

# JOSÉ DONOSO, OBSCENA PASĂRE A NOPTII. ÎNTRE SFÂRȘITUL LUMII ȘI SFÂRȘITUL TEXTULUI

RODICA GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

rodica.grigore@gmail.com

**Title:** “Jose Donoso, The Obscene Bird of Night: Between the End of the World and the End of the Text”

**Abstract.** Latin American novel of the 20th century represents one of the most important aesthetic accomplishments of the contemporary canon. Within this context, the apocalyptic narrative stands for many writers’ attempt to talk about the end of the world (in the Biblical sense of the term), but also about the revelation each act of writing or reading implies. Together with some highly acclaimed authors, such as Carlos Fuentes, Roberto Arlt or Gabriel Garcia Márquez, the Chilean José Donoso approaches this general theme in his celebrated novel *The Obscene Bird of Night* (1970), also discussing the significance of any narrative construction.

**Keywords:** *Latin American fiction; contemporary novel; apocalyptic narrative; history; memory;*

În contextul prozei latino-americane a secolului XX, critica literară a evidențiat prezența a două coordonate de bază, care întruchipează cele două tendințe estetice esențiale la care se raportează majoritatea scriitorilor contemporani. Pe de o parte, e vorba despre narațiunile pe tema istoriei, iar pe de alta, despre cele apocaliptice (termen impus de Lois Parkinson Zamora în studiile sale dedicate romanului contemporan),<sup>1</sup> acestea aflându-se, însă, între-o relație de interdependență. Căci nici în proza apocaliptică dimensiunea istorică (ori istoriografică) nu e abandonată, ci timpul și spațiul sunt condensate, pentru ca trecutul, prezentul și viitorul să opereze la nivelul anihilării temporalității umane, astfel încât scriitura va avea menirea principală de a revela (de la etimonul grecesc „apokaliypsis” – „a descoperi”, „a dezvălui”) – în unele cazuri ajungând să fie vorba chiar despre distrugerea sensurilor consacrate ale realității ori chiar despre punerea sub semnul întrebării a resorturilor intime ale limbajului romanesc, așa cum se întâmplă, de pildă, în cazul romanului *Trei tigri triști* al scriitorului cubanez Guillermo Cabrera Infante.

În conformitate cu demonstrația lui Lois Parkinson Zamora, pentru a putea vorbi în adevăratul sens al cuvântului despre o narațiune apocaliptică, trebuie să fie prezente în text mai multe elemente. În primul rând, un narator care se opune structurii sociale, morale și estetice a lumii din care face parte (urmând modelul lui Ioan din Patmos). Apoi, e nevoie de descoperirea pe care acesta o face, revelația

<sup>1</sup> Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis. La vision historique en la literatura estadounidense y latinoamericana*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1996.

pe el o are, urmată de voința sa de a o face publică, în cadrul unui univers configurat dual (bine/rău, frumos/urât, lumină/întuneric) care privilegiază circularitatea, ciclicitatea, repetarea sau repetabilitatea modelelor. Dar toate acestea trebuie să existe pe fondul unei tensiuni între conștiința individuală și cea colectivă, pentru ca sfârșitul lumii descrise să poată fi echivalat cu destinul personal ori colectiv, iar scriitura însăși să primească funcția revelatorie, salvatoare sau, dimpotrivă, să-și asume în mod deschis rolul apocaliptic. Așa se întâmplă în câteva creații importante ale literaturii latino-americane a secolului XX, precum *Un veac de singurătate* de Gabriel Garcia Márquez, *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Cei șapte nebuni* de Roberto Arlt, sau *Obscena pasăre a nopții* de José Donoso.

