



Una poetica della riduzione e del residuo: l'apocalisse in El obsceno pájaro de la noche di José Donoso

di Emanuela Jossa

Proporre una lettura di uno scrittore tanto noto come José Donoso rappresenta sicuramente una sfida, o forse addirittura una pretesa: dire qualcosa di nuovo, aggiungere un elemento significativo all'interpretazione della sua opera, già oggetto di studio da parte di tanta critica. Tuttavia, la scelta di un tema e anche di un *modo*, quello dell'apocalisse e della letteratura apocalittica, può fornire una prospettiva peculiare, foriera di nuovi spazi di analisi e di riflessione sull'universo informe racchiuso in *El obsceno pájaro de la noche* e la sua rappresentazione letteraria.

In modo preliminare, è forse utile schematizzare la polisemia dell'apocalisse: se nell'uso comune prevale il significato di catastrofe, etimologicamente indica la rivelazione e la visione; ancora, rappresenta un annuncio di salvezza e redenzione e infine un'interpretazione della storia che, nel caso del testo di Giovanni, esprime una dura condanna della situazione socio-politica della provincia asiatica della fine del I secolo d.C. Queste diverse accezioni del concetto di apocalisse sono presenti o consapevolmente respinte in *El obsceno pájaro de la noche*: si configurano come strumento di rappresentazione letteraria e in funzione di una strategia narrativa, in chiave chiaramente distopica. Più che un'escatologia, José Donoso propone infatti una visione delirante del destino dell'uomo. E se la presenza tematica dell'apocalisse è un



tratto condiviso da altre opere fondamentali della *nueva novela hispanoamericana* (basti pensare a *Cien años de soledad* o *La muerte de Artemio Cruz*), in José Donoso assume un rilievo peculiare, perché è parte integrante e costitutiva di una poetica assolutamente originale che definisco qui *poetica della riduzione e del residuo*.

APOCALISSE / VISIONE

Come è noto, *El obsceno pájaro de la noche* è stato pubblicato nel 1970 dopo una lunga e tormentata gestazione. Lo stesso José Donoso (2007: 556-557) racconta che l'origine del romanzo più che risiedere in un'idea, deriva dall'effetto, dall'impatto travolgente di alcune immagini particolarmente intense e violente, rimaste poi intatte nella sua memoria e dense di una forte carica emotiva: l'improvvisa visione di un bambino in una macchina di lusso, con il viso e il corpo deformi e riccamente vestito; la figura di una vecchia zia indigente; l'aspetto esecrabile ma anche in qualche modo attraente di mendicanti menomati nelle strade di Santiago; ancora, lo spazio enorme della casa della sua infanzia. Ossessionato da queste immagini, visioni spaventose, Donoso inizia scrivere nel 1963, ma abbandona e riprende la scrittura varie volte. È poi ricoverato per un'ulcera e il trattamento con la morfina lo riduce in uno stato delirante, con paranoie, manie suicide, allucinazioni. E in questo stato ricomincia a scrivere:

en un esfuerzo sin pausa durante ocho meses, todavía sufriendo de pesadillas y paranoia, empecé a reescribir desde el principio *El obsceno pájaro de la noche*. El recuerdo de los miles de páginas que ya había escrito dio al material una organización quizá redescubierta tras mi experiencia con la locura. (Donoso 1975: 16)

L'universo caotico e claustrofobico, l'alienazione e la perdita di identità dei personaggi, la fantasmagoria barocca e la dimensione apocalittica che caratterizzano *El obsceno pájaro de la noche* si devono, in parte, a questa dolorosa gestazione del testo.

Ricordo in sintesi la trama del romanzo: significativamente la narrazione si apre con la morte di Brígida, una delle vecchie ospitate nella grande Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, di proprietà del ricco e potente Jerónimo Azcoitia, sulla quale incombe la minaccia di demolizione e allo stesso tempo la promessa della costruzione di una favolosa Ciudad del Niño. La narrazione è affidata a un personaggio malaticcio, Humberto Peñaloza, detto il Mudito, che nel corso della narrazione, come altri personaggi, soffre diverse metamorfosi. Il suo punto di vista delirante e confuso informa di sé la sua storia personale e quella della Casa. Il Mudito dopo un'infanzia segnata dalle frustrate ambizioni di ascesa sociale del padre, rifiuta consapevolmente la propria origine, emblematicamente espressa da un 'cognome triviale' e incontra don Jerónimo, uomo ricco e potente, presso il quale svolge diverse



