

LOS UMBRALES DE LA TRAVESÍA TEXTUAL EN LA « METAFICCIÓN PRODUCTIVA »

A José Donoso

La metaficción narrativa, denominada también narrativa autorreflexiva, autoconsciente y narcisista, es hoy un objeto de estudio privilegiado de la postmodernidad, en tanto problematización de la legitimidad de los discursos engendrados en la vida social, y en ellos de lo real, de la verdad y del sujeto como fundamento del mundo. Nociones centrales en el logos de la cultura occidental, que Deleuze llama el “árbol mundo” (1977), y que son desconstruidas por la *metaficción productiva*, categoría de los estudios narratológicos que proponemos ¹ como diferenciada de la *mímesis del proceso* que postulara Hutcheon (1984) y de la *mise en abyme* especular que formula Dällenbach (1991).

La *metaficción productiva* no es reflejo especular de una anterioridad que lo precede y lo supedita y a la cual ‘refleja’ en la *mímesis* de un proceso anterior al producto y/o en el desdoblamiento especular del texto en su metatexto: es el espacio donde se escenifica el conflictivo debate de ideología y lenguaje que producen la ficción, debate que estudiaremos en relación con algunos aspectos fundamentales de la productividad textual de *El obsceno pájaro de la noche*, que consideramos paradigma de esta propuesta metaficcional.

Si la puesta en escena de la alteridad realidad / ficción ha sido siempre consustancial al discurso literario, y hoy la metaficción narrativa parecería ser su ámbito privilegiado, como lo manifiesta la fecunda y apasionante reflexión postmoderna en torno a ella, la

¹ Gaspar 1996b, 1996c, 1997a, 1997b.

metaficción productiva desmitifica la visión realista de la vida, ella no es *la realidad*, es uno de los muchos sueños, encarnaciones, destinos o máscaras posibles: es una opción ideológica y poética. Así, el concepto cultural de *realidad* se subsume en el juego de espejos para develarse como un discurso sujeto a todas las coacciones: “las que limitan los poderes, las que dominan las apariciones aleatorias, las que seleccionan los sujetos que pueden hablar” (FOUCAULT 1973, 32-33).

El obsceno pájaro de la noche, de José Donoso —metaficción de la *metaficción productiva*— ofrece autoconscientemente al lector unos sujetos que ‘pueden hablar’ —a Jerónimo y a Humberto— y a otro que no tiene voz y es ‘loco’: el Mudito. Otorga a uno de ellos, a Humberto, una voz reconocida, prestigiada socialmente, hecha institución: la voz del escritor, la del ‘autor’ de la obra, que, en términos de FOUCAULT (1973, 27) limita el ‘azar’ del discurso —su caos, su carácter rizomático— “por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo”. Pero el discurso de la ficción rompe todas las coacciones, parodia, ironiza, enmascara y desenmascara para desentronizar carnavalescamente (BARTÍN 1974; 1989) su propia ‘representación’, desentronización que —en la alteridad *verosimilitud/productividad* que formulara KRISTEVA (1972)— abre el relato a la puesta en escena de su productividad como texto y desmitifica la *obra* (BARTHES 1974; KRISTEVA 1972; 1981) —*libro* (DERRIDA 1989)— y la noción del sujeto de la enunciación como identidad y centro del relato, sujeto cuyo proyecto estético-ideológico y su experiencia vital se representaría en la *mímesis del proceso* o en la *mise en abyme* de la enunciación.

La *metaficción productiva*, que no se representa como lo existente previamente: el proceso que da origen al producto, lo metadieético cuyas huellas se encuentran en lo diegético, sino como aquello que es ruptura, corte, transformación, muerte, habla de la herida que la engendra y de la que ella opera en la realidad y en el sujeto para producir la ficción. Si el Mudito es el fabulador de la ficción *otra*, no el autor de la *obra*, es precisamente porque no habla, porque es mudo, porque delira, porque es monstruoso, porque se destruye como individuo, como sujeto, para que hablen las voces plurales, la cháchara obscena del *dicen*. Y para que narre el *prisma metaficcional*

que anula la oposición realidad/ficción, sujeto/objeto, para nombrar la *diferencia*: el juego de un abismal descentramiento que dibuja en textos como *El obsceno pájaro de la noche*, *Abrapalabra*, *Rayuela*, *Paradiso*, y los relatos borgesianos, aquello que Lezama Lima llamó en un poema: la increada forma del logos de la imaginación.

En todos ellos, imágenes como las que trazan la nocturnidad, la locura, el sueño, el espejo, son mecanismos generativos del relato que trazan los umbrales de la *travesía* textual (BARTHES 1974) como ficción, como creación imaginaria, como tejido de ficciones: discurso que narra la producción del discurso.

La escritura es en este discurso un lente que pervierte la imagen y la refracta prismáticamente, privándola de un centro, tornándola un *laberinto* como el de los textos borgesianos, o el que recorre Oliveira en *Rayuela*, o Medrano para alcanzar la *popa* en *Los premios*. Porque en el espacio caótico de la escritura, en el laberinto textual, como en el Universo, el *centro* “está situado en todas partes o en ninguna: en el centro del vacío” (BRITTO GARCÍA, *Abrapalabra*, 652). Y en *La esfera de Pascal* de Borges, las múltiples voces que en la historia universal —“quizás la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”— intentaron explicar el universo, convergen en la voz de Pascal, para quien el Universo es “Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (637). Por ello, si bien desde la perspectiva lacaniana

The text mediates between the narcissism of a writer and the narcissism of a reader. [...] Writing is a want to be, but it is a want to be that wants to be read. Writing always courts an other, writing seeks to be the desire of the other. [...] The text, as a representation of self consciousness, provides a space, a habitation (in the form of signifiers), inviting an other to take up presence (ALCORN 1994, 19),

el deseo es en la *metaficción productiva* un extravío, una inconclusión, un deseo por siempre postergado, porque el espacio textual es el de la incertidumbre, el equívoco, y en él la imagen del narrador y del lector se extravían en el laberinto que torna imposible la habitación donde el lector pueda instalar su presencia. El lector es llamado a ser partícipe del juego en el laberinto especular de un discurso sin centro y sin verdad, ámbito del extravío, la simulación y la búsqueda:

Este no es pasillo hondo: alguien, quizá yo, pinto una infinita perspectiva sobre una ventana tapiada, quizá la Damiana se haya perdido en esa simulación de profundidad, búscala por ahí, pero no te engañas, te das cuenta que no son más que líneas sobre un muro mentiroso y te detienes y doblas por otro corredor buscándome (*El obsceno pájaro de la noche*, 141)².

