

JOSÉ DONOSO, *OBSCENA PASĂRE A NOPTII*. MONȘTRI, PUTERE, VIOLENȚĂ

RODICA GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

rodica.grigore@ulbsibiu.ro

Title: “José Donoso, The Obscene Bird of Night. Monsters, Power, Violence”

Abstract. José Donoso described, in his novel *The Obscene Bird of Night* (1970), the particular way in which an old and noble family, Azcoitia, gradually decays and eventually dies out. Of course, allusions to the progressive degradation of the contemporary Chilean society, to interpersonal relations in a world living exclusively under the sign of social conventions are the constant concerns of the Chilean author and all these are illustrated through the story of Jerónimo and the Azcoitia family, tentatively written by Humberto Peñaloza. The text of this amazing and great Latin American novel is dominated by two strongly interconnected essential issues: the monster and power. The monster might represent, according to the opinions formulated by Michel Foucault (in his famous study entitled *History of Madness*), a threat to all the general accepted social conventions, offering to the reader another type of literary discourse, which undermines the pre-existing aesthetic order and reveals some new and original potentialities of contemporary literature itself.

Keywords: *violence; power; mirror; labyrinth; Latin American fiction; contemporary novel*

José Donoso a avut în vedere, în *Obscena pasăre a nopții* (1970), și prezentarea modului în care o familie veche, puternică și ilustră, Azcoitia, decade treptat și, în cele din urmă, se stinge. Desigur, aluziile la degradarea societății chilienne contemporane autorului, la relațiile interumane într-o lume ce stă, mult prea adesea, exclusiv sub semnul convențiilor sociale reprezintă preocupări constante ale autorului, ele fiind expuse prin intermediul istoriei lui Jerónimo și a familiei Azcoitia pe care încearcă s-o scrie Humberto Peñaloza, numai că această istorie oficială e mereu întreruptă, comentată, pusă sub semnul întrebării sau chiar anulată de intervențiile exterioare, de acele discursuri ce se suprapun și intervin în ceea ce, inițial, părea a fi un soi de discurs hegemonic al cărții. Tema identității și formele diverse de manifestare a puterii (uzul și abuzul de putere, violența dezlănțuită, în descendența celebrului motiv al dictatorului, atât de prezent în literatura latino-americană a secolului trecut) sunt alte elemente importante ale acestui extraordinar text.

Romanul a fost considerat, pe bună dreptate, punctul strategic de întâlnire între închiderea formală care a marcat avangarda chiliană (inițiată odată cu Maria Luisa Bombal) și deschiderea orizontului postmodern în Chile, prin creația Diamelei Eltit. Tocmai de aceea, Harold Bloom considera că *Obscena pasăre a nopții* e unul dintre textele reprezentative pentru întreaga epocă haotică. Iar dacă, în literatura

chiliană, procesul de schimbare prin care trec categoriile narative istorice (narator și subiect) începe prin scrierile Mariei Luisa Bombal, fenomenul ajunge la apogeu prin opera lui Donoso, cel care duce la ultimele consecințe fragmentarea perspectivei naratorului – dar și a figurii (și vocii) acestuia. În *Obscena pasăre a nopții*, fragmentarea aceasta se vedește în adoptarea punctelor de focalizare multiplă în prezentul narațiunii, de aici rezultând dezintegrarea subiectului într-un șir nesfârșit de identități suprapuse, ale căror voci, aspirații sau interese – mereu opuse – par a fi desprinse dintr-un cor dizarmonic. Metafora oglinzii e, poate, cea mai potrivită pentru a explica demersul artistic al lui Donoso și relația universului său ficțional cu lumea reală. Căci, dacă pe de o parte oglinda oferă privitorului o imagine reală, adevărată (surprinzând aparența a ceea ce i se pune în față), pe de alta, același obiect supune imaginea unor procese de deformare și transformare (în literatură, e vorba despre „aberațiile referențiale” despre care vorbea Paul De Man). În romanul acesta, realitatea pare plasată în fața unei oglinzi concave ce oferă o imagine a lumii exterioare care nu seamănă cu nici o altă reprezentare. Tocmai de aceea, perspectiva narativă ar fi, la rândul ei, dublă: pe de o parte istoria oficială a familiei Azcoitia, realizată de Humberto, iar pe de alta, universul mitului și al legendei, care destabilizează discursul oficial și care au un efect subversiv la adresa acestuia. Leónidas Morales consideră, în acest sens, că am putea chiar discuta despre semnificațiile titlului, dar că ar trebui să avem o altă perspectivă, câtă vreme „obsцена” semnifică și „ob-scena, deci, afară din scenă”¹, adică incluzând și ceea ce nu este oficial, ceea ce, în general, scapă oricărei relatări sau reprezentări oficiale.