Însă Donoso (1925 – 1996) a utilizat această structură romanesc-simbolică și într-o altă creație magistrală a sa, și anume *Un lugar sin límites* (1966), scriitorul chilian demonstrând, prin întreaga sa creație, prin criza ce-i marchează personajele și prin obsesia pentru spațiile închise și pentru închiderea orizonturilor, adevărul cuvintelor lui Severo Sarduy, cel care spunea că literatura e arta de a descompune ordinea și de a construi dezordinea. Nu întâmplător Donoso a fost considerat romancierul latino-american cel mai aplecat spre tema distrugerii, dar și cel care a demonstrat și capacitatea de a merge până la capătul drumului pentru a evalua sensurile acestei negări implicite.<sup>2</sup> Iar asta se vede încă din *Un lugar sin límites*, unde nu doar textul în sine e important, ci și paratextul, epigraful care trimite la *Tragica istorie a doctorului Faust*, de Christopher Marlowe (e vorba despre definiția iadului pe care i-o dă Mefisto lui Faust, spunându-i că, pentru a veni să-l slujească, nu a trebuit să plece de acolo, opusul paradisului e chiar aici, infernul devenind, astfel, un spațiu fără limite...) Donoso a fost atras și de elementele livrești ale imaginarului apocaliptic, atât de caracteristice pentru proza latino-contemporană a ultimei jumătăți de veac. Astfel, unul dintre personajele din *Un lugar sin límites* se numește Alejandro Cruz, iar existența sa e dominată exact de acele detalii considerate relevante pentru ficțiunea apocaliptică (analizat, între alții, de Frank Kermode, în studiile sale de teorie a ficțiunii), și anume spaima și decăderea. Însă personajul acesta (care are, prin chiar numele său, în paranteză fie spus, și o marcată descendență literară, dacă ne gândim la Artemio Cruz, eroul lui Carlos Fuentes, sau la Tadeo Isidoro Cruz, din *Ficțiunile* lui Borges) prefigurează marea construcție romanescă a autorului, și anume *Obscena pasăre a nopții* (1970), câtă vreme una dintre principalele teme pe care le ilustrează e decadența oligarhică. În plus, și alte teme și motive din *Un lugar sin límites* le pregătesc pe cele din *Pasărea nopții*, chiar unele detalii aparent ne semnificative, cum ar fi prezența imaginii câinilor în text (descriși mereu drept extrem de agresivi, de-a dreptul demonici, o trimitere clară la Cerber, Anubis și alte figuri simbolice care duc spre imaginarul thanatic), sugerând și imaginea celebrei cățele galbene din *Obscena pasăre a nopții*.

Critica literară a vorbit uneori despre heterotopiile lui Donoso, preocuparea scriitorului pentru alte spații decât cele obișnuite fiind evidentă – și fiind dusă la ultimele consecințe estetice în *Obscena pasăre a nopții*. Aici, perspectiva

<sup>2</sup> Antonio Cornejo Polar, *Introducción*, în José Donoso, *la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, ed. Fernando Garcia Cambeiro, 1975, p. 5.

apocaliptică e simbolizată prin intermediul destinului pe care îl are aspirantul la statutul de scriitor, Humberto Penaloza, dar și prin sfârșitul demersului său de a realiza biografia lui Jeronimo Azcoitia (altfel spus, de a scrie istoria), într-un univers dominat de violență. Practic, întreaga Casă de Exerciții Spirituale, ca și domeniul de la Rinconada, marcate de personaje diforme, hidoase, monstruoase, tânjesc, simbolic vorbind, după paradisul pierdut, situându-se la opusul acestuia, într-o lume infernală, demonică, ce pare a fi ea însăși, ca să repetăm sintagma lui Donoso, fără margini... Interesant este, însă, că personajele descrise de autorul chilian par a nu-și fi pierdut sufletele, ci a și le ignora, raportându-se exclusiv la forțele primare ale existenței, la actele instinctuale, la simpla percepție ce ignoră procesele gândirii. Citită astfel, tema distrugerii lumii se dovedește a fi, în opera lui Donoso, pusă indirect în legătură cu dorința de reîntoarcere la origini, cu nevoia de a restabili unitatea pierdută a ființei.

În acest context, Mutulică (fostul Humberto) devine o figură și mai accentuat simbolică, putând fi apropiat, în calitatea sa de martor și transmițător al evenimentelor petrecute în Casă, ca și prin textul pe care îl elaborează, de imaginea profetului Daniel, ori de cea a lui Ieremia și a *Lamentațiilor* sale.<sup>3</sup> Mudito e un martor sacru, iar testamentul său simbolic, manuscrisul, devine o altă expresie a literaturii apocaliptice, evidențiind imaginea sfârșitului unei lumi, dar și soarta tragică a unei cărți. La fel ca și Apocalipsa lui Ioan din Patmos, textul scris de Mudito reprezintă o revelație manifestată exclusiv prin cuvânt, deconstruirea parodică pe care o regăsim în textul lui Donoso, însă, fiind evidențiată prin aceea că, odată elaeat, textul lui Mutulică nu va fi cunoscut de nimeni, chiar autorul său mut fiind silit să-l fure pentru a-l avea. Aceasta e funcția literară a testamentului lui Mudito, spune Pamela May Finnegan, de a reprezenta Cuvântul dinvin sacrificat, câtă vreme glasul amuțit al creatorului său atestă inadecvarea cuvintelor umane la Cuvântul lui Dumnezeu.<sup>4</sup> Pe de altă parte, manuscrisul lui Mudito e prezentat la nivel strict textual ca o confesiune a acestuia în fața Maicii Benita, iar confesiunea, ca formă literară, după cum sublinia Northrop Frye, e datorată Sfântului Augustin. De aici se va dezvolta, ulterior, autobiografia, o altă form(ul)ă literară ale cărei potențialități se regăsesc în *Obscena pasăre a nopții*, evidențiind importanța, pentru orice discurs autobiografic, a experienței de natură livrescă a celui care elaborează textul și care, în același timp, își povestește viața.