mansioni, decisamente sordide. Don Jerónimo, che desidera ardentemente un erede, finalmente ha un figlio, nato deforme, Boy: per non farlo sentire diverso, lo rinchiude in un'altra enorme proprietà, La Rinconada, insieme a 'mostri' di diverso tipo, gerarchicamente organizzati in una società fittizia dove tutto è deforme. A Humberto Peñaloza è affidato il compito di redigere il resoconto della crescita di Boy. Il Mudito, però, si ammala e subisce, o crede di subire, un'operazione con trapianto di organi che lo lascia mutilato, debole, malaticcio. Nascostosi nella Casa de los Ejercicios, finge di essere muto, poi diventa una delle sette vecchie che nascondono e proteggono, a modo loro, la presunta gravidanza di Iris, una delle orfanelle che di nascosto ha una relazione con un uomo che indossa una grande testa di cartapesta, un Gigante, nella sua prospettiva infantile. Insieme alle altre vecchie, aspetta la nascita di un bambino miracoloso: le vecchie credono (fingono di credere) che Iris lo abbia concepito senza avere rapporti carnali. Il Mudito, sempre più debole e inutile, subisce altre metamorfosi: diventa un *imbunche*, un personaggio mostruoso della mitologia dell'isola di Chiloé e della cultura mapuche. Secondo la leggenda, al bambino che diventerà *imbunche* devono essere chiusi tutti gli orifizi del corpo, e la gamba destra deve essere cucita alla nuca. Diventerà il custode di una caverna magica: incapace di esprimersi se non con sgradevoli versi gutturali, non potrà svelare alcun segreto; incapace di muoversi, non potrà allontanarsi. Proprio come il Mudito. Questi diventa sempre più piccolo, si trasforma nella *guagua* di Iris, per poi essere cucito in un sacco.

Arriviamo rapidamente alla conclusione. Boy, cresciuto ed evaso per cinque giorni da La Rinconada, decide di vendicarsi del padre: sottomettendolo a ogni tipo di umiliazione, gli fa trovare la morte nel luogo artificiale da lui voluto, mentre contempla delirante la propria immagine deformata dalle onde di uno stagno. L'atteso bambino miracoloso non nasce (la gravidanza di Iris era un'altra messa in scena) e la Casa de Ejercicios Espirituales viene sgombrata: le ospiti vengono portate via e l'ultima scena ritrae una vecchia che, ridotta a vivere sotto un ponte, brucia per riscaldarsi le cose trovate nella Casa ormai abbandonata

APOCALISSE / CATASTROFE

La breve e necessariamente riduttiva esposizione degli avvenimenti di *El obsceno pájaro de la noche* mostra già un elemento importante in relazione al tema dell'apocalisse. Si tratta del motivo del deterioramento dello spazio e del corpo, che prefigurano una visione della fine, della catastrofe. Entrambi, corpo e casa, vengono distrutti in un processo che secondo Miguel Angel Náter (2007: 279) è chiaramente apocalittico. La rappresentazione deformata di *El obsceno pájaro de la noche* trova infatti il proprio centro nella dimensione spaziale dei personaggi, attraverso questi due topoi: la casa e il corpo. La prima casa è la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba: si tratta di un antico edificio, enorme, labirintico,



caratterizzato da decadenza e abbandono. Molte stanze e cortili sono chiusi, o adibiti a depositi di statue rotte e materiali inutilizzabili:

hay que seguir más pasillos, una, otra pieza vacía, hileras de habitaciones huecas, más puertas abiertas o cerradas porque da lo mismo que estén abiertas o cerradas, más piezas que vamos atravesando, los vidrios astillados y polvorientos, la penumbra pegada a las paredes resecas donde una gallina picotea el adobe secular buscando granos. Otro patio. El patio del lavadero donde ya no se lava, el patio de las monjitas donde ya no vive ninguna monjita porque ahora no quedan más que tres monjitas, el patio de la palmera, el patio del tilo, [...] patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar. (Donoso 2007: 23)