Ese universo que es el texto es, como el Universo, finito e ilimitado, paradoja que es en *El obsceno pájaro de la noche*, como veremos, la del imbunche y la semiosis ilimitada, que torna los espacios ficticios en laberintos especulares, cuyo centro, múltiple e inaccesible, persigue con el hilo de Ariadna el lector buscando al narrador. Pero en el centro del laberinto se encuentra el descentramiento: Boy, el caos de la productividad textual, y el Mudito, el artífice de otra voz y otra mirada para enunciar la ficción: en el centro del laberinto de la ficción se encuentra lo monstruoso, el Minotauro—el no centro, la diferencia—: la ficción persiguiéndose a sí misma en el tejido rizomático y desterritorializado (DELEUZE 1977) de realidad y ficción.

LA TRAVESÍA METAFICCIONAL

La *metaficción productiva* pone en escena en el cuerpo del relato las tensiones de ideología y lenguaje, las heridas y experiencias límites de su caótica (STOICHEFF 1991) y rizomática (DELEUZE 1977) productividad textual (KRISTEVA 1972). De ahí que en la metaficción narrativa la locura, la monstrificación, el carnaval, el caos, la alteridad, no son temáticas, estructuras, o ‘artificios’ narrativos, son instancias de la productividad metaficcional que nombran la *travesía*, el pasaje a la *diferencia*. La locura de personaje o narrador, la experiencia delirante, el mal, la castración, el desposeimiento, son *umbrales* de la transformación significativa de la escritura. La situación del hombre en el umbral que ya fuera hondamente indagada por la obra de Dostoievski y que formulara Bajtín en su reflexión teórico-crítica (1988) se torna en la narrativa metaficcional *umbral de la escritura*, de la transformación significativa del lenguaje que se nombra a sí mismo como constitutivo del mundo.

² Las citas de *El obsceno pájaro de la noche* corresponden a la edición de Seix Barral, Barcelona, 1985, y el número de página(s) en referencia será señalado entre paréntesis.

La locura viola la ley de lo 'Uno' que se convierte en dos, destruye la semejanza e irrumpe en su seno para nombrar la *diferencia*, como lo atestigua la historia de la literatura occidental, y en Latinoamérica los textos de Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Cortázar, Onetti, Britto García, que exploran, como la producción narrativa de Donoso, el lugar sin límites de la ficción: del lenguaje, del mundo, del hombre. Lugar que, como en *Abrapalabra* de Britto García, puede conducir, en la transgresión de todos los límites, a la *entropía* total, al *caos* desintegrador del universo (Cfr. GASPAS 1996a).

Si la verosimilitud se nutre del necesario 'orden' de la realidad que la precede como condición necesaria para su ficcionalización, la *metaficción productiva* es experiencia límite que rompe las dicotomías de realidad/imaginación, razón/locura, verosimilitud/inverosimilitud, y abre el relato a la escena de un otro orden significativo, el de su *escritura rizomática*.

La 'separación de la locura' es para Foucault uno de los tres grandes sistemas de exclusión que afectan el discurso, derivado de la 'voluntad de verdad' que se revela "como prodigiosa maquinaria destinada a excluir" (1973, 18-20). En la separación de la locura se ejercita, pues, la exclusión de la diferencia en oposición a la identidad, y la palabra del loco se encuentra del otro 'lado' de la línea trazada por la epistemología occidental en sus mecanismos de control y delimitación, que ponen en juego el poder y el deseo.

Línea de control y delimitación que en *El obsceno pájaro de la noche* —que consideramos paradigma de la *metaficción productiva*— trazan el discurso del cacique y el de Jerónimo para controlar el caos e impedir su productividad significativa, la cual refuta la voluntad de verdad y la racionalidad en el 'enmascaramiento' del discurso que 'desenmascara' y desentroniza los procedimientos de exclusión.

Parecería que se crea la ficción para controlar el *caos*, permanecer fuera de él: poseer el 'poncho paternal', ser el 'cronista', dominar, encarcelar, ejercer el 'control' de la ficción como sustituto de la realidad. De ahí que, dirigido a sus seres ficticios, a los monstruos, Humberto enuncie que el propósito es

[...] dejar en claro de una vez y para siempre su propia superioridad por el hecho de ser normal. Ellos dependían de él. No él de ellos. Él era el carce-

lero. No ellos, acechantes y susurrantes. Él los había inventado a ellos, no ellos a él. La Rinconada, los patios de Boy, la organización, la dieta, el doctor Azula, la estructura de la casa, la demolición de las dependencias donde era tan fácil perderse, todo, todo, había sido idea suya. Ellos mismos, y sus quehaceres, eran invento suyo. Que no se rebelaran (255-256).

Lo que se niega en *El obsceno pájaro de la noche* es incorporado al texto —la realidad referencial, la univocidad del mundo y los seres humanos, la figura del escritor, el sujeto enunciador único, la obra como producto— para abrir, en cada uno de ellos, una herida, una pérdida que genera la transformación del sistema de negaciones del relato: son *los anzuelos, los ganchos sangrientos*.

Emperatriz sonrió dulcemente:

- Pero puede despertar, pues Humberto, y a usted le tiene tanto miedo porque usted es [...] distinto.

El anzuelo. El gancho sangriento. Lo penetró, lo pescó, [...] y yo, sí, yo mismo inventé las reglas de este juego que me ha atrapado con un gancho que me está haciendo sangrar (254).

El anzuelo, el gancho sangriento, es el que tiende el discurso ficticio, que se torna autónomo de su creador, quien pierde el control de su realidad. Jerónimo y Humberto son atrapados en el adentro de la ficción y transformados por ella, inventan las reglas de la Rinconada y de la 'obra', pero ambos proyectos sucumben ante las demandas del universo ficticio, para constituir el discurso de *El obsceno pájaro de la noche*.