Nu trebuie să uităm, apoi, că încă de pe când avea identitatea și numele de Humberto, viitorul Mudito se plângea că e urât, se imagina a fi lipsit de chip (și de nume – adică, de faimă). Prin urmare, el va recurge la mai multe travestiri și deghizări, dintre acestea cele mai eficiente fiind tocmai cuvintele în care simte el însuși că se înveșmântează de-a dreptul, pentru ca astfel să dobândească o imagine care să-i măgulească orgoliul. Numai că recursul permanent la universul cuvintelor nu-l face să fie neapărat mai frumos și cu atât mai puțin mai atrăgător, ci consacră apartenența sa la universul literaturii, căci Humberto tinde să devină scriitor.

<sup>3</sup> Pamela May Finnegan, *The Tension of Paradox. José Donoso's „The Obscene Bird of Night” as Spiritual Exercises*, Ohio University Center for International Studies, Athens, 1992, p. 62.

<sup>4</sup> Ibid., p. 68.

Iar masca lui finală va fi muțenia, nimic altceva decât întruparea desăvârșită a adevărului divin. Dacă, inițial, creativitatea la care aspira era raportabilă la universul uman, ceea ce el dorește în realitate este atingerea pragului unui limbaj figurativ, de inspirație divină, care să configureze un text prin excelență non-mimetic, astfel că se poate spune că jocul măștilor și al identităților lui Humberto/Mudito devine pe nesimțite un joc textual extrem de elaborat, în cadrul căruia cuvintele transfigurează, întrupează și exprimă adevăruri care, altfel, ar fi imposibil de rostit și consacra și caracterul apocaliptic al scriiturii – deopotrivă a lui Mudito și a lui Donoso. În plan parabolic, contradicția tinde să devină confuzie, iar întregul univers descris amenință să-și piardă coerența. Mudito e considerat hoț, deși el e același cu Humberto, autorul cărții ale cărei exemplare se află în biblioteca lui Jeronimo, măștile par a cădea, dar tragedia e că, în acea clipă epifanică, devine clar că în spatele lor nu se află nimic. Până și cuvintele de care se folosește Mudito pentru a (re)scrie propriul text (în fața lui Boy, chemat să fie martor al pedepsirii hoțului) sunt transformate, reutilizate, violentate în chiar sensurile lor profunde, astfel încât ele ajung să semene cu pachetele pe care bătrânele le păstrează cu sfințenie sub paturi, dar care își schimbă proprietarul de fiecare dată când moare câte una dintre pensionarele Casei de Exerciții Spirituale. Sacrul se transformă în profan, Casa din Chimba nu mai păstrează nimic din vechiul ei caracter sacru (de pe vremea când era mănăstire), nu mai e Casa Domnului, ci domeniu al omului lipsit de accesul la esența divină, dar aflat mereu în căutarea acesteia. Cuvântul (Logosul primordial) s-a degradat transformându-se în simple cuvinte, destinate uzului cotidian și incapabile să mijlocească comunicarea între individ și transcendență. Romanul privit astfel devine o lume a experienței, o lume de după Cădere pe care tăcerea lui Mudito încearcă s-o nege întorcând toate resursele limbajului cumva împotriva lui însuși.

Așa cum linia de demarcație ce-i separa pe stăpâni de servitori era, spre finalul *Obscenei păsări a nopții*, tot mai fragilă, la fel se întâmplă cu esența limbajului, folosit tot mai mult pentru a ascunde, a produce confuzia, iar nu a mijloci comunicarea sau a determina revelația. Această relație de reciprocitate e evidentă și în modul în care e descrisă relația dintre Jeronimo și Humberto și acutizarea tensiunilor existente de la bun început între ei, însă păstrate la nivel latent. Căci Humberto ajunge să fie rănit în locul lui Jeronimo, devenind un adevărat țap ispășitor menit a-și salva stăpânul, doar pentru ca, ulterior, folosindu-se tocmai de argumentul rănii (a identității stăpânului) să încerce să profite de frumoasa Ines de Azcoitia, soția acestuia. Însă incertitudinea și confuzia domină și acest moment – mai ales acest moment al romanului lui Donoso, căci nu se poate afirma cu certitudine dacă substituirea stăpânului a avut loc, ori totul s-a petrecut în mintea lui Humberto, afectată de febră și delir. Cert este doar că, după această întâmplare, Humberto se va muta în Casa de Exerciții Spirituale și ajunge să fie înconjurat de propria muțenie ca de un scut – care se poate, însă, transforma în armă de atac atunci când împrejurările o cer. Acum, Humberto-cel-devenit-Mudito trebuie să fie mut, ca să poată avea revelația mult așteptată, dar, pe de altă parte, și ca să se poată menține imaginile contrastante construite de Donoso, căci, să nu uităm, Rinconada, uni-

versul monștrilor, e dominat de elementele vizuale, în vreme ce Casa din Chimba e caracterizată exclusiv la nivel auditiv, simbolizând, din nou, dualitatea afară – înăuntru pe baza căreia întregul roman donosian e construit.