Le descrizioni di questa Casa "insondabile" (Donoso 2007: 75) sono ricorrenti (per esempio Donoso 2007: 25, 216, 350) e mentre disegnano uno spazio caotico e inservibile, ne sottolineano implicitamente la funzione. La casa *contiene*, nel senso di comprendere in sé, ma soprattutto nel senso di racchiudere, frenare, reprimere i personaggi marginali ed inutili che la abitano: vecchie donne di servizio, monache, orfanelle dimenticate da tutti, il Mudito. I loro istinti, soprattutto sessuali, le loro manie, i loro desideri, vengono repressi oppure trasformati, mascherati; in questo modo vengono giustificati, ottengono una legittimazione. Così, ad esempio, il Mudito e una delle vecchiette si trasformano in oggetti libidinosi che vengono manipolati dalle ospiti dalla Casa con la giustificazione che sono la *guagua* di Iris.

L'altro grande spazio narrativo del romanzo è La Rinconada, dove viene rinchiuso Boy insieme con altri personaggi anomali, deformi. E' caratterizzato come il primo dalla vastità, ma la sua funzione è diversa: più che *contenere* persone e istinti, nel senso prima indicato, questa casa *separa* i suoi abitanti dal resto del mondo. Le mura de La Rinconada segnano il limite tra due luoghi nettamente disgiunti che obbediscono a regole diverse. Costituita da mostri, questa società non reprime gli istinti, non traveste le pulsioni, come gli abitanti della Casa de Ejercicios, non si nasconde: qui è permesso vagare nudi, ubriacarsi, fare orge, abbuffarsi...

Entrambi gli spazi sono però soprattutto *chiusi*: mentre il Mudito continuamente sigilla porte e finestre, ostruisce i passaggi della Casa de los Ejercicios, Emperatriz, la nana che governa La Rinconada, impedisce qualsiasi contatto con l'esterno. Questa chiusura contiene il principio della loro decadenza: il contatto con l'esterno li distrugge, li priva di senso, trasformandoli in puri significanti. Scrive a proposito Donoso:

Significará, me imagino, que tengo una visión apocalíptica del destino de todo espacio cerrado, todo espacio política y socialmente ignorante del mundo exterior. Y los invasores, de diversos modos, alteran o destruyen esos mundos, revelándolos así como puros significantes. (Donoso 2007b: 565)



La disintegrazione dello spazio corrisponde alla decadenza del corpo dei personaggi, incapaci di avere una relazione autentica tra loro e con la società. È il caso del Mudito, sottoposto allo stesso processo di *chiusura* e *riduzione*. Il contatto tra il Mudito e il mondo esterno viene ridotto sia attraverso semplici processi di dislocazione: la reclusione ne La Rinconada per osservare Boy, poi nella Casa de Ejercicios; sia attraverso una successione di eventi che agiscono direttamente e in modo sempre più invasivo sul suo corpo: costrizione al silenzio (finge di essere muto), trapianto di organi, riduzione del corpo e della capacità di movimento, simboleggiata dall'*imbunche*, fino alla cucitura all'interno di un sacco per diventare simile a un neonato. Nelle diverse descrizioni delle metamorfosi, il Mudito è sempre un oggetto, un corpo inerme che subisce passivamente le manipolazioni altrui:

Comienzan a envolverme, fajándome con vendas hechas con tiras de trapo. Los pies amarrados. Luego me amarran las piernas para que no pueda moverlas. Cuando llegan a mi sexo lo amarran como a un animal dañino [...]. Luego me meten en una especie de saco, con los brazos fajados a las costillas, y me amarran en una humita que sólo deja mi cabeza afuera. Me acuestan en la cama de Iris. (Donoso 2007: 338)

Le trasformazioni del Mudito sono drammatiche e grottesche, e si inseriscono in un processo continuo di metamorfosi che coinvolge quasi tutti i personaggi per renderli mostruosi. Dunque, i processi metamorfici che avvengono nel romanzo sono derivate negative, sono segnati da questa riduzione che trasforma i personaggi in residui di quello che erano o che avrebbero potuto essere. Così, la bella Inés diventa la vecchia Peta Ponce, la *niña beata* si trasforma in *niña bruja*, la candida orfanella Iris diventa, suo malgrado, una prostituta. Attraverso questa reiterata figurazione di corpi e personalità ripugnanti, Donoso costruisce dunque un altro spazio di decadenza e disintegrazione, parallelo allo spazio della Casa.