Dar situarea în afară (fie că e vorba despre grupul social sau despre propria familie) nu apare doar la nivel simbolic în romanul lui Donoso, ca metaforă a oglinzii (literaturii în fața societății), ci chiar în ceea ce privește relațiile stabilite între personaje. Astfel, Humberto vrea să ajungă cât mai departe de modelul impus de tatăl său, vrea să fie altfel și să devină altul, însă e mereu marcat de teama că va rămâne pentru totdeauna un nimeni. *Obsцена pasăre a nopții* reprezintă și o extraordinară istorie a eșecului idealurilor lui Peñaloza, datorat tocmai modului în care își construiește acesta idealurile și manierei pe care o folosește pentru a și le atinge. Ideile lui René Girard referitoare la formele violenței, expuse în studiul *Violența și sacrul*² pot deschide o nouă perspectivă de lectură asupra cărții lui Donoso. Faptul de a dori ceva sau pe cineva, spune Girard, e condiționat de mimesis-ul dorinței modelului sau rivalului care indică, prin intermediul propriilor sale dorințe, ceea ce este valoros sau ceea ce trebuie/merită dorit. De aici acel „triunghi al dorinței”, care se evidențiază și în *Obsцена pasăre a nopții*, câtă vreme subiectul doritor e Peñaloza, rivalul care îi structurează modelul existențial e Jerónimo de Azcoitia, iar obiectul dorinței sale e de a fi „cineva”, adică de a dobândi o identitate, dar nu oricare, ci tocmai pe aceea a stăpânului său, Jerónimo – de aceea Humberto o dorește și pe soția acestuia, Inés,

¹ Leónidas Morales, „Introducción a la obra de José Donoso”, în *Donoso 70 años*, Santiago MINEDUC, Departamento de Programas Culturales, 1977, p. 11.

² René Girard, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995, p. 132.

cea care ar trebui să nască moștenitorul numelui și al averii familiei aristocratice, însă va zămisli un monstru.

Interesant este, însă, că Peñaloza o visează pe Inés nu numai sau nu neapărat doar ca obiect erotic, ci pentru că, din punctul său de vedere, frumoasa aristocrată ar reprezenta un soi de premiu suprem, încununarea succesului său, a capacității sale de a urca pe scara socială, așadar ar reprezenta „o fantezie mai degrabă socială decât erotică.”³ La nivelul textului romanesc, totul e prezentat prin intermediul discursului ce devine, pe alocuri, de-a dreptul schizofrenic, deoarece nu mai are în vedere o singură identitate esențializată, ci se fărâmțează în identități multiple. Vocea narativă se va schimba în permanență, iar vocea cea mai importantă a narațiunii devine, paradoxal, tocmai cea a lui Mutulică (deci, a unui personaj care, în mod normal, ar fi condamnat să nu vorbească!). Eșecul lui Peñaloza de a deveni scriitor are legătură și cu incapacitatea sa de a se imagina efectiv în această poziție, el rămânând pe tot parcursul textului legat funciar de universul bărfei, al zvonurilor, al simplei colportări, semnele lumii de unde provine și de care se dovedește incapabil să se desprindă. Identitatea personajului nu va mai evidenția, deci, la Donoso, atât autenticitatea, cât mai degrabă construcția, permanenta mișcare și schimbarea sub semnul căreia e pusă însăși existența acestora, în primul rând a lui Humberto.

Voind să se pătrundă în lumea bună, acesta nu reușește decât să copieze câteva elemente pur exterioare ale ei, aparența, artificiu, existența sa devenind o teribilă parodie care se concretizează, în câteva rânduri, în metafora oglinzii ori a măștii pe care o poartă, dar care, în cele mai importante momente, i se desprinde de pe chip – doar pentru ca cititorul să poată observa că acesta e, de-acum, complet lipsit de trăsături, iar în absența artificului, a măștii, devine Mutulică, *imbunche*, altfel spus, monstru – o altă formă a monstrozității, diferită de cea care-l caracterizează pe Boy. *Imbunche* sau Mutulică reprezintă, deopotrivă, metafora morții, a anulării subiectului și a pierderii accesului la limbaj, numai că toate acestea funcționează acum altfel decât la Clarice Lispector, a cărei Macabéa, deși lovită de aceleași simptome, reușea, totuși, să se salveze, fie și parțial, în primul rând prin empatia autoarei, dar și prin unele accente autobiografice pe care le-am discutat vorbind despre romanul *Ora stelei*. Involuția personajului lui Donoso e evidentă, căci cartea începe cu imaginea lui Humberto Peñaloza, care trece prin stadii diverse de degradare, până la cel de *imbunche*, metamorfozele nefăcând altceva decât să sublinieze imposibilitatea acestuia de a-și păstra identitatea inițială într-un univers (de care, însă, amănunt important, nici el nu face nimic pentru a se diferenția și nici nu încearcă să depășească nivelul josnic pe care chiar și lumea bună îl are în multe din datele sale...) care îl marginalizează, iar apoi sfârșește prin a-l exclude.