Iar renunțarea la numele obișnuite în cea de-a doua parte a romanului (unde fiul lui Jeronimo e doar Boy, iar Humberto devine Mutulică) conduce la evidențierea anonimatului, însă autorul chilian mai subliniază, subtextual, ceva, și anume că, în acest fel, lipsit de chip și de glas, Humberto duce tot mai mult spre imaginea lui Adam, a primului om<sup>5</sup>, dar și spre cea a oricărui om, celebrul Everyman din moralitățile medievale. Pasul următor e făcut prin transformarea sa în imbunche, ființa mitologică inspirată de folclorul chilian, cu toate orificiile cusute, nimic altceva decât parabola procesului de claustrare la care se supune în mod deliberat Humberto/Mudito. Nu întâmplător, din momentul în care ajunge în Casa de Exerciții Spirituale, Mutulică închide și încuie toate ușile, sigilează coridoarele, zăvorăște geamurile, astfel încât orice comunicare cu lumea exterioară să devină imposibilă. O singură ușă va rămâne descuiată, exact în momentul culminant, pentru ca Jeronimo să poată fi pedepsit, răzbunarea lui Humberto să se poată produce, iar Casa să fie distrusă complet, semn al veritabilului sfârșit al lumii pe care o simboliza. Dar acest sfârșit e prefigurat încă de la început, când Humberto afirmă, în mod semnificativ, vorbind despre fostul stăpân: „Am încă multe pagini albe în care să-ți povestesc sfârșitul”, iar primul său cuvânt e „nada” („nimic”). Humberto nu ezită să-și accepte propriul sfârșit, ba chiar să-și dorească moartea sacrificială, doar pentru ca, în acest fel, să fie sigur că nici Jeronimo nu va scăpa cu viață. Asemenea Iblivicului Ezekiel vorbind despre destinul Casei lui Israel, Mudito își afirmă capacitatea apocaliptic-creatoare – și distrugătoare, deopotrivă. Humberto și Mudito coexistă, consideră Pamela May Finnegan, imaginile lor reprezentând tensiunea paradoxului inerentă în limbajul uman, static ori generativ. Însă romanul lui Donoso rezolvă această tensiune lingvistică, deoarece textul apocaliptic al lui Mudito literalmente aruncă în uitare textul ritualizat al lui Humberto.

Planul lui Mudito dorind să se răzbune pe fostul său stăpân e pus în mișcare prin mișcarea în labirint a minții sale, așa cum tot în labirint e configurată și structura Casei din Chimba, ca și a celei din Rinconada, iar aceasta își găsește expresia la nivelul limbajului românesc. Astfel, ultimul Azcoitia va fi un monstru, o fiară apocaliptică, replică a Fiarei biblice. În egală măsură, Boy e un mutant, fapt evident la nivel psihologic și fizic, un mutant prezentat grotesc, reprezentând și o imagine simbolică a sterilității morale și spirituale a unei întregi societăți. Vlăstarul monstruos al unui neam aristocratic e semnul unei lumi în destrămare, a unui univers ce-și trăiește ultimele clipe. Tocmai de aceea s-a afirmat că Mudito ar fi un soi de profet apocrif, autor al unui text apocaliptic, dar un text care va fi sau poate fi atribuit unei figuri a autorității (fostul Humberto Penaloza) pentru a putea fi acceptat și receptat ca atare.<sup>6</sup> Altfel spus, Humberto e martorul, e cel ce vede, în vreme ce Mudito ascultă, înregistrează, e scribul care tran-scrie textul. Traseul său (cu accente inițiatice clare) pornește de la Rinconada, unde era hăituit de monștrii

<sup>5</sup> Ibid., p. 74.