Los monstruos tienden el anzuelo al sujeto que los creó, quien a su vez es invención de Jerónimo, invención que hace de él un prisionero de la Rinconada y lo identifica con Boy: él es el centro de la Rinconada, "él, no Boy, era el prisionero", envolviéndolo en "capas sucesivas de monstruos menos importantes", rodeado por "ventanas tapiadas" que son risas y envidia de quienes

[...] sólo lo envidiamos a él, a don Humberto que no envidia a nadie, ahogado porque no puede envidiar a nadie, aunque si ustedes supieran que sí, sí envidio, lo envidio a él, al que me inventó y me puso aquí en el centro de esta envidia que me ahoga (261).

En esta instancia del relato se produce una nueva herida, esta vez la de la locura, la del *delirio* de Humberto, conducente a la *monstrificación* de la ficción y en ella, de la imagen del sujeto

de la enunciación. *Monstrificación* —como el *imbunche* también motivo fundamental en la novela— que pensamos signa la diferencia que es la ficción, y enuncia también la diferencia que exhibe la *metaficción productiva* en lo concerniente a aspectos teóricos relativos al relato autorreflexivo. En una extraordinaria propuesta metaficcional el delirio de Humberto pone en escena la productividad textual en la transformación de la *obra* en *texto*:

Me tiendo en la cama. Mi obra entera va a estallar dentro de mi cuerpo, cada fragmento de mi anatomía cobrará vida propia, ajena a la mía, no existirá Humberto, no existirán más que estos monstruos, el tirano que me encerró en la Rinconada para que lo invente, el color miel de Inés, la muerte de la Brígida, el embarazo histérico de la Iris Mateluna, la beata que jamás llegó a ser beata, el padre de Humberto Peñaloza, señalando a don Jerónimo vestido para ir al Club Hípico, y su mano benigna, bondadosa, Madre Benita, que no suelta ni soltará la mía y su atención a mis palabras de mudo y sus rosarios, esta Casa es la Rinconada de antes, de ahora, de después, la evasión, el crimen, todo vivo en mi cabeza, el prisma de la Peta Ponce refractando y confundiéndolo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel porque oigo las voces y las risas envolviéndome y amarrándome, miro la luz en las ventanas de Emperatriz, Basilio llevando y trayendo bandejas, quizá los monstruos se dispongan a bailar, mi dolor aquí, aquí, el mordisco de los colmillos sanguinarios que no sueltan su minúscula presa, el anzuelo de Emperatriz penetrándome. Me levanto para llamar al doctor Azula por teléfono. ¿Dónde puedo encontrarlo? Es urgente. Dice la telefonista: donde la señorita Emperatriz (262-263).

Es, en la imposibilidad de la *obra —libro—*, la creación del *texto* (BARTHES 1974; KRISTEVA 1972; DERRIDA 1989), de la ficción prismática, urdida con fragmentos diversos con *vida propia*. Y fue el propio Donoso quien nos sugirió la imagen rizomática de su discurso como productividad, cuando señaló que *El obsceno pájaro de la noche* es

algo que yo he ido desgajando a trozos de mí, ramas que le han crecido por acá, y ramas por allá, una cosa viva. Es algo que me ha ido sucediendo más bien que he escrito (RODRÍGUEZ MONEGAL 1971, 518).

Aquello que *sucede* es la productividad metaficcional, diferenciada del tronco, del *árbol mundo* (DELEUZE 1977). Es por ello por lo que en lugar de entender la metaficción como mimesis de un proceso anterior a un producto en el cual se mimetizaría, o como un 'árbol-raicilla' engendrado por el 'árbol mundo', el Uno que se

desdobra en el dos: el texto que se autocontempla narcisistamente en su metatexto, entendemos que ella es un acontecimiento, una productividad carnavalizada (BAJTÍN 1974), caótica y descentrada; una *multiplicidad* que, en su práctica interdiscursiva —que vinculamos a la noción de ideologema formulada por Kristeva (1980, 36-37, cit. por LEWIS 1985, 195-196)— dibuja un tejido rizomático:

[...] un trenzado de voces diferentes, de códigos múltiples, a la vez entrelazados e inacabados. [...] un volumen, una 'estereofonía' (BARTHES 1984, 175).

Porque en efecto, *El obsceno pájaro de la noche* no es “una estructura plana”, es, como lo observa Gutiérrez Mouat, “un deslumbrante universo ficticio compuesto de retazos heterogéneos de texto que la propia novela enumera” (s. f., 169), estructura que por su parte CORNEJO POLAR interpreta como de ‘índole poética’ (1975, 109), y que se relaciona con la ‘novela lírica’, cuyas características definiera FREEDMAN (1972) a partir de la obra de Hesse, Gide y Woolf.

Sin embargo, GUTIÉRREZ MOUAT plantea que

Estos elementos dispares que no encuentran un sistema convencional de integración se motivan, en último término, por la presencia dentro de la novela de un escritor impotente, improductivo, motivación que por muy paradójica que sea puede constituir un sistema global de verosimilitud (s. f., 169).

Para nosotros, en cambio, la motivación de la estructura novelística es justamente la de la *productividad*, y no la del *sistema de verosimilitud*, desde el cual Humberto sería el autor *improductivo* de la novela, y esta, una escritura *no realizada* (SOLOTOREVSKY 1983). *El obsceno pájaro de la noche* propone metatextualmente la refutación de la negatividad que le dio origen en tanto *obra* producto de un *autor*, porque lo que constituye al texto es

[...] su fuerza de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones. Si el texto presenta problemas de clasificación (por otra parte ésta es una de sus fuerzas ‘sociales’), se debe a que implica siempre una experiencia del límite (BARTHES 1974, 73).

Experiencia del límite que *El obsceno pájaro de la noche* narra metaficcionalmente en el delirio, el carnaval y la monstrificación, *umbrales* —como también lo será el espejo— de sus procesos

ficcionales. Por ello en este enunciado delirante encontramos el indicio de la creación, desde la Rinconada, de otro espacio ficticio que la espejea y la deforma: la Casa, y todo lo narrado parecería revelarse como pensado frente a la máquina de escribir. Pero a su vez, el delirio de Humberto se espejea en el delirio del Mudito —la otra gran herida del discurso narrativo— en el cual el Mudito crea en su relato a la Madre Benita la ficción de la Rinconada y todas las otras.