Casa de Exerciții Spirituale a fost gândită, inițial, drept un spațiu (labirintic) care să închidă și să ascundă, aici fiind adăpostită, cu multă vreme în urmă, predecesora cu vocație de sfântă (încă niciodată recunoscută ca atare) a lui Inés de

³ N. Morgan, „Politica e identidad cultural. La desesperanza de José Donoso”, în *Revista de Estudios Sociales*, no. 13/2002, Santiago, Universidad de los Andes, p. 96.

Azcoitia, purtând, simptomatic, același nume cu soția lui Jerónimo. Iar Mudito ajunge pentru prima dată în Casă pentru a se ascunde, doar ulterior începând să-și dorească cunoașterea, aflarea adevărului și capacitatea de a-l exprima în scris. Dar Casa a fost menită, la începuturile începuturilor, a ascunde o vrăjitoare, în vreme ce Rinconada va deveni lumea artificială întemeiată de Jerónimo pentru a ascunde un monstru, pe propriul său fiu. Teoretic, atât vrăjitoarea, cât și monstrul au fost duși în acele locuri pentru a se afla la adăpost, în realitate, însă, sunt „uitați” acolo pentru a nu știrbi onoarea și imaginea familiei. Iar Mutulică ajunge în Casa de Exerciții Spirituale părăsind Rinconada, la rândul său, pentru a scăpa de furia lui Jerónimo, dar și pentru a încerca să se răzbune pe fostul său stăpân, devenind, metaforic vorbind, păstrătorul cheilor și, implicit, al secretelor ambelor locuri. Însă manuscrisul său va fi ascuns sub patul lui din Casă, expresie a capacității sale de a fi martorul prin excelență al prezentului și al trecutului, de a fi redus, simbolic, la privirea pe care o aruncă asupra oamenilor și lucrurilor și în care se întrupează întreaga sa putere, fiind lipsit de glas. De aici interpretarea acestui personaj ca „profet, receptacol al cuvântului divin”,⁴ sau dimpotrivă, apropierea sa de straniețea ontologică a fetei-vrăjitoare descrise în capitolul al doilea al *Obscenei păsări*. Răspunsul său la toate posibilele întrebări ale existenței ori ale celorlalți va deveni, prin urmare, textul pe care-l scrie, și care reprezintă o combinație lingvistică de elemente sacre și profane, manuscrisul cu care se identifică și împreună cu care va fi sacrificat în final.

Analizând *Obscena pasăre a nopții*, Carmen Martin consideră că textul e dominat de două motive esențiale, aflate în directă relație: monstrul și puterea. Monstrul ar reprezenta, în conformitate cu opiniile formulate de Michel Foucault (în *Istoria nebuniei în epoca clasică*, dar și în *Anormalii*), o amenințare la adresa convențiilor sociale general acceptate, propunând, fapt evident mai ales la nivelul subiectului, un alt tip de discurs, care subminează ordinea preexistentă și dezvăluie noi potențialități ale literaturii însăși. Monstrul ar fi, deci, „o ființă prin excelență subversivă și transgresoare”⁵, ceea ce în romanul lui Donoso înseamnă, dacă supunem textul unei lecturi alegorice, și un atac bine gândit la adresa structurii sociale (a societății chilene, pe care autorul o are, indirect, în vedere). Aspectul de la care pornește cercetătoarea este cel legat de existența însăși a monstrului, a cărui prezență în societate nu ar reprezenta doar o violare a legilor acesteia, ci și o încălcare gravă a normelor naturii, așadar, prin propria sa existență, monstrul (fenomen rarisim, de altfel), simbolizează limita, punctul de destrămare a coerenței sociale ori naturale.

Și, chiar dacă, la prima vedere, doar Boy, fiul lui Jerónimo de Azcoitia, ar corespunde acestui model al monstruozității, desigur, alături de cei care-l înconjoară pe domeniul de la Rinconada, prezența personajelor de această factură străbate întregul roman al lui Donoso. Căci textul e compus, așa cum menționam anterior, din două linii discursive principale: cea al lui Humberto Peñaloza, în încercarea sa

⁴ 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. 21.

⁵ Carmen Martin, „Monstruos y poder en *Obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, în *Journal of Latin American Criticism*, vol. 1 (No. 1)/2013, p. 12.