<sup>6</sup> Ibid., p. 87.

adunați de Jeronimo, și ajunge la Casa din Chimba, în căutarea unui refugiu, dar aici e din nou înconjurat de figuri stranii, de astă dată apocaliptice. și marcat de teama tot mai mare pe care o are față de lumea exterioară. Pentru a-și vedea publicată cartea, Humberto avea nevoie de un stăpân, de un patron, de un finanțator, iar cartea va fi publicată, însă e ca și cum nu ar fi fost publicată, câtă vreme circulația ei e anulată prin depozitarea tuturor exemplarelor în biblioteca lui Jeronimo. Jeronimo se dovedește astfel a fi o falsă figură patriarhal-paternă, pe care Humberto încercase cu atâta ardoare să o identifice, și se dezvăluie nu drept ceea ce vrea să pară, ca la început, ci drept ceea ce este, adică un zeu fals, o autoritate lipsită de atributele care ar fi putut-o face măreață. Iar universul artificial pe care acesta îl construiește pe domeniul de la Rinconada începe să semene, privit din această perspectivă, tot mai mult cu biblicul Babilon, aluzie care, desigur, subliniază că imoralitatea lumii dominate de cei asemenea lui Azcoitia nu se limitează la realitatea închisă a caselor lor, ci afectează o întreagă societate ori chiar lume.

Pentru a putea exprima toate astea, naratorul va trebui să-și ascundă identitatea adevărată și să-și asume alta, altele, în funcție de împrejurări. Va deveni, deci, Mudito, mut. Dar mai este, oare, în aceste condiții, Humberto numele său adevărat, sau a fost și acesta uzurpat pentru a oculta o altă identitate? Să nu uităm că cel care vorbește face de fapt un act de confesiune, o spovedanie, al cărei secret trebuie păstrat, și, mai mult decât atât, cel care se spovedește astfel e ascuns sub pat – nu întâmplător, sub pat se află și manuscrisul lui Mudito... Am avea de-a face cu o imagine a unui text-martir, a unui text sacrificial, întruchipare simbolic-livrescă a țapului ispășitor, toate acestea dând o altă consistență finalului romanului lui Donoso. Cititorul literalmente simte cum consumă acest text, așa cum G.H. din romanul lui Clarice Lispector, *Patimile după G.H.*, consuma gândacul și simțea că se consumă pe sine într-o manifestare a violenței duse la extrem. Act de euharistie și carte de profecie cu caracter apocaliptic,<sup>7</sup> receptarea cuvintelor din manuscrisul lui Mudito conduce cititorul spre o altă formă de manifestare a violenței în *Obscena pasăre a nopții*, o violență insidioasă care se manifestă, acum, asupra textului însuși, asupra cuvântului scris. Mudito distruge, deformează și lipsește de energie limbajul discursului narativ tradițional, în felul acesta Donoso inițiind îndrăznețul demers de a re-întemeia un alt limbaj, al propriului său roman, autoreferențial și metatextual. Rezultatul va fi, așa cum era și de așteptat în cazul unui astfel de text, unul imprevizibil și, din nou, paradoxal, căci revelația finală îmbracă forma distrugerii cărții ce exprimă respectiva revelație și care va cuprinde, finalmente, întregul univers imaginat – apocalipsul prin excelență, precedat de sacrificiul celui care scrisese textul.

Realitatea radicală a *Obscenei păsări a nopții* constă în existența sa textuală, consideră Pamela May Finnegan, nimic altceva decât vechea imagine a lumii înțelese drept carte, marea carte a lui Dumnezeu, ale cărei taine ființa umană încearcă neîntreput să le descifreze. (Ernst Robert Curtius, se știe, includea la loc de cins-te în această prestigioasă tradiție a universului văzut asemenea unei cărți prestigioase creație a lui Thomas a Kempis, *De imitatio Christi*). Mudito, elaborându-și

<sup>7</sup> Ibid., p. 93.

textul în muțenia pe care o păstrează cu sfințenie, se apropie de limbajul revelației, tinzând spre esența Cuvântului întrupat, tocmai de aceea cuvintele sale sunt atât de greu de înțeles de cei din jur, iar mesajul său pare scris sub semnul haosului structural și tematic. Mudito face legătura, simbolic și parabolic, între Casa din Chimba și cea de la Rinconada, între lumea sacrului degradat și cea a monstrozității ridicate la rangul de etalon al lumii, iar manuscrisul său (care pare a deveni tot mai mare, pe măsură ce autorul său dă senzația că se micșorează progresiv!) va ajunge asemenea pachetelor bătrânelor, să fie ascuns sub pat, ca un veritabil efort spre salvarea spirituală și spre posibila speranță. Numai că aceasta, împreună cu autorul său, vor sfârși, sacrificial, în foc, în ultimele paragrafe ale romanului lui Donoso. Dovadă că răspunsul în cheie apocaliptică pe care Mudito a găsit cu cale să-l dea tragediilor care marcau universul din jurul său reprezintă o întoarcere către spiritul textelor sacre, al profesiilor biblice. Semn că, spiritual și simbolic, viața nu se va sfârși odată cu distrugerea manuscrisului, regenerarea apocaliptică fiind complementară distrugerii apocaliptice.