Juego especular que hace de la Rinconada y de la Casa espacios de creación de la ficción, instancias de la productividad textual en el prisma de la Peta Ponce que genera imágenes metatextuales múltiples y simultáneas. En el delirio se encuentra así la génesis de la ficción, de ahí que a partir de éste el narrador se sitúe simultáneamente en planos de espacio y de tiempo distintos. El relato de la Rinconada está a cargo de un narrador impersonal, para quien Humberto es un él, pero el narrador se hace Humberto en la Rinconada que sin transición es el Mudito dirigiéndose siempre a la Madre Benita, desplazamiento del aquí y ahora de la Rinconada al aquí y ahora de la Casa en el delirio del Mudito que narra sus inicios como escritor —los de Humberto—, todo ello simultáneamente pensado frente a la máquina de escribir de Humberto, pero nunca plasmado en la página en blanco.

Descentramiento de la referencialidad del relato, en el cual, desde una aparente verosimilitud, una voz narra una historia, pero ella se torna a su vez la ficción de un otro: la supuesta realidad se cancela y la ficción se apodera del relato y del sujeto que la creó. Es por ello por lo que en la secuencia siguiente Humberto narra su pasado, “otros tiempos”, en que pensaba otras cosas, y podía “mirar para afuera, por la ventana” (266). No existían ni la Rinconada, ni la Casa, ni Jerónimo, ni la Madre Benita. Antes de enunciar “soy escritor” (268).

Ello sitúa en la afirmación de *ser escritor* el origen del universo de *El obscuro pájaro de la noche*, de ahí que la novela narre no las fantasías enfermas de Humberto o del Mudito, sino el proceso de producción del discurso ficticio, como en *mise en abyme* lo enuncia el Mudito:

[...] todos [los autores leídos] me abrían ventanas ahora selladas y

asfixiantes, que después de mi respuesta a don Jerónimo esa maldita tarde de verano me encerraron en esta casa: le dije soy escritor (268).

Metáfora de la opción textual que frente al discurso mimético subsidiario de una realidad exterior y anterior a él, postula el texto que se crea en la experiencia de la escritura. Ser escritor significa cerrar todas las ventanas al *afuera* y ser atrapado, no por sus fantasías interiores, sino por la creación de la ficción: quedar encerrado en *esta Casa* porque, como interpretáramos, la Casa y la Rinconada son especularmente *mises en abyme* de los espacios de la enunciación y simultáneamente espacios ficticios que a su vez generan otras ficciones que se refractan y contradicen en el *prisma metatextual* de la novela.

Desde esta perspectiva, todos los imbunches del mundo representado son *mise en abyme* del imbunche de la escritura y del escritor para generar un texto imbunche que postula la inexistencia de toda otra realidad que no sea la de la ficción, proceso que precisa de la transformación de su creador:

[...] nada de esto existe pero no puedo pensar en otra cosa que en estos monstruos [...] estoy sellado dentro de sus intrigas y maquinaciones que yo urdo para ahogarme como si quisiera ahogarme y no quiero que me engulla el fango que no me deja pensar en otras cosas (266).

El desplazamiento del «sus» al «yo» sugiere que los monstruos que lo ahogan —imbunchan— son su creación. Y la yuxtaposición de planos da cuenta de la Casa y la Rinconada como creaciones ficticias que narran, en el desplazamiento del narrador y del receptor del enunciado, la transformación del sujeto de la enunciación, el anuncio de su *monstrificación*:

La página metida en la máquina, en blanco. Ir a buscar a Emperatriz. Engañarla para que se entregara. [...] La cabeza de Humberto se desmoronó sobre su máquina de escribir. [...] y quedó hecho un montón de escombros en el suelo. [...] MIS PIES BUSCARON las zapatillas. Me cubrí como pude con la bata, Emperatriz, Emperatriz, Emperatriz, cruzar el prado hasta el departamento de la enana, por lo menos no morir solo [...] Abrieron. Gracias, Madre Benita, usted siempre está en todas partes para conseguir que me abran la puerta en el momento preciso. Todos desnudos en el *boudoir* de Emperatriz, todos los monstruos que me arrastran (269-270).

Toda imagen metatextual en *El obsceno pájaro de la noche* se formula en plurales niveles textuales, involucrando la totalidad del

prisma. Así, aquello que se ficciona en el movimiento del discurso, en su lenguaje, en el desplazamiento de los planos temporoespaciales, se figurativiza en la secuencia de la apropiación-transfusión-intercambio de órganos y de sangre entre Humberto y los monstruos:

[...] me están monstrificando, [...] he perdido mi forma, no tengo límites definidos, soy fluctuante, cambiante, como visto a través de agua en movimiento que me deforma hasta que yo ya no soy yo, soy este vago crepúsculo de conciencia [...] trato de descifrar lo que contiene esa sangre, qué monstruosidad ajena se va incorporando a mi ser, [...] esta jeringa que extrae litros y más litros de sangre mía, de Humberto Peñaloza cuando era Humberto Peñaloza, sangre de antes que me metieran sangre de monstruo en las venas, cuando yo era yo y no un fenómeno fluctuante [...] piden a gritos mi sangre, más sangre de Humberto Peñaloza, oigo el clamor de la multitud sedienta que se agolpa a mi puerta, yo no puedo moverme porque me tienen inmovilizado con estas sondas que duelen, por las visitas constantes de los monstruos disfrazados con sus dominós y sus caretas galantes que intercambian, [...] y que cómo van a saber cómo me llamo, me están quitando la identidad, hasta eso me están robando, [...] les grito mi nombre pero mi voz no se oye [...] Madre Benita, se están burlando de mí porque se dan cuenta de que estoy tan débil que hasta me he olvidado cómo me llamo, soy incapaz de identificarme, ayúdeme usted que es tan piadosa y compasiva, aunque no quiero saber quién soy, además ya no soy quien fui si es que alguna vez fui alguien, no se vaya, Madre Benita, no me suelte la mano, no me deje morirme solo, no sé cómo la han dejado entrar hasta aquí. No. Váyase. Usted no es la madre Benita. Es sólo alguien que se disfrazó de la Madre Benita. Váyase [...] soy esta colección de monstruos que me han traspasado deformidades para adueñarse de mi sangre insignificante (271-275).

La secuencia de los monstruos narra el tránsito del «yo» a los «otros»: la transformación del creador en sus seres ficticios, quienes ahora se apropian de su sangre, y le traspasan a él sus deformidades, monstrificándolo. El sujeto pierde su identidad, su voz, su nombre, es la ficción por él creada: “una colección de monstruos”. La descripción que hace Humberto de su estado es *mise en abyme* de la materia narrativa —*informe, fluctuante, sin límites*— y del narrador, que sucumbe a las demandas de la ficción, de la nocturnidad, del inconsciente: “yo este vago crepúsculo de conciencia”.