Si tratta, dunque, di un'affinità tematica con i testi apocalittici, che scaturisce dalla lettura più frequente e diffusa del termine apocalisse come catastrofe, soluzione finale di uno stato di decadenza. Una rappresentazione dell'apocalisse analoga a quella di *El obsceno pájaro de la noche* è riscontrabile, come si è detto, in molti altri testi latinoamericani degli anni '60 e '70, e naturalmente sorge spontaneo l'esempio di *Cien años de soledad*, in cui vengono narrati eventi simili a quelli ora individuati nel romanzo di José Donoso: la deformazione del corpo (la nascita del bambino con la coda di maiale), la chiusura finale della casa dei Buendía e il suo definitivo collasso. Nel romanzo di García Márquez, però, si tratta di episodi sporadici inseriti in un ampio disegno escatologico, mentre in *El obsceno pájaro de la noche* questi eventi, reiterati, iperbolizzati (verso il basso), sono parte costitutiva della poetica del residuo.



APOCALISSE / ANNUNCIO DI SALVEZZA

La presenza dell'apocalisse ha anche una dimensione più sottile e interessante rispetto alla semplice adesione tematica. Come abbiamo visto, apocalisse significa innanzitutto rivelazione (significato etimologico) e poi profezia, annuncio di salvezza dopo la distruzione. Questa dimensione positiva è completamente assente nel romanzo di José Donoso così come in quello di García Márquez. Entrambi i romanzi terminano con un disastro senza riparazione: non c'è promessa né restituzione di un Paradiso, o perché agli uomini non è offerta una seconda opportunità (*Cien años de soledad*), o perché semplicemente Dio non c'è (*El obscuro pájaro de la noche*), esiste solo l'inferno che, come è evidente in *El lugar sin límites*, s'identifica con la vita sulla terra.

Ciò che mi sembra interessante, allora, è che non solo Donoso, come García Márquez, sembra rinunciare consapevolmente a questo contenuto salvifico dei testi apocalittici, ma ha volutamente costruito una serie di rimandi *per contraddizione* al testo apocalittico proprio per negare ogni possibilità di redenzione. Vale a dire che la relazione tra *El obscuro pájaro de la noche* e, nello specifico, l'*Apocalisse* di Giovanni non si riduce all'aspetto diegetico, ma, e questa è la mia proposta, si esprime attraverso un meditato lavoro di riferimenti in un sistema variabile, che si muove tra *antitesi* e *adesione*. Si tratta di un peculiare trattamento delle fonti che caratterizza anche il rapporto che Donoso istituisce con la tradizione cilena: le leggende della cultura del Maule, così come alcuni miti della tradizione di Chiloé, vengono utilizzati per costruire un sostrato di rimandi ambigui, di sostituzioni e infrazioni. L'oscurità dell'originaria *conseja maulina* è anche problematizzata nel testo: il narratore dopo aver osservato che "hay que reconocer que, incluso desde el punto de vista literario, la conseja de la niña bruja es curiosamente insatisfactoria" (Donoso 2007: 359), analizza la leggenda, le diverse interpretazioni, sottolineando il ruolo del personaggio che aprendo il proprio poncho impedisce lo svelamento del mistero. Si tratta di un ulteriore artificio letterario, utile ad alimentare l'indeterminatezza della narrazione; un altro espediente che attiva il potenziale distruttivo della scrittura di Donoso. Tornando all'*Apocalisse*, il veicolo di questa rappresentazione tra *antitesi* e *adesione* è la strategia di *riduzione*, che Donoso utilizza per proporre un'adesione tematica alla letteratura apocalittica che disegni il suo proprio mondo distopico. La riduzione funziona innanzitutto, come abbiamo visto, come processo di decadenza e degenerazione, tanto dei personaggi quanto degli spazi che essi abitano.

