicación que privilegia el habla oral, pero en donde el receptor se materializa sólo en el poder imaginativo del sujeto que genera el discurso. La mayor parte de los críticos han querido describir el proceso narrativo de *EOPN* como un texto que se caracteriza por la presencia de una multiplicidad de puntos de vista²⁰.

Como hemos visto en nuestro análisis, el texto está integrado por múltiples voces, pero no necesariamente las voces se consituyen en “puntos de vista” desde los cuales se define la textura orgánica de la diégesis. En esta novela los cambios de voces no implican cambios de focalización. El Mudito es el prisma, centro y eje único desde el cual emerge el mundo de los “otros” revertidos en su “yo”.

Su experiencia vital es todas las experiencias discursivas que posibilitan su existencia. Es un individuo hecho de palabras virtualmente ciertas o potencialmente truncadas. Su discurso está invadido por los fantasmas del miedo, las envidias, los odios, las pasiones, los deseos, las ilusiones; el foco de su existencia se mueve, se define alrededor de estos fantasmas verbales entre los cuales se desplaza constantemente y con los cuales se identifica.

NOTAS

- 1 En nuestro estudio usaremos las siglas *EOPN* para referirnos a la novela.
- 2 Bal (1981 b: 202-203) ejemplifica este fenómeno con una ilustración hindú del siglo séptimo en donde “at the upper left, the wise Arjuna is depicted in a yoga position. At the bottom right stands a cat. Around the cat are a number of mice. The mice are laughing. It is a strange image. Unless the spectator interprets the signs [...] The elements of this sign, the standing Arjuna, the standing cat, the laughing mice, only have spatial relation to one another. The elements of the *fabula* — Arjuna assumes a yoga position, the cat assumes a yoga position, the mice laugh — do not form a coherent significance as such. The relations between the sign (the relief) and its contents (the *fabula*) can only be established by mediation of an interjacent layer, the view of the events. The cat sees Arjuna. The mice see the cat. The spectator sees the mice who see the cat who has seen Arjuna. And the spectator sees that the mice are right. Every verb of perception (to see) in this report indicates an activity of focalization. Every verb of action indicates an event.”
- 3 Entendemos por “metadiégesis” el nivel narrativo resultado de un acto narrativo producido por un personaje de la diégesis que se hace narrador del mundo representado.
- 4 Creemos necesario aclarar aquí que el proceso mismo de narrar implica una instancia previa como es el focalizar. En otras palabras, lo narrado presupone un objeto anteriormente focalizado. De esta manera, el focalizador es la instancia que percibe la objetividad y subjetividad del mundo representado y el narrador es la fuente lingüística que actualiza el acto de comunicación que importa el fenómeno literario. El focalizador, por cuanto sólo percibe, carece de voz, ya que ésta, como lo señala Reisz de Rivarola (1985: 564), es patrimonio del narrador, quien verbaliza, en un acto propio de su conciencia reflexiva, una materia previamente focalizada sin participación de la reflexión ni del lenguaje que le es concomitante. Cuando hablamos de “narrador-focalizador”, entonces, no referimos a la fusión de estas dos instancias que, como hemos visto, tienen funciones diferentes en el relato ficcional.
- 5 Téngase en cuenta la diferencia entre “visión” y “voz” que hemos hecho al comienzo de nuestro trabajo.
- 6 Usamos el término “diégesis” como el universo espacio-temporal en el que se sitúa la historia, entendida ésta como el conjunto de sucesos ficticios que integran una narrativa. Genette (1972) usa el término para distinguir narrativa como historia y narrativa como discurso. Señalado lo anterior, entenderemos por “estradiégetico” el narrador o focalizador ausente de la historia y por “intradiegético” aquél presente en ella. Este último puede participar de la historia como agente secundario (homodigético) o como protagonista (autodigético).

7 Siguiendo a A. Banfield (1981) en su esfuerzo por distinguir entre discurso y pensamiento representado, hablaríamos, en el caso del proceso que implica el fenómeno de la focalización, de una suerte de “percepción representada”. Lo interesante en nuestro texto es que a nivel del discurso el cambio de focalización y, por lo tanto, el producto de la acción ocurre sin la presencia de un enunciado que introduzca a un sujeto de la acción verbal diferente.

8 Generalmente se tiende a confundir al narrador-focalizador extradiegético con el sujeto biográfico que implica la práctica de la escritura. Sin embargo, en nuestra taxonomía teórica nos referimos a aquella entidad que dispone el orden del relato y hace posible la existencia textual del proceso relativo a la focalización.

9 Promis Ojeda, al reflexionar al respecto señala lo siguiente: “*EOPN* se nos presenta, pues, como la novela de una novela, es decir, como un relato que se va iluminando a sí mismo, como una ficción que se perfecciona con otra ficción que encierra y que la supera” (1975: 40).

10 Este tipo de monólogo interior (discurso secundario y autodiegético como lo hemos señalado más arriba), según Genette (1972: 38) es la forma más estricta de focalización interna (39); suerte de hablante interior que verbaliza una serie de percepciones en donde se mezcla el presente inmediato y toda experiencia relativa al personaje.

11 Podríamos dividir en dos grupos los estudios críticos sobre *EOPN* aquellos que se refieren de manera secundaria a la estructura del narrador puesto que su objetivo es ahondar en un aspecto diferente de la novela, y los otros que específicamente analizan las características que informan su estructura narrativa. Lo interesante es que en ambos grupos los estudios tienden a ver la novela como un monólogo interior de características singulares o como una polifonía de discursos enfrentados. Entre los más importantes del primer grupo encontramos los trabajos de Bacarisse, 1980: 18-34; Borinsky, 1973: 281-283; Goic, 1968: 147-152; Magnarelli, 1980: 5-13; Martínez, 1977: 133-138; Valdés, 1975: 127-160. En el segundo grupo tenemos a H. Achugar 1979; Cornejo, 1975: 101-112; Gutiérrez Mouat, 1983; Martínez, 1978: 635-642; Vidal, 1972; Quinteros, 1978.