Es en extremo sugestivo que Donoso narrara en una entrevista que en 1969, convaleciente de una úlcera gástrica, le fue suministrada una fuerte dosis de morfina que le produjo una crisis de locura,

tras la cual reescribió *El obsceno pájaro de la noche*. Sobre su novela afirma que ella tiene “el orden que me había sugerido la locura” (LLOSA 1970, 40, cit. por QUINTERO 1978, 187), y que mientras en sus novelas anteriores entregaba la parte consciente de su inconsciente, “un inconsciente controlado”, esta novela:

Fue una experiencia existencial completamente distinta. Yo no escribí esta novela. Esta novela me escribió a mí. [...] una experiencia vital no planteada, sino experimentada al escribirla. [...] Esta cosa que quizás iba a representar una pierna se transforma no en una pierna, sino en una prolongación del brazo, porque una prolongación del brazo que en realidad salía por acá hizo que sucediera lo otro (RODRÍGUEZ MONEGAL 1971, 527-529).

Y es justamente la experiencia del delirio —el de Humberto y el del Mudo— el aspecto textual a partir del cual se ha explicado la peculiar índole narrativa de *El obsceno pájaro de la noche*. Interpretación que podría estar sintetizada en las consideraciones de Isis Quintero, quien a partir del testimonio de Donoso sobre la locura como germen de la organización de su obra, plantea:

Todo esto nos hace comprender mejor por qué el texto de *El obsceno pájaro* tiene la estructura de un delirio mental, como un largo monólogo interior que cambia constantemente de sujeto, pero que en realidad se organiza exclusivamente en función de las obsesiones y alucinaciones de un personaje. La novela renuncia así a la inteligibilidad inmediata para convertirse en novela-enigma, novela-jeroglífico, que hay que descifrar desde los sueños, las sensaciones y desvaríos de ese personaje en constante mutación de sí mismo, y desde ese confuso e incoherente mundo creado por su imaginación esquizofrénica (QUINTERO 1978, 188).

Sin embargo, el tono delirante que adquiere el discurso textual, y la yuxtaposición de planos temporo-espaciales, la estructura caótica, la ambigüedad y opacidad del lenguaje, la confusión entre realidad y apariencia, la difuminación de los límites entre la realidad ‘real’ y la ‘imaginaria’, la especularidad prismática, las transformaciones de la voz narrativa, no responden a que se trata de la narración obsesiva, alucinada, de un personaje que monologa, sino, como hemos analizado, y como es capaz de expresar en imágenes su autor, a la *productividad metaficcional*. En ella el *delirio* es la *herida* que permite, en la transformación del sujeto de la enunciación, en la *monstrificación* de ‘autor’ y ‘obra’, la *emergencia de la escritura*, de su enigma y de su no-ley, de su *anormalidad* frente a la realidad, y frente al discurso logocéntrico.

De esta manera, la objeción que reciben los planteamientos de Foucault es refutada por *El obsceno pájaro de la noche*:

Se me puede objetar que [...] la palabra del loco ya no está del otro lado de la línea de separación; que ya no es considerada algo nulo y sin valor; que más bien, al contrario, nos pone en disposición vigilante; que buscamos en ella un sentido, el esbozo o las ruinas de una obra (FOUCAULT 1973, 14).

Y en efecto se ha visto —MARTÍNEZ 1977, 1980; SOLOTOREVSKY 1983; GUTIÉRREZ MOUAT s. f.— la propuesta metaficcional de la novela como ‘las ruinas de una obra’ y las ‘ruinas’ de un sujeto —Humberto-Mudito— que contempla narcisistamente la pérdida de su «yo» en los fragmentos de su discurso. Comprendemos en cambio el delirio como una *herida*, un *corte* en el proyecto inicial de ficción de Jerónimo/Humberto que se transformó en el referente de realidad para la creación de la ‘obra’: corte en la ‘realidad’, en la subjetividad creadora y en la ficción misma.

El delirio —el de Humberto y el del Mudito— es, para nosotros, el espacio donde se pone en escena “el juego negativo de un corte y de un enrarecimiento del discurso” (FOUCAULT 1973) que genera el texto como significancia, como caos productor de significación, como rizoma. Espacio que es ya no el de la excluyente ‘voluntad de verdad’, sino, como lo enuncia el discurso de Humberto que citáramos, el ámbito de lo que acontece y del azar, del caos y del carnaval, el espacio donde el discurso pugna por emerger como *diferencia*.

Producir el caos significativo es desplegar el carácter rizomático del texto, es no encarcelar el caos en el discurso de la Rinconada, el inconsciente en el latido ‘oculto’ de la ‘obra’. Es *producir el inconsciente*:

Tanto para los enunciados como para los deseos la cuestión nunca estriba en reducir el inconsciente, en interpretarlo o en hacerlo significar según un árbol. La cuestión es *producir el inconsciente* y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es esta producción del inconsciente mismo (DELEUZE 1977, 44).

La creación del texto es el cuerpo de la escritura. La monstrificación de Humberto se realiza simultáneamente en los dos planos en los que se mueve esta instancia del relato: en su transformación como persona —como no monstruo— en monstruo por los

seres de la Rinconada; y en su obra, que es contenida por su cuerpo, por la aparente unidad que lo define como sujeto de enunciación, como escritor, creador de un «él»: el universo literario. Pero para que la literatura sea posible, el cuerpo, la unidad, la subjetividad, debe crear de sí a *otros*.

EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN: DEL «UNO» A LOS «OTROS»

En el delirio y la monstrificación el sujeto enunciador se torna otros, y se anula como uno, es la ficción por él creada: otros sujetos de enunciación, personajes, espacios. La ficción de *El obsceno pájaro de la noche*, el cuerpo de su escritura, existe sólo a partir de las heridas, las mutilaciones, la metamorfosis: un sujeto ha de escindirse, destruirse como yo, para generar *lo otro* y a *los otros*, monstrificarse con su ficción, transgredir el límite que trazaba el poncho paternal, participar del *carnaval*:

En el carnaval el sujeto resulta aniquilado: en él se cumple la estructura del 'autor' como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara (KRISTEVA 1981, 208).