Dar universul ficțional donosian exprimă, prin măștile și transformările sale, încă o realitate (tragică, de astă dată) a condiției umane contemporane, și anume acel adevăr al vidului, ignorarea sau incapacitatea ființei umane de descoperire a esențelor și cantonarea în spațiul aparențelor înșelătoare. Să nu uităm că primul cuvânt pe care-l spune/scrie Mutulică e „nimic”, toate iluziile de posibilă redobândire a identității pierdute dispărând odată cu această negare implicită. La fel se întâmplă și în descrierea procesului educației lui Boy, care trebuie să fie convins că în afara lumii monstuoase de la Rinconada nu există nimic și că, în lumea aceea monstuoasă, totul se petrece după dorințele și capriciile sale. Ce va mai rămâne, deci, în paradisul pierdut descris de Donoso? Nimicul, vidul, lipsa de sens, toate simbolizate de *imbunche*, ființa fără ochi, fără urechi, fără gură – deci, fără posibilitatea de a se raporta la ceilalți prin limbaj și prin simțuri. Singurătate, autoizolare în urma dezlănțuirii forțelor violente ale lumii din jur și ale unui psihic bolnav, marile teme prezente în *Obscena pasăre a nopții* primesc, interpretate astfel, noi semnificații. În plus, lipsa capacității de vorbire al lui *imbunche* (fostul Humberto, fostul Mutulică) îl apropie pe acesta nu doar de lumea celor marginalizați și năpăstuiți, ci și de dimensiunea mitică, nimic altceva decât opusul istoriei elaborate întotdeauna de învingători. Humberto piede tot în încercarea de a dobândi totul, iar noua sa înfățișare, de *imbunche*, simbolizează și integrarea sa în lumea credințelor populare (cel care nu poate rosti nici un cuvânt, având gura cusută, e semnul sacrului, cu legi sunt diametral opuse celor umane, și ale cărui revelații, fiind sacre, nu pot fi exprimate de vorbele omenești, deci nu pot fi transpuse în limbajul comun), atât de îndepărtate de aspirațiile pe care tânărul Penalzoza le avea la început, pe când spera să fie în tabăra celor puternici, care decid cum se scrie adevărul și care elaborează textele istorice (tocmai de aceea scrie el o biografie, deci istoria personală a lui Jeronimo și a familiei Azcoitia).

De altfel, în *Obscena pasăre a nopții*, universul din Casa de Exerciții Spirituale, ca și cel de la Rinconada iau naștere doar prin intermediul cuvântului scris, odată ce existența lor e atestată prin dorințele lui Jeronimo și concretizată prin

tentativa lui Humberto de a le prinde în istoria sa. Numai că nivelul acesta e în permanență întrerupt de murmurele bătrânelor care așteaptă sosirea unui al doilea prunc Isus, iar limbajul romanului însuși se dezvoltă și se anihilează pe sine, asemenea unei forțe obscure, imposibil de definit, asemenea petei de pe perete care nu e altceva decât o altă formă a lui Humberto, e identitatea dezagregată, reificată a lui Humberto însuși. Prin urmare, din cauza violenței insidioase pe care a simțit-o exercitată asupra sa de întreaga lume care-l încojura, Humberto adună, în chiar structura sa de ființă de hârtie, elemente ale mitului și misticii, fiind deopotrivă servitor (secretar), bătrână, mut și prunc, însă, fiind toate acestea, ajunge și ceva pe deasupra, o voce profetică ce vestește decadența oligarhică, acea decadență pe care o creează și o recrează la nesfârșit, prin intermediul propriei scriituri. Ochii săi, violențați de chiar prosperitatea celor sus-puși, fac din el un martor și un martir, căci finalmente Humberto va fi transformat în *imbunche*, nu numai glasul fiindu-i amuțit, iar gura cusută, ci și ochii – iar imaginea sa se suprapune, astfel, celei a lui Oedip lipsit de darul privirii, pentru a putea contempla adevărurile aflate mai presus de lumea fenomenală. Glasul său mut (amuțit, mai precis!), adică supus la rândul său unei acțiuni violente venite din exterior, domină narațiunea, iar aceasta devine, la rândul ei, discurs angoasat și angoasant, repetare psihotică, ca și cum s-ar afla sub îndrumarea Maicii Benita, la o inedită – și improbabilă – confesiune.