(finalmente eșuată) de a elabora istoria familiei Azcoitia, și cea al bătrânelor din Casa de Exerciții Spirituale. Iar dacă cea dintâi tinde spre retorica puterii, suprapunând, peste figura aspirantului la statutul de scriitor, Humberto, vocea lui Mutulică, dar și, pe fragmente, chiar pe cea a patronului său, cel de-al doilea discurs include superstițiile, murmurele celor situați la marginea societății, elemente ale culturii populare. În consecință, fiecare dintre aceste discursuri va avea propriul plan și propria estetică narativă, „primul preluând forma unei istorii lineare, iar al doilea, atmosfera unui adevărat parlament caustic”⁶, fiind pus sub semnul permanentei fragmentări și al lipsei logicii tradiționale (pe care Humberto/Mutulică, la fel ca și Jerónimo o respectă mereu). Prin urmare, discursul centrat în jurul bătrânelor reprezintă încercarea de a submina însăși narațiunea lui Humberto/Mutulică, inversând binomul semnificat-semnificat, numai că semnificatul este gol, vid, asemenea unui drum care nu duce nicăieri, sau, în cel mai bun caz, e reprezentat de rămășițele discursurilor altora, degradate progresiv (bătrânele preiau idei ale stăpânilor sau ale privilegiaților societății, dar le degradează, din lipsă de înțelegere sau din imposibilitatea de a separa adevărul istoric de cel al legendei populare).

Deci, acest nivel al romanului lui Donoso e construit după asemănarea nenumăratelor pachete cu resturi și diverse vechituri pe care le păstrează bătrânele. Iar aceste vechituri dobândesc în roman o funcție aparte, fiind tocmai acele lucruri pe care stăpânii nu le-au mai păstrat, nemaivorind să le vadă, dar care devin centrul unui univers cultural inferior, care se raportează exact la aceste rămășițe, ca pentru a-și justifica existența. Paradoxal este și faptul că, deși bătrânele acestea au ajuns, toate, în Casa de Exerciții pentru a avea un loc liniștit unde să moară, își duc existența făcând pachete și pachetele cu lucruri vechi, ca să alunge, în acest fel, permanenta teamă de care sunt dominate. În fond, pachetele reprezintă speranța pe care ele o au la viață, recurgând la această activitate ce dobândește statut de ritual (fie el și desacralizat!) pentru a se salva de risipirea în temporalitatea care le consumă. Simpla împachetare a obiectelor altfel inutile pe care le găsesc constituie, pentru bătrâne, suspendarea curgerii timpului, anularea spaimei de moarte, continuarea vieții. Nu contează ce împachetează și ce ascund, importantă e acțiunea, nu finalitatea acesteia, câtă vreme acțiunea în sine afirmă puterea vieții și ține, simbolic, moartea la o distanță acceptabilă.

În plus, această nevoie imperioasă de a conserva trecutul – de a aduna toate lucrurile de care stăpânii nu se mai folosesc – dă, paradoxal, acestor ființe decrepite, o incredibilă putere asupra celor care, din punct de vedere social și material, le sunt superiori. Bătrânele din Casa de Exerciții Spirituale îi domină pe puternicii zilei deoarece ele și numai ele sunt, simbolic, păstrătoarele secretelor, a tot ceea ce clasa superioară ar vrea să (se) uite, ascunzând adesea adevărul chiar și față de ei înșiși. Desigur, la începutul textului, bătrânele par a fi situate într-o zonă cumva nedeterminată – și care, tocmai de aceea, pare monstruoasă, la rândul ei – situată între dominare și supunere, însă exact această indeterminare, „neapartenența lor la vreuna

⁶ *Ibid.*, p. 14.

dintre lumile ce compun societatea le face invulnerabile.”⁷

Punctul de legătură între cele două lumi, cea a stăpânilor și cea a supușilor, e Humberto Peñaloza, Mutulică, el putând să se integreze, deși doar parțial și temporar, în fiecare dintre acestea. Interesant este că, apropiindu-se de bătrâne și afirmând, la un moment dat, că ar putea deveni chiar „a șaptea dintre ele” (fiind, în acest fel, și o expresie parodică a îngerilor caracterizați prin asexualitate!), Mudito provoacă reacția violentă din partea celor puternici, enervându-l pe Azcoitia și ajungând ca, în cele din urmă, să fie alungat de acesta, moment care corespunde cu transformarea sa definitivă în Mutulică – nimic altceva decât transformarea lui însuși într-o ființă monstruoasă, lipsită de limbaj. Lipsită de limbaj, însă nu și lipsită de putere, câtă vreme el are cheia, mai precis cheile Casei, el e păstrătorul secretelor (tocmai pentru că e mut – dar se va dovedi, la un moment dat, că muțenia sa nu e reală, ci doar încă o mască pe care și-o creează din dorința de a se răzbuna pe Jerónimo pentru rana pe care o dobândise în locul acestuia), e cel care poate ști tot, cel care încuie toate porțile, pentru a consacra închiderea acestei lumi a sacralului degradat reprezentat de Casa de Exerciții Spirituale.