De ahí la vinculación entre locura y carnaval como experiencias relativizadoras, desjerarquizadoras y transgresoras. La imagen de la fiesta de disfraces que dio Emperatriz —«La Corte de los Milagros»— se presenta como 'recuerdo' en medio del delirio de Humberto, para significar la herida, el corte —el delirio—: la carnavalización del relato.

Si el delirio es el corte en la 'realidad' que la *metaficción productiva* muestra como condición para generar otro discurso, la monstrificación es su *puesta en escena* como cuerpo, como organismo, y ambos —delirio y monstrificación— son imágenes carnalescas. El carnaval es signo del tránsito, del *pasaje a lo otro*: al nacimiento de otro discurso; es *muerte y resurrección*, imagen grotesca de la transformación productiva:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estado de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución (BAJÍN 1974, 28).

Solo desde la *muerte* narrativa del sujeto de la enunciación el discurso empieza a *hablar*, y *El obsceno pájaro de la noche* narra

los diferentes *pasajes* —todos ellos carnavalescos— que hacen posible la ficción. Como veremos, también la monstrificación y muerte de Jerónimo se situarán en la escena del carnaval.

Jerónimo encerró el caos, el *cuerpo monstruoso del discurso*, su *escándalo productivo*; anuló el discurso de Boy y, para asegurar la coacción, le dio la palabra a *otro*, al *escritor* que duplicaría miméticamente el universo de la Rinconada. Pero “El texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción” (BARTHES 1974, 71) y en la Clínica del Doctor Azula se intercambian órganos, se hacen transfusiones sanguíneas, se produce un cuerpo, el del texto: el cuerpo de Boy: múltiple, heterogéneo, inacabado, que reta la verosimilitud, la racionalidad, y todo logocentrismo. Lo monstruoso, la productividad textual, se hiperboliza en *mise en abyme*: el cuerpo de Humberto es agredido, objeto de heridas, robos, amputaciones: crear la ficción es de la negatividad, de los cortes, de las heridas, de las suturas, de la *hendidura* en *el uno* —de la realidad, del sujeto—, generar *lo otro*.

De acuerdo con la lectura de Ludmer (1977), en la amputación del pecho de Gertrudis *La vida breve* enuncia las condiciones de producción del relato en tanto instauración de un corte esencial en el cuerpo como fundamento del acceso al orden signifiante. Desde la perspectiva que venimos desarrollando, herida en el *cuerpo del relato* que genera el movimiento signifiante de la escritura, para que Brausen —escritor— pueda transformarse en otro, para que la escritura pueda abrirse a otro orden, al del caos signifiante, al del logos de la imaginación.

Es por ello por lo que la imagen carnavalesca muestra en la *metaficción productiva* su carácter ambivalente. La creación del cuerpo de la escritura es “producir el texto, jugarlo, deshacerlo, *hacerlo partir*”, hacer de él “un plural *irreductible*”, un Boy que “se sitúa en el límite de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.)” (BARTHES 1974, 74-79), y desafía la censura, la exclusión, el límite del poncho paternal para poner en escena el carnaval y el caos.

La *metaficción productiva* es el cuerpo de la escritura que “sale fuera de sí, franquea sus propios límites” (BAJTIĆ 1974, 30), en donde el cuerpo del sujeto —Humberto— es ‘imbunchado’, sus orificios de relación con el mundo se cierran: Humberto se torna

'ciego' y 'mudo'. *Paradoja del 'imbunche' y la semiosis ilimitada* que nutre el relato: la monstrificación del sujeto de la escritura, su *hacerse discurso* es el 'imbunche' del autor, su muerte en tanto unidad diferenciada, exterior y anterior a la escritura:

El Texto se lee sin la inscripción del Padre. La metáfora del texto se despega [...] de la metáfora de la obra; ésta remite a la imagen de un *organismo que crece por expansión vital, por «desarrollo»* (palabra significativamente ambigua: biológica y retórica): la metáfora del Texto es la de la *red*; si el Texto se amplía, es por efecto de una combinatoria, de una sistemática (imagen cercana, por otra parte, a los puntos de vista de la biología actual sobre el ser vivo) (BARTHES 1974, 77).

Así, el personaje escritor se transforma en otro: para crear la ficción que es *El obsceno pájaro de la noche* ha de perderse como individuo, como yo, como racionalidad y subjetividad consciente de sí misma, y transformarse en un ser informe, sin límites, imagen del inconsciente desbordado e imagen de la materia textual: fluctuante, cambiante, *agua en movimiento*. El proceso está signado por la alteridad adentro/afuera: de la realidad, de la subjetividad, de la ficción, y las oposiciones se contienen o su línea divisoria se metamorfosea. La clausura de la realidad se lleva a cabo, el sujeto de la enunciación genera la ficción, es parte de ella, de ahí que *yo ya no soy yo*, los dialogismos afuera/adentro, normal/anormal, penumbra/oscuridad se diluyen.

Igualmente las grandes paradojas que movilizaron la novela empiezan a revelar su significado: inmovilizado/fluctuante, yo/otro/él, y se muestran como esenciales a la *mise en abyme* novelesca. Humberto se encuentra inmovilizado, prisionero en el adentro de la ficción, integrante y generador de la fluctuación y movilidad de los signos textuales. El yo genera entonces al otro, al tú y al él del discurso, movimiento del narrador que a su vez ficciona la totalidad del movimiento textual, es así imagen del discurso de *El obsceno pájaro de la noche*, que niega su proyecto inicial para postularse como un discurso plural, inacabado, 'incontrolable', en procura de su objeto de deseo.

En este proceso, Humberto, una identidad, un nombre, un rostro, inicia su transformación en el Mudito, y paulatinamente será una más de las brujas enunciadoras de la cháchara obscena de *El obsceno pájaro de la noche*, y para que ella exista ha de enmudecer

como ‘sujeto’ de la enunciación, apagar su ‘voz’, dejar la página de la crónica de la Rinconada *en blanco* para que el discurso ‘otro’ se produzca.