Numai că Humberto este scriitor. E adevărat că Donoso ironizează adesea aspirațiile sale, e adevărat și că demersul său de a elabora biografia lui Jeronimo se soldează cu un mare eșec, însă nu putem pierde din vedere că imaginea celui care scrie e prezentă în *Obscena pasăre a nopții*, iar semnificațiile sale pot fi descifrate și într-un mod oarecum asemănător celor pe care le avea ultimul Aureliano din romanul lui Garcia Márquez, *Un veac de singurătate*, cel care nu scrie, ci, urmând inversat modelul Șeherezadei, citește, descifrează pergamentele în care istoria familiei sale fusese scrisă cu un veac înainte, de Melchiade. Prin intermediul textului pe care îl scrie, Humberto intenționează să transmită chiar procesul de creare a lumii – o lume întemeiată prin cuvântul scris. Iar în această lume pe care o descrie, figura centrală e Jeronimo de Azcoitia, cel care la rândul său creează o lume, pe domeniul de la Rinconada, de astă dată o lume ce are menirea de a-l ascunde și a-l adăposti pe fiul său, Boy. Numai că, paradoxal și ironic, această lume e populată cu monștri, iar ea se va destrăma odată cu moartea fostului senator Azcoitia, iar Boy va fi dat uitării. Povestea creării unei lumi e dublată, în romanul lui Donoso, prin intermediul lui Humberto și Jeronimo. Stăpânul întemeiază o lume infernală pentru ca fiul său să o poată stăpâni, însă nimic nu va fi cunoscut până în clipa în care Humberto o re-întemeiază prin cuvânt, prin textul pe care-l scrie, iar cititorul poate observa cum povestea celor două întemeieri reia, în sens invers, istoria biblică a creării lumii.

Boy, fiul părintelui infernal, e un copil monstruos, o altă formă de manifestare a pruncului miraculos pe care îl așteaptă bătrânele pentru a-l transforma în *imbunche* (ființă care, deși venită pe filiera tradițiilor populare chiliene, are, în romanul lui Donoso, și o subtilă legătură cu imaginarul creștin, desigur, semnificațiile fiind din nou răsturnate. Căci, pentru ca vrăjitoarele să poată să-l facă *imbunche*, co-



pilul trebuia să fi fost născut de o mamă catolică, însă să nu fi fost încă botezat). Exegeza a considerat că așteptarea atât de înfrigurată a bătrânelor ar simboliza speranța lor că, odată cu venirea acestui altfel de Christos în mijlocul unei lumi atât de diferite de cea reală, chiar ele, bătrânele din Casa de Exerciții Spirituale, ar putea fi salvate (cu atât mai mult cu cât aluzii la Buna Vestire și la miracolul Nașterii sunt prezente, de asemenea, în roman. Copilul zămislit de Iris Mateluna împreună cu Mudito (aparent, cu Gigantul) completează acest tablou, iar figurile paternității domină mai cu seamă cea de-a doua parte a romanului lui Donoso. Tatăl se însuflețește prin fiul său, iar fiul trăiește prin intermediul puterii tatălui, scriitura subminând, practic, la modul simbolic, întreaga tradiție creștină pe care o interpretează mereu pe dos. Astfel, noua mamă fecioară e de fapt o prostituată, Iris Mateluna, copilul e un soi de Antichrist, crescut doar pentru a fi transformat în monstru, în *imbunche*, iar Humberto e martorul tuturor acestor transgresiuni culturale și ontologice, care marchează sfârșitul violent al unei familii aristocratice și, de fapt, al unei întregi lumi.

Dar tot el e cel care invită subtextual cititorul să pună sub semnul întrebării toate certitudinile oricărei societăți ori ale oricărei lumi, inversând sau răsturnând sensuri, recurgând la parodie ori la paștișă. Și, chiar dacă marea dorință a lui Humberto este aceea de a scrie cartea la care lucrează, proiectul său va eșua, iar numeroasele meditații pe care Donoso le include în roman și care vizează tocmai dificultățile sau previzibilul eșec al romanului în general subliniază caracterul specular al întregului text, câtă vreme textul pe care-l scrie Humberto are nu puține asemănări cu cel pe care-l semnează însuși José Donoso. Iată un dialog între Jeronimo și Emperatriz: „În sfârșit, poate e mai bine așa. [...] Unul din defectele lui Humberto a fost acela de a crede că biografia mea era material pentru literatură.” Tocmai de aceea, textul inițial, publicat sub patronajul lui Jeronimo, reprezintă pentru Humberto unica dovadă a existenței sale, a identității sale de scriitor, și anume chiar numele său tipărit pe paginile respective, pe care Penaloza îl privește cu religiozitate. Numai că acestea nu sunt decât niște ciome sortite a fi uitate în biblioteca lui Jeronimo, în ciuda dorinței lui Humberto de a intra în posesia lor: „Nu sunt hoț, Maică Benita”, spune el, „nimeni nu-și fură numele, căci fiecare trebuie să aibă dreptul să dispună de el după cum crede de cuviință.”