Sigur că metamorfozele sale și mai cu seamă cea de pe urmă nu sunt deloc întâmplătoare, dacă ne gândim că, prin însăși originea sa, Humberto era conectat cu universul credințelor populare, al spaimei de *imbunche*, al fascinației pentru poveștile cu sfârșit tragic – exemplul istorisirii despre fata considerată vrăjitoare și a cărei situație a fost acoperită/descoperită de *poncho*-ul tatălui (care ascunde vederii celorlalți ceea ce văzuse el însuși) fiind exemplul prin excelență în acest sens: „A fost odată ca niciodată, demult, demult, un mare senior foarte bogat și foarte credincios, care avea nouă feciori și o fiică, lumina ochilor lui și bucuria sufletului său. [...] Stăpânul, urmat de fiii lui, a spart ușa de la camera fetei. Când a intrat a scos un țipăt și și-a ridicat brațele astfel încât *poncho*-ul lui amplu a ascuns de ochii celorlalți ceea ce ochii lui tocmai văzuseră. A închis-o pe fiică-sa în dormitorul de alături. Doar atunci le-a îngăduit celorlalți să intre. Afară, cățeaua galbenă a început să urle și să zgârie fereastra.”

De copil, Humberto a învățat ce este teama, dar a fost deprins și cu supunerea, respectându-i pe cei mai în vârstă și supunându-se celor mai bogați decât el, aceste calități ajutându-l să devină secretarul personal al lui Jerónimo și omul său de încredere. Are, deci, „acces direct la lumea stăpânilor”⁸, ale căror dorințe includ toate formele de exercitare a puterii. Dar niciodată nu se va putea integra în acea lume bună, tragedia sa fiind că, odată ce s-a dedicat proiectului de a-și depăși condiția, nu va mai putea să se integreze sau măcar să aibă sentimentul apartenenței delin nici la lumea din care provine. În general, în *Obscena pasăre a nopții*, fiecare personaj se izolează și se exilează (mai precis, se autoexilează) în categoria socială din care face parte, chiar dacă în cazul lui Humberto este evidentă încercarea de a depăși cercul acestei condiționări stricte și autoimpuse. Însă, amănunt extrem de important

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

în contextul lecturii pe care o propunem, această depășire/ ieșire dintr-un univers bine definit se poate face doar prin recursul la violență, în toate formele sale. Nu întotdeauna este vorba despre violența fizică, ci și despre cea psihică, prin abuzul emoțional la care personajele se supun unele pe altele, fie pentru a le fi păstrate secretele, fie pentru a lepăda măștile inițiale în vederea asumării unor roluri (sociale sau personale) noi.

Cazul lui Humberto Peñaloza e ilustrativ în acest sens. El afirmă că intenționează să scrie istoria lui Jerónimo de Azcoitia, în efortul de a-i face biografia acestui aristocrat odată cu care numele familiei se va stinge. Numai că relatarea sa lineară e în permanență întreruptă de intervențiile discursului subversiv al bătrânelor – și exact prin intermediul acestui discurs figura lui Mutulică se insinuează în acest univers. Mut, diform, figură hibridă și imposibil de prins în vreo clasificare ontologică, el atentează împotriva tuturor regulilor și normelor existenței sociale. E, cel puțin după cum susține chiar el, hermafrodit (pe această aserțiune întemeindu-și convingerea că i se va permite să fie a șaptea bătrână), dar în același timp e și asexuat, sau, dacă nu, se află într-o stare anterioară asumării sexualității (căci el e cel care se transformă și în miraculosul prunc al lui Iris Mateluna). Însă același Humberto e și bărbatul de o sexualitate exacerbată, procreatorul, potența sexuală fiindu-i transferată de la Jerónimo, exact în noaptea în care e zămislit Boy, moment în care, într-o scenă hipnotică și ambiguă, secretarul își înlocuiește stăpânul (o dorește pe Iris, crede că se întâlnește cu ea, însă soția lui Azcoitia fusese înlocuită, la rândul ei, de Peta Ponce). Scena dublei întâlniri sexuale e considerată de Carmen Martin drept „perturbatoare”, în primul rând prin tonul tenebros și prin detaliile explicite furnizate cititorului prin glasul lui Mudito. Iar acesta, descriind cu lux de amănunte totul, renunță la linearitatea inițială (logică, până atunci, în linii mari) a discursului său și abordează, treptat, perspectiva obscură, ambiguă, în care tensiunea narativă atinge paroxismul, accentuat prin teama și oroarea pe care i-o provoacă trupul Petei: „...mai ești Inés, eu o să pun stăpânire pe tine și amintirea frumuseții tale va fi a mea și voi face ce vreau cu ea, după ce-o să folosesc ce mai rămâne, o să te jupoi ca să-ți expun pielea, adevărata blană însângărată a cățelei galbene, și atunci n-o să existi nici tu, nici tu, nici una dintre voi două, o să dispărești amândouă în fundul celui mai adânc culoar, fugi, Peta, caută-l pe celălalt, pentru ce vrei sexul meu fleșcăit, lasă-mă-n pace, lasă-mă să mă anulez, lasă-le pe bătrânele cumsecade să mă înfeșe, vreau să fiu un *imbunche* băgat într-un sac din propria lui piele, fără să pot să mă mișc și să doresc și să aud și să citesc și să scriu, sau să-mi amintesc, și să te aud spunându-ți rugăciunile îngenunchată în fața crucii, să mă văd obligat să mă întreb cine o fi femeia asta, așa de schimbată, e conia Inés, așa de bună, așa de vlăguită, sau nu...”