Por ello Humberto, el personaje escritor, queda ‘reducido’ al extirpársele el ochenta por ciento de sus órganos. Es fascinante cómo el discurso corteja una y otra vez en *mise en abyme* sus imágenes: nuevamente la mutilación, la herida, genera desde la carencia otro discurso donde el narrador se torna de ‘algodón’, sin contornos, es un personaje más que se reconoce a sí mismo inmerso en la ficción mutante, rodeado de personajes:

¿ESTOY SORDO ADEMÁS DE MUDO? ¿Y además casi ciego porque apenas logro distinguir bultos y reverberaciones blancas que pueden ser inciertamente sillas, armarios, lavatorios, personajes, cortinas que aparecen y desaparecen y cambian de lugar y se pasean sin dar explicación y después, en medio del paseo, se extinguen, se borran. No oigo pasos. Ningún ruido. Todo está hecho de algodón y gasa, y el algodón no tiene contorno, [...] Yo también soy de algodón (276).

Igualmente, las etapas de la constitución del ‘ser escritor’ se retoman una y otra vez, siempre enunciadas como originadas por una herida ejecutada por una figura paternal: el padre de Humberto espejea, significativamente, la imagen del otro padre, de Jerónimo. Su nombre aparece en la página literaria dominical, pero luego su padre ‘hincó’ la tijera “con crueldad en el papel para recortar ese artículo. [...] Le grité: me estoy muriendo de dolor al estómago desde que usted me pinchó con las tijeras para robarme mi triunfo” (283-284). Y luego la herida de Jerónimo, quien lo busca en el bar de Rosita: “trataba de concentrarme en mi próxima jugada, pero el tijeretazo me cortó la respiración, usted detrás de mí, silencioso [...]” (286). *Ser escritor* es inicialmente reconocerse a sí mismo en la mirada del otro, reconocimiento que conduce a la amputación, al robo, al imbuñe en manos del artífice de la ficción y de la ficción misma: “debe pagar las consecuencias de su osadía cuando esa tarde en el Museo Antropológico le dijo que era alguien, escritor” (280); y el capítulo 18 retoma una a una las etapas que hemos venido destejiendo del tramado significativo de la novela, y las hace confluír en el enunciado de Humberto:

TODO, DESDE EL principio, desde el Hércules, no, desde antes, desde esa tarde en el Museo Antropológico o antes aún, cuando su guante me rozó el

brazo en la calle, todo ha sido urdido cuidadosamente, paso a paso, con infinita paciencia, encerrándome en su confianza cuando entré a su servicio, haciéndome testigo de su amor para aprisionarme, Inés la carnaza para que picara el anzuelo, la supremacía en el mundo de los monstruos donde yo lo debía encarnar con mi sangre mezquina y ser el padre de su hijo, la tentación final, el anzuelo más fino, piqué, el anzuelo que me atravesó y no pude liberarme, atado en una cama que de pronto arde y de pronto hiela (288).

Ataduras que son las de la creación ficcional en un doble nexo: con el artífice de la ficción y con sus figuras ficticias:

— Soy escritor.

Tomé este compromiso con usted, don Jerónimo. Ya no podíamos separarnos, me até a la Rinconada, a Inés, a la Peta, a usted, a la Casa, a la Madre Benita, a estas figuras blancas del baile que Emperatriz dio hace años: «En el Hospital» (280).

Un compromiso en el cual la figura del ‘autor’ debe ser destruida, como, por último, en la culminación de su proceso, lo ficcionaliza la secuencia de la monstrificación de Humberto, la amputación final para producir el discurso:

[...] y con este intercambio de órganos mi tiempo se irá alargando y alargando de modo que como nunca más será una persona, sólo un terreno de cultivo para trozos de otras personas, jamás moriré, prolongaré mi crepúsculo para siempre [...] nada se mueve en la calle que mi ventana enmarca (292-293).

Culmina igualmente el proceso de clausura de la realidad inaugurando metaficcionalmente en la imagen del *poncho paternal*, que señala la negatividad sobre la cual se construye el discurso: “la ventana no es ventana”, es un ‘engaño’ es “la ampliación fotográfica de una ventana” que la simula, porque “no hay puerta, no hay salida, no hay hacia dónde salir”. La fotografía encubre el muro empapelado “con noticias espeluznantes que no importan [...] este rompecabezas de horrores, capa tras capa” (302). Obscenidad del mundo y del ser humano que dibuja el vuelo del discurso en las comarcas de la nocturnidad y del inconsciente, de lo ‘otro’ sólo aprehensible en el movimiento de los signos textuales en la transformación de la ficción en ‘otra’.

De ahí que metaficcionalmente la figura del escritor personaje sea destruida, privada de voz, de alteridad, de referentes de espacio y tiempo. La inexistencia de un exterior no supone, como hemos

enfaticado, que todo transcurre en la interioridad del narrador, imbunchado en su propia imaginación. Para nosotros, el 'interior' es la ficción laberíntica donde el sujeto de enunciación —*el Uno*— se extravía:

[...] fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridades y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes, siempre gaseosos, fluctuantes, jamás un ser humano, siempre disfraces, actores, maquillajes que se disolvían [...] sí, eran más importantes sus odios y sus obsesiones que la realidad que le era necesario negar [...] (488).

El juego de espejos refracta la misma imagen: Humberto crea la Rinconada para Boy, un microcosmos del cual él será el centro, y ese centro ocupa todos los espacios. Pero el universo de la Rinconada se rebela y la ficción crea sus propias normas, destruye el proyecto inicial y lo transforma en otro, para lo cual el 'escritor', el 'normal', el que permanecía 'afuera', ingresa al mundo ficcional para transformarse conjuntamente con él. Transformación en la que se convertirá a su vez en un Boy, solo en el centro de un microcosmos sin afuera, sin alteridad. Y aunque enuncia "debe haber algo porque recuerdo algo más" (401) todos sus 'recuerdos', su 'pasado', refieren a su relación con la realidad antes de asumirse como escritor.

Como hemos intentado expresar, *El obsceno pájaro de la noche* se nutre de una paradoja esencial: la negación de la alteridad, el *imbunchamiento* de realidad y ficción, genera el movimiento proliferante de signos del relato, la ficción se autocontempla narcisistamente en un proceso que la torna siempre 'otra' en la generación de una nueva imagen sobre el proceso metaficcional de su creación, cuyos mecanismos productores son ficcionados, una y otra vez en una *mise en abyme* que a su vez contiene otra *mise en abyme*, en descentramientos sucesivos que construyen el *prisma metatextual* de *El obsceno pájaro de la noche*.