Prendiamo adesso in esame la voce narrante. Donoso riprende un elemento fondamentale dei testi apocalittici: chi scrive parte da una posizione di netto rifiuto del mondo che lo circonda. La voce che parla nel testo di Giovanni si oppone in modo radicale a un preciso periodo storico e ne annuncia la catastrofica fine con una promessa di redenzione. Analogamente, la voce di Humberto Peñaloza, il Mudito, contesta il mondo che lo circonda, denuncia autorità corrotte e corruttrici, contraddice e smaschera continuamente il potere personificato da don Jerónimo. Nel romanzo,



però, non solo non vi è alcun annuncio di redenzione ma, di nuovo, Donoso *riduce* il suo narratore eliminando una prerogativa essenziale del narratore dell'*Apocalisse*: il privilegio. Giovanni è infatti un favorito, un eletto; è stato scelto per raccogliere e trasmettere una profezia. Può affermare il proprio nome e situarsi in una comunità:

Io, Giovanni, vostro fratello e vostro compagno nella tribolazione, nel regno e nella costanza in Gesù, mi trovo nell'isola chiamata Patmos a causa della parola di Dio e della testimonianza resa a Gesù. Rapito in estasi, nel giorno del Signore, udii dietro di me una voce potente, come di tromba. (Apocalisse 1:9)

Il Mudito, invece, è un personaggio marginale, escluso dal contesto sociale e in conflitto con le proprie origini, pieno di vergogna per il proprio cognome:

somos Peñalosa, un apellido feo, vulgar, apellido que los sainetes usan como chiste chabacano, símbolo de la ordinarietà irremediable que reviste el personaje ridículo, sellándolo para siempre dentro de la prisión del apellido plebeyo que fue la herencia de mi padre. (Donoso 2007: 98)

È connotato a partire dalle proprie mancanze: non ha la voce, si rimpicciolisce, diventa un *imbunche*, è cucito in un sacco senza aperture. La sua chiusura implica l'oscurità del suo narrare: è delirante, ambiguo, contraddittorio. La sua voce è confusa e sfuggente, perché viene da un'identità confusa e sfuggente. In questo modo José Donoso procede per sottrazione e riduzione rispetto al grande disegno dell'*Apocalisse* di Giovanni: affidare la narrazione a un muto sottrae potere alla parola, così come la sua identità sfuggente e metamorfica induce il sospetto che tutto il narrato sia solo il frutto del delirio di un personaggio. Si priva così di credibilità tutto l'enunciato, contrariamente a quanto avviene nei testi apocalittici in cui sussiste una forte e imprescindibile pretesa di attendibilità. Questo sospetto sull'enunciato di *El obscuro pájaro de la noche* è alimentato dall'utilizzo frequente della metalessi, che funziona come violenta trasgressione del livello narrativo: più volte il narratore sospende improvvisamente la diegesi, e l'interruzione risulta ancora più netta per la tonalità espressionista e barocchizzante dell'enunciazione, che procede per accumulazione e sovrapposizione. Il narratore crea delle pause che non solo insinuano il dubbio su ciò che si sta raccontando, ma mettono in crisi la "frontiera mobile ma sacra", nelle parole di Genette (1976: 283), tra due mondi, quello che appartiene all'atto dello scrivere e quello che appartiene alla scrittura.

Sulla scorta di questa riduzione della voce narrante, la rappresentazione dell'oggetto libro e della scrittura è assolutamente antitetica nei due testi: nell'*Apocalisse* di Giovanni non solo compare ben 24 volte il libro, con senso letterale e/o simbolico, ma la scrittura è un imperativo: "quello che vedi, scrivilo in un libro e mandalo alle sette chiese: a Efeso, a Smirne, a Pergamo, a Tiatiri, a Sardi, a Filadelfia e a Laodicea" (Apocalisse 1: 11). Analogamente, viene reiterata la formula "All'Angelo della



chiesa di Pergamo scrivi” (Apocalisse 2: 12). Il testo dell’*Apocalisse* è dunque fortemente finalizzato alla sua diffusione. Nel romanzo di Donoso, invece, si fa riferimento al libro di Humberto Peñaloza che non è stato letto da nessuno: se ne stampano 100 copie e tutte sono conservate negli scaffali di una polverosa libreria di don Jerónimo. Ancora, il libro di cui si parla nell’*Apocalisse* è prezioso: si trova nella mano destra di Dio e verrà consegnato solo a chi ne sarà ritenuto degno. Invece, il libro del Mudito contiene forse delle verità, ma per la sua stessa storia e costituzione, non riesce a rivelarle. E la circostanza che il Mudito lo abbia imparato a memoria, pagina per pagina, sottrae ulteriormente valore al libro e alla scrittura. Così, quando il Mudito, una sola volta, ha il coraggio di dire “soy escritor”, la sua affermazione suona ridicola e insignificante.