Pe parcursul desfășurării acțiunii, însă, și Jerónimo își pierde potența sexuală (unul dintre principalele elemente ale puterii și ale capacității de dominare), trecând-o, simbolic, în corpul servitorului său, de unde va ajunge în acela al lui Boy, fiul lui monstruos, rezultat în urma amestecului celor două categorii despre care se presupunea că trebuie să rămână pentru totdeauna separate: stăpânii și servitorii.

Relația de putere și dominație stăpân-sclav primește, în acest fel, în romanul lui José Donoso, o semnificație neașteptată, romancierul evidențiind, prin intermediul lui Boy, efectele încălcării unui tabu, ale transgresiunii, ale schimbării rolurilor și identităților. Discursul stăpânului impotent va accentua, de acum încolo, diferența de clasă, Jerónimo îl va alunga pe Humberto. Iar cel al servitorului se va risipi în cel al unui mut, involuție evidentă față de statutul înalt, cel de scriitor, pe care Peñaloza visa inițial să-l poată dobândi. Astfel că Boy, fiul lui Inés de Azcoitia, e fructul unei inimaginabile monstruoșități și efectul violenței mocnite ce s-a manifestat mereu în relația dintre Jerónimo și Humberto. Copilul-monstru va deveni, deci, întrupare a ambiguității ontologice, a dispariției granițelor sociale, a „indeterminatului și indeterminabilului”, după cum se exprimă Carmen Martin.

În clipa în care acest copil se naște, Donoso subliniază că e vorba despre evenimentul crucial, abia acum latura monstruoasă prezintă de la bun început în Jerónimo și Humberto manifestându-se cu adevărat și într-o formă radicală. Iris, descendenta unei familii ilustre și membră de vază a aristocrației, a născut un monstru, dar copilul nu va fi ucis sau lăsat să moară de către Jerónimo, așa cum se intenționa inițial, ci va fi salvat, cel puțin în plan fizic, construindu-se pentru el un adevărat univers artificial, o lume închisă și care îi aparține doar lui, lui Boy. O lume în care monstruoșitatea și urâtenia devin regula, nu excepția. Jerónimo creează pentru fiul său o lume paralelă, o nouă societate, în care monstruosul e lege, iar monstrul, noul Minotaur captiv și stăpân al unui nou labirint, conduce totul. Interesant este și că, pe măsură ce pune la cale toate detaliile din noua lume pe care o construiește pentru fiul său, la Rinconada, adunând diverși alți monștri a căror menire e să-l înconjoare și să-l servească pe copil, Jerónimo stabilește și alte norme și un altfel de cod moral care trebui să fie aplicate aici, iar pentru o vreme figura lui Boy trece, cumva, în plan secund. Altfel spus, subiectul care determină această aglomerare a monstruoșității are un rol insignifiant în edificarea noii lumi, apărând ca un soi de entitate abstractă, pus în umbră de cei care îl vor înconjura, apariții de coșmar, desprinse parcă din picturile lui Hieronymus Bosch: „Să bea, să mănânce, să se îmbete! Țipete incoerente înăbușite de muzica unor instrumente cacofonice construite de fratele Mateo după modele foarte vechi, la care cânta el însuși. Unii în brațele altora pe covoare și perne, ciorchini de pitici cățărându-se pe țâțele goale ale celei mai grase femei din lume, sugându-le câte doi și câte trei și coborând pe cozile uriașelor, cocoșății mușcând-o de buci pe Berta, Boy biciuindu-o, pe ea, pe Emperatriz, cu ciorchini de struguri, presărând cu zahăr pudră corpul lui Melchor, care dormitează beat, stropind-o pe Melisa cu vin roșu, punând-o pe Rosario să danseze în cârjele ei.”