Intertextul religios oferă și alte posibilități de interpretare a romanului lui Donoso numărul magic al bătrânelor (șapte), cei patru câini negri alungați de un stăpân nemilos (alături de cățeaua galbenă), miracolul apariției vrăjitoarei cu mâini asemenea crengilor uscate (o aluzie la Pomul Vieții), iar acestea sunt doar câteva exemple, dintre numeroasele posibile. Esențial este, însă, că tocmai în scriitura însăși, la nivelul metatextual al acesteia, descoperim detaliile cele mai neliniștitoare ale posibilității iminente de distrugere a lumii create prin textul în curs de a fi elaborat. În ultimele pagini ale cărții e prezentată dispariția definitivă a celei mai degradate ipostaze a lui Humberto, dar, odată cu ea, destrămarea fundamentelor lumii în mijlocul căreia el trăise. În egală măsură, actul violent eschatologic ce vizează anihilarea lumii afectează și realitatea universului romanesc însuși, autorul sugerând că focul întetit de bătrâna care-l poartă pe *imbunche* e întreținut cu hârtie,

nimic altceva decât – din perspectiva locatarelor Casei – una din multele vechituri pe care le-au păstrat ani de zile... Violența are, deci, în vedere, în *Obscena pasăre a nopții*, literatura însăși, limbajul românesc al epocii (și cel al epocilor anterioare), dar într-un alt mod decât se întâmpla, de pildă, în *Trei tigri triști*. Considerațiile finale, la ca în Apocalips, provin din meditația asupra originilor și, la fel cum Ioan din Patmos transmitea în textul său o viziune personală cu privire la destinul umanității, în romanul lui Donoso aveam de-a face cu glasul unuiia dintre marginalizații societății, un autoexilat de societate, care contemplă și intenționează să scrie istoria unei familii fundamental diferite de mediul din care el însuși provine, dar textul pe care-l elaborează încetează, tocmai pentru că niciodată nu e terminat, să fie simpla biografie a lui Azcoitia, transformându-se într-o atentă evaluare a mecanismelor puterii și a unei întregi structuri sociale care va sfârși în degradare și monstruoșitate, victimă a violenței pe care chiar ea o dezlănțuise asupra celorlalți. De aceea, relatarea ce mima strategiile realiste și care domină prima parte a romanului e înlocuită, treptat, cu un discurs halucinant și psihotic ce evidențiază anihilarea naratorului și a textului.

Creația lui Donoso, evidențiind precaritatea existenței umane și prezentând realitatea în punctul ei maxim de criză, o criză determinată de acțiunile concertate ale forțelor iraționale și adesea obscure, se apropie, prin toate aceste date de caracteristicile prozei apocaliptice analizate în detaliu de Lois Parkinson Zamora. Dar *Obscena pasăre a nopții* reprezintă și o extraordinară evaluare a mecanismelor ficțiunii care, discutate în acest context, capătă noi semnificații, atât prin raportare la imaginile biblico-apocaliptice incluse în text, cât și la structura literaturii latino-americane contemporane în ansamblu. Căci dihotomiile care străbat romanul (închis/deschis, frumos/urât, stăpân/servitor) au o legătură clară cu logica apocaliptică, unde polaritățile și opozițiile se manifestă, de asemenea (având, în primul rând, un caracter simbolic și etic, opozițiile binare cele mai cunoscute fiind bine/rău, întuneric/lumină, sus/jos). Dar toate acestea primesc și un alt statut în textul donosian, și anume cel al unui univers dominat prin excelență de structura carnavalescă – aspect analizat în detaliu de Gutierrez Mouat, cel care a interpretat *Obscena pasăre a nopții* din această perspectivă, subliniind, pe urmele lui Mihail Bahtin, tocmai legătura carnavalurilor epocilor străvechi cu civilizația creștină (dar și cu o serie de ritualuri precreștine) și capacitatea carnavalului de a simboliza distrugere și recrearea unei lumi. Dar, în cartea lui Donoso, spre deosebire de textele creștine, fie ele și cu tamică apocaliptică, speranța lipsește, renașterea universului damnat și salvarea spirituală sunt absente, catastrofa finală e absolută, fără limite, dovadă că pentru ființele supuse nenumăratelor transformări (a se citi degradări, în mijlocul unei lumi la rândul ei degradată), asemenea lui Mutulică, împărăția cerurilor e de neatins.

**Bibliografie / Bibliography**

José Donoso, *Obscena pasăre a nopții*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Leda, 2011.

Antonio Cornejo Polar, *Introduccion*, în *José Donoso, la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, ed. Fernando García Cambeiro, 1975.

Pamela May Finnegan, *The Tension of Paradox. José Donoso's „The Obscene Bird of Night” as Spiritual Exercises*, Ohio University Center for International Studies, Athens, 1992.

Lois Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis. La vision historica en la literatura estadounidense y latinoamericana*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1996.