12 En vista de nuestro propósito, creemos necesario subrayar que toda focalización interna implica siempre una valoración crítica del mundo representado.

13 La focalización interna supone la presencia de un narrador-focalizador extradiegético que cede la visión a un focalizador intradiegético. Sin embargo esto no ocurre en nuestro texto de manera explícita, ya que, como lo hemos señalado más arriba, no existen marcas formales explícitas que conecten el discurso primario y el discurso incrustado.

14 El que el Mudo pueda oralizar su experiencia es una situación paradójica debido a su impedimento.

15 Como podemos observar en el ejemplo, aparentemente no habría una coincidencia regular de un productor único de la voz que enuncia. Esta es justamente la característica estructural por excelencia del enunciado narrativo de la novela.

16 Entendemos el vocablo **cara** en la acepción más cercana a su etimología; como fachada o superficie anterior de una cosa.

17 Nelly Martínez (1977: 18), al comentar *EOPN* desde el marco teórico que propone para la novela moderna el filósofo ruso Mikhail Bajtín, describe los múltiples giros “dialógicos” que experimenta el discurso del Mudo. Sin embargo, debido a que su interés descriptivo es otro, ella no menciona el hecho de que la visión no la asumen los diferentes sujetos que participan del “diálogo”.

Nos parecen interesantes las observaciones de Nelly Martínez sobre la novela polifónica, quien afirma que “En efecto, el texto cabalmente polifónico es altamente autocrítico y aun subversivo en tanto transgrede el rígido monologismo de toda verdad institucionalizada, la polifonía no debe entenderse como juego meramente sutil de voces enfrentadas, sino como juego sin resolución. Ello opone la polifonía al monologismo de la épica y de la ficción tradicional... discursos en los que una voz unificadora atraviesa los diversos textos e implanta un centro. Por el contrario, la polifonía se apoya en el juego del desplazamiento de tal centro evadiendo su fijación: fijar un centro equivaldría a identificar los puntos de vista divergentes y acallar las voces, ya que éstas se convertirían en meros ecos de una privilegiada voz central (7-8).

18 En el ámbito de la narratología Genette designa con este término una modalidad según la cual el narrador que enuncia el discurso es parte de la historia en tanto protagonista. El narrador en este caso delinea una imagen del mundo marcada por la falta de un distanciamiento afectivo o ideológico entre el presente de la narración y el pasado evocado.

19 Dentro de la variada gama de situaciones interlocutivas que incorpora el discurso del Mudo, son múltiples los enunciados de características similares a éste.

20 La reelaboración correctiva de la categoría “punto de vista” que hemos propuesto en nuestra introducción y a lo largo de nuestro trabajo nos permite aclarar el error en que han caído los estudios sobre *EOPN* cuando se ha tratado de describir la estructura narrativa de nuestra novela sin aclarar el proceso que subyace en el aparente diálogo del sujeto protagonista del relato.

OBRAS CITADAS

Achugar, Hugo. *Ideología y estructura narrativa en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.

Bacarisse, Pamela. *El obsceno pájaro de la noche: A Wiled process of Evasion*. Edinburg: Edit. Bendenzú, 1980: pp. 18-34.

Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1978.

———. (a) "Notes on Narrative Embedding". *Poetics Today* 2.2 (1981): 41-59.

———. (b) "The Laughing Mice or: On Focalization". *Poetics Today* 2.2 (1981): 202-210.

Banfield, Ann. "Reflective and Non-Reflective, Consciousness in the Language of Fiction". *Poetics Today* 2.2 (1981): 61-76.

Borinsky, Alicia. "Repeticiones y máscaras: *El obsceno pájaro de la noche*". *Modern Languages Notes* 88 (March 1973): 281-283.

Cornejo, Polar. "*El obsceno pájaro de la noche*: La reversibilidad de la metáfora". *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Ed. Ojeda Promis et al. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1975: 101-112.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. 8th ed. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Genette, Gérard. *Figures I*. París: Seuil, 1966.

———. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

Goic, Cedomil. *La novela chilena*. Santiago-Chile: Editorial Universitaria, 1968: 147-152.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso: impostura e impostación: la modelización lúdica y carnalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1983.

Lotman, J. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1978.

Magnarelli, Sharon. "*El obsceno pájaro de la noche*: Fiction, Monsters and Packages". *Hispanic Review* 25 - 26 (1980): 5-13.

Martínez, Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica". *Hispamérica* 5.1 (marzo, 1977): 133-138.

———. “Lo neobarroco en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso.” *El barroco en América*. Ed. Martínez Nelly et al. Madrid: Gredos, 1978: 635-642.

Promis Ojeda, José, comp. y ed. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1975.

Quinteros, Isis. *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova de ediciones, 1978.

Reisz de Rivarola, Susana. “Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional” *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. Ed. Garrido Gallardo, Miguel Angel et al. Madrid, 1985: 561-584.

Rimmon, Shlomith. “A Comprehensive Theory of Narrative: Genette’s *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction”. *PTL* 1.1 (1976): 33-62.

Valdés, Adriana. “El imbunche, estudio de un motivo en *el obsceno pájaro de la noche*”. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Ed. Ojeda, Promis et al. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1975: 127-160.

Vidal, Hernán. *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos*. San Antonio de Colagne: Aubi, 1972.