Pe de altă parte, Jerónimo decide ca, după nașterea lui Boy, să renunțe la politică, mediul în care se simțise, până atunci, cel mai bine, pentru a se putea dedica sarcinii de întemeiere a noii și monstruoasei lumi ce trebuie să-l ascundă și să-l adăpostească pe fiul său. Deci, aristocratul și marele stăpân renunță la încă un atribut care îl definea anterior, iar puterea oficială e înlocuită cu această lume diformă, la care atât el, cât și Mutulică, vor încerca să se adapteze. Jerónimo de Azcoitia se transformă,

încet-încet, într-un adevărat monstru politic, adică acela care își impune voința asupra tuturor și face asta prin orice mijloace, exercitându-și atribuțiile (pe care tot el și le decide) în mod discreționar și violent. Metodele represive îi vor aduce, în acest fel, din nou alături pe fostul stăpân (devenit un soi de dictator disimulat) și pe fostul servitor, transformat în Mutulică. Diferențele inițiale dintre ei se atenuază, iar Jerónimo îl desemnează pe Mudito drept coordonator al lumii de la Rinconada, noua lume – deloc minunată – unde domnesc monștrii.

Critica literară a analizat pe larg modul în care sunt căutați ori convocați de către Jerónimo toți cei care vor face parte din acest univers, cum ei vor veni din munți și din pădurile unde se ascundeau, pentru a pătrunde într-un soi de paradis monstruos nou creat. Normele sociale care vor domni aici trebuie, cel puțin în intenția inițială a lui Jerónimo, să le urmeze pe cele ale societății obișnuite, în care monștrii mai mici trebuie să se supună celor mai mari – și cu toții, desigur, lui Boy. Numai că treptat, aici va începe să domnească un fel de selecție naturală îndreptată contra naturii, apărând și o aristocrație monstruoasă, nouă formă de manifestare a monstrului ideologic și politic. Iar perechea dominantă e reprezentată de doctorul Azula și de Emperatriz, rudă îndepărtată a familiei Azcoitia, fapt care îi conferă de la început un statut privilegiat. Într-o caricatură a cuplurilor domnitoare a căror putere s-a manifestat la nivel politic și social – nu numai în America Latină – în secolele trecute, cei doi vor duce o viață de lux, consumând mâncăruri și băuturi scumpe, dând petreceri tematice opulente (și grotești) și ducând la ultimele limite bunul plac.

Regimul lor e în pericol să se destrame în momentul în care Jerónimo de Azcoitia decide să vină la Rinconada și să-și cunoască, finalmente, fiul, acum adolescent. Și sigur că ceea ce se întâmplă e previzibil, băiatul-monstru îl respinge violent pe tatăl său, elegant, frumos, rafinat. Căci părintele aristocratic, cu simetria trăsăturilor sale, cu aerul distins pe care îl are, îi pare lui Boy atât de diferit, încât nu-l poate accepta. Nu numai diferit, ci de-a dreptul monstruos. Acum, Jerónimo, etalonul normalității (cel puțin la nivel fizic) e excepția, iar Boy, diformul, impune regula. Nu i se dă voie să se integreze în această lume – pe care, în mod ironic, chiar el o crease...

Punctul culminant e atunci când, într-o scenă antologică, în timpul unei petreceri organizate de Emperatriz, Boy îl obligă pe tatăl său să se privească în oglinda apei, iar contemplându-și propria imagine, Jerónimo înțelege că, de fapt, chiar el e monstrul. Nu doar pentru că e diferit de toți ceilalți, intuiește cititorul, ci pentru că imaginase și construit acest univers diform, pervers, pervertit și monstruos: „Boy mă strânge de braț și în totală tăcere vocea lui îmi spune: –Uită-te la tine. Cobor privirea ca să văd ce știu că o să văd, proporțiile mele clasice, părul meu alb, trăsăturile mele regulate, ochii mei albaștri, bărbia despicată, dar cineva aruncă o piatră perfidă în oglinda apei, imaginea mea se face cioburi, fața se descompune, durerea este insuportabilă, strig, urlu, mă adun în mine, rănit, chipul distrus, cu un efort scap de mâinile care mă țin și fug încercând să smulg cu unghiile această mască pe care nu mi-o pot scoate, cu toate că știu că este o mască, pentru că în seara asta este balul

mascat oferit de Emperatriz și eu m-am deghizat în monstru, îmi zgârii fața care sângerează și, sângerând, îmi dovedește că nu este o mască, dar o zgârii și mai tare fiindcă trebuie să mi-o scot în ciuda durerii și chiar dacă rămân fără chip, da, m-am recunoscut ca monstru diform reflectat în heleșteu, ei, ceilalți, sunt ființe armonioase, zvelte, normale, eu sunt bufonul acestei curți de personaje princiare învăluite în luxul straielor lor, eu sunt singurul gol, trebuie să-mi găsesc hainele și să-mi acopăr diformitățile și astfel să nu mai rădă de mine.”