Así, desde la perspectiva de la transformación del sujeto escritor en los narradores del relato para crear la ficción, el imbunche del narrador y de la ficción genera, ya a punto de la clausura total, del silenciamiento, otra creación: la Casa, espacio de enunciación en el cual un sujeto, el Mudito, es metaficcionalmente el artífice de la ficción 'otra'.

En el delirio de Humberto la yuxtaposición de planos entre la Casa y la Rinconada, y el traslado de la Peta Ponce y de la Madre Benita al espacio de la Casa, ficcionaban la transformación de la ficción, que ahora se signa en el cambio temporo-espacial: la voz de Humberto, rodeado de muros empapelados con periódicos, a punto de ahogarse, crea otro discurso, el de una vieja que se dirige al Mudito, en el enunciado de éste. Ello traslada al lector a la Casa, de donde el Mudito nunca salió, los papeles que cubrían la ventana jamás existieron, simplemente el Mudito barre. El tránsito del yo y del espacio tiempo del relato, su metamorfosis, se signa sin solución de continuidad en el desplazamiento del enunciado verbal:

[...] estoy agotando el aire, horadar túneles y galerías y pasillos para salir, crear patios y habitaciones que recorrer, un espacio siquiera, no este encierro de tumba que muercdo, arañó, rompo sin conseguir nada, mi espacio se encoge, me estoy ahogando porque no hubo jamás ventana porque no hay nada que mirar por las ventanas, [...] los destrozos de este muro, hay que barrerlos y dejarlo todo limpio, diarios viejos rajados, bárralo todo Mudito, [...] sí, Dora, no me apure [...] aquí no hay nadie con la cara cubierta, no hay máscaras ni antifaces ni caretas, ni mascarillas, no, aquí todos tienen su propia cara deteriorándose en el orden de un tiempo lineal, como debe ser (303).

En este sentido el *siuzhet* de la novela no es un mero recurso para desplegar la *fábula*. Como plantea Volek en relación a *El acoso* de Carpentier: “el *siuzhet* ‘descentra’ la fábula y le da un nuevo marco” (1985, 140), responde a las instancias de la producción del relato en su problematización interna: la *fábula* del relato es la de su creación, la de su *siuzhet*: “is fiction about fiction” (HUTCHEON 1984, 1).

Y es el lector quien, en su decodificación *creadora*, deberá poner en relación los patios y habitaciones, un ‘espacio siquiera’ del discurso de Humberto con la Casa del Mudito, y las máscaras, antifaces y mascarillas con la *monstrificación* de Humberto en la Rinconada. Espejularidad discursiva que signa la creación, desde el espacio imbunche, cuando el narrador está ya a punto de ahogarse, de otro espacio, de la Casa, que restaura el orden tranquilizador, la aparente unidad del personaje y la linealidad del tiempo, solo para inmediatamente carnavalizarlos. Desde la Rinconada se crea la Casa, y desde la Casa, la Rinconada; ambos espacios de enunciación son destruidos —la Rinconada clausurada y la Casa demoli-

da—, así como los artífices de la ficción: Humberto, Jerónimo y el Mudito, para enunciar el proceso de transformación —creación y destrucción— del narrador del relato, su travesía textual y los umbrales de sus procesos ficcionales.

CATALINA GASPAR

Universidad Central de Venezuela.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

EDICIONES

- DONOSO, JOSÉ (1985), *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral.
- BORGES, JORGE LUIS (1974), *La esfera de Pascal*, en *Obras completas: 1923-1973*, Buenos Aires, Emecé, págs. 636-638.
- BRITTO GARCÍA, LUIS (1980), *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila.

INVESTIGACIONES

- ALCORN, MARSHALL (1994), *Narcissism and the Literary Libido*, New York, New York University Press.
- BAJTÍN, MIJAIL (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- _____ (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, ROLAND (1974), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- DÄLLENBACH, LUCIEN (1991), *El relato especular*, Madrid, Visor [1ª ed. en fr.: (1977), *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil].
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI (1977), *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, JACQUES (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- FOUCAULT, MICHEL (1973), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- FREEDMAN, RALPH (1972), *La novela lírica: Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Barral.

- GASPAR, CATALINA (1996a), *El universo en la palabra: lectura de «Abrapalabra» de Britto García*, Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- _____ (1996b), *De la mimesis a la 'metaficción productiva'*, en *Argos*, Revista de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, núm. 24.
- _____ (1996c), *Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva*, en *Estudios*, Revista de Investigaciones Literarias, Caracas, Universidad Simón Bolívar, año 4, núm. 8.
- _____ (1997a), *De rostros y prismas en la 'metaficción productiva'*, en *Escritura*, Revista de Teoría y Crítica Literarias, Caracas, año XVIII, núms. 35-36.
- _____ (1997b), *Metaficción y productividad en José Donoso*, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, vol. LXIII, núm. 180.
- HUTCHEON, LINDA (1984), *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen.
- KRISTEVA, JULIA (1972), *La productividad llamada texto*, en VVAA, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, págs. 63-93.
- _____ (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press.
- _____ (1981), *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.
- LEWIS, THOMAS (1985), *El acto referencial*, en *Lexis*, vol. 1, núm. 3.
- LLOSA, LUIS U. (1970), *Una visión enferma del mundo: reportaje al novelista chileno José Donoso*, en *El Comercio*, Lima, noviembre, pág. 40.
- LUDMER, JOSEFINA (1977), *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARTÍNEZ, NELLY (1977), *El carnaval, el diálogo y la novela polifónica*, en *Hispanérica*, año VI, núm. 17, agosto, págs. 3-21.
- _____ (1980), «*El obsceno pájaro de la noche*»: *la productividad del texto*, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XLVI, núms. 110-111, enero-junio, págs. 51-65.
- QUINTERO, ISIS (1978), *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, Madrid, Hispanova.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1971), *José Donoso: la novela como 'Happening': entrevista sobre «El obsceno pájaro de la noche»*, en *Revista Iberoamericana*, núms. 75-77, julio-diciembre, págs. 517-537.
- STOICHEFF, PETER (1991), *The chaos of metafiction*, en VVAA, *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, ed. by KATHERINE HAYLES, Chicago, The University of Chicago Press.
- SOLOTOREVSKY, MYRNA (1983), *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*, Valparaíso, Universitarias de Valparaíso.
- VOLEK, EMIL (1985), *Metaestructuralismo*, Madrid, Fundamentos.