Violența care semnifică descoperirea propriei monstruoșități de către Jerónimo de Azcoitia în contextul grotesc al unui dans al măștilor de pe tărâmul monștrilor îl conduce pe acesta, în cele din urmă, la moarte. De altfel, el însuși dezlanțuise, fie și indirect, această violență, atunci când, decidând să nu-și ucidă fiul, a ales să deformeze și să transforme, monstruos, însăși lumea, convins că are dreptul, că poate, că orice îi este permis. Înfățișarea lui Boy (cei doi, tatăl și fiul, au un singur lucru în comun, ochii ireal de albaștri, „un albastru de arc voltaic”) e percepută de către Jerónimo drept un semn clar că și-a pierdut toate puterile, începând cu cea procreativă și terminând cu cea politică, de aceea își va și încheia cariera și va apărea extrem de rar în public după nașterea fiului său.

Iar lumea pe care o creează la Rinconada e un soi de sistem binar, însă diferit de oricare altul, căci nu se mai întemeiază pe opoziția consacrată între frumusețe și urâțenie, ci între frumusețe și monstruoșitate. Iar scena morții lui Jerónimo, precedată de contemplarea de către stăpân a propriei imagini în oglindă o reia, simbolic (Donoso utilizând aici același procedeu atât de drag lui, al reduplicării), pe cea în care, după ce a rescris din memorie câteva pagini din propria sa carte pentru a se apăra de acuzația că ar fi un hoț care a furat din biblioteca familiei Azcoitia, Mudito se privește în oglindă și vede, acolo, imaginea sa suprapunându-se peste cea a monstruosului Boy. Ambele chipuri sunt, însă, simple măști care reflectă, în opinia Pamelei May Finnegan, „imaginea spaimei, a terorii”⁹, aceasta fiind adevărata identitate atât a celor doi (Boy și Mudito), cât și a lui Jerónimo. În paranteză fie spus, monstruoșitatea nu-i este străină defel lui Mudito, căci el afirmă, la un moment dat, purtând masca Gigantului, că „vede cu gura și că vorbește prin gât”, cititorul fiind literalmente silit să vadă lumea prin cuvintele pe care le are în față și care, în efortul pretins de a reflecta lumea înconjurătoare, nu fac, în realitate, decât să creeze nesfârșite perspective deformate ori răsturnate. De altfel, atunci când Inés sosește în Casa din Chimba, se vede pe sine într-o oglindă având formă de lună, iar simbolul oglinzii împreună cu imaginea lunii accentuează legătura dintre Inés (care ulterior va fi dublată de Iris Mateluna), cățeaua galbenă, vrăjitoarea-sfântă și astrul nopții, complicele tuturor în această lume a tenebrelor și a penumbrei. În fond, și penumbra, întunericul, lipsa luminii reprezintă alte întruchipări ale spaimelor personajelor, transformându-i pe protagoniști sau pe protagoniste în adevărate măști care nu fac altceva decât să ascundă vidul, golul, deficitul de trăire de care sunt afectate toate, de la Inés la Iris sau Maica Benita.

⁹ Pamela May Finnegan, *op. cit.*, p. 94.

Odată cu dispariția lui Jerónimo începe, se poate spune, sfârșitul romanului, căci atmosfera se încarcă, devenind de-a dreptul irespirabilă, discursul bătrânelor domină textul și se transformă în narațiune dominantă – amenințătoare, în egală măsură. Discursul bătrânelor îl înlănțuie până și fizic pe Humberto Peñaloza/Mutulică, transformându-l în *imbunche* și anulându-l, în cele din urmă cu totul, focul din ultimele pagini ale cărții distrugând această lume și pe toți cei care făcuseră parte din ea. Focul, care apăruse ca imagine simbolică și la începutul romanului, arde acum cu flăcările sale până și ultimul semn, cea de pe urmă dovadă care ar fi putut depune mărturie cu privire la triumful absolut al monstruoșității și al monstruosului din universul închis construit de Jerónimo de Azcoitia. Simbolic, focul și imaginea bătrânei din final trimit la începutul cărții, semn că Donoso era convins că „sfârșitul e începutul”, numai că, în romanul său, chiar începutul reprezenta și prefigura moartea, prin descrierea cu lux de amănunte a circumstanțelor morții Brigidei, cea care fusese deopotrivă stăpână și servitoare, întruchipând chiar esența textului *Obscenei păsări*, unde Apocalipsa implică Geneza.

Bibliography:

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

Girard, René, *Violența și sacrul*. Traducere de Mona Antohi, București, Editura Nemira, 1995.

Martin, Carmen, „Monstruos y poder en *Obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, în *Journal of Latin American Criticism*, vol. 1 (No. 1)/2013.

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

Morales, Leónidas, „Introducción a la obra de José Donoso”, în *Donoso 70 años*, Santiago MINEDUC, Departamento de Programas Culturales, 1977.

Morgan, N., „Política e identidad cultural. La desesperanza de José Donoso”, în *Revista de Estudios Sociales*, no. 13/2002, Santiago, Universidad de los Andes.