La notevole presenza del libro nel testo di Giovanni è legata anche al suo profondo valore simbolico: si parla infatti di un libro (o un rotolo) scritto dentro e fuori, chiuso con i sette sigilli che indicano la sua imperscrutabilità; si cita ripetutamente il *libro della vita* che contiene i nomi di chi ha una promessa di salvezza (Apocalisse 3:5; 13:8; 17:8; 20:12,15; 21:27); e ancora si racconta di un libretto:

Poi la voce che avevo udita dal cielo mi parlò di nuovo e disse: ‘Va’, prendi il libro che è aperto in mano all’angelo che sta in piedi sul mare e sulla terra’. Io andai dall’angelo, dicendogli di darmi il libretto. Ed egli mi rispose: ‘Prendilo e divoralo: esso sarà amaro alle tue viscere, ma in bocca ti sarà dolce come miele’. Presi il libretto dalla mano dell’angelo e lo divorai; e mi fu dolce in bocca, come miele; ma quando l’ebbi mangiato, le mie viscere sentirono amarezza. Poi mi fu detto: ‘È necessario che tu profetizzi ancora su molti popoli, nazioni, lingue e re’.
(Apocalisse 10: 8-11)

Proprio questo livello simbolico costituisce un altro elemento in continuità antitetica tra l’*Apocalisse* e *Un obsceno pájaro de la noche*. L’apocalittica segue delle forme particolari del linguaggio profetico, come le immagini stereotipate e l’utilizzo di una fitta rete di simboli che nell’*Apocalisse* di Giovanni riguarda numeri, colori, materiali, animali, enumerati e accumulati anche in modo caotico e incoerente. Questa stessa accumulazione è presente in Donoso: un’enumerazione dirompente, caotica, con un frequente utilizzo della diafora che però non serve ad enfatizzare la parola reiterata, al contrario, la sua funzione è di cambiarne e sminuirne il significato. Di nuovo infatti interviene il processo di riduzione: ne *El obsceno pájaro de la noche* si tratta di oggetti caratterizzati dall’assoluta mancanza di valore, come il libro di cui sopra. Anzi, per meglio dire, si tratta di oggetti che hanno un valore, affettivo e simbolico, solo per i personaggi minori e marginali che li conservano. Non si tratta quindi di simboli legati a tradizioni sedimentate e autorevoli, come nel caso della letteratura apocalittica, ma di un ammasso, di un mucchio di cose inservibili, di residui. E se è vero, come dice Saramago (2000), che questa enumerazione caotica rappresenta per Donoso un modo di inventariare il mondo, per dare dignità a ciò che normalmente resta fuori, senza



nome, è vero anche che questi oggetti minori sembrano rimandare a un vuoto, a una mancanza. Il narratore enumera le cose ritrovate sotto al letto di Brígida: tra queste, una gabbia che contiene animali di tutti i tipi, che nel corso dell'enumerazione diventano dei pacchetti, che in realtà non sono altro che involucri di carta che contengono altra carta, e poi altra carta, racchiudendo il nulla. Alla fine si trasformano di nuovo in animali che "se molivizarían para atacarnos" (Donoso 2007: 29). Cumuli di pacchetti si trovano ovunque, invadono la stanza miserrima di Brígida. Allo stesso modo Inés accumula oggetti inservibili, vinti al gioco del *canódromo*: calze logore e sfilacciate, dentiere usurate, pantofole luride, consunte e troppo grandi per i suoi piedi. Se questi oggetti rimandano a un significato, questo si restringe all'ambito individuale, a un progetto personale minimo o a un istinto. L'enumerazione e l'accumulazione, che nell'*Apocalisse* di Giovanni ingrandiscono le situazioni, in Donoso hanno ancora la funzione opposta di ridurre, rimpicciolire. Dunque, contro l'iperbole con funzione enfaticante della letteratura apocalittica, in *El obsceno pájaro de la noche* osserviamo un processo di contrazione: di corpi, simboli, figure animali, oggetti. Donoso utilizza l'iperbole sempre in funzione di una riduzione. Quando la Casa de Ejercicios è invasa da un'enorme quantità di *zapallos*, la scena è chiaramente iperbolica:

lo depositó sobre las baldosas y volvió a toda carrera, pero en medio del callejón de viejas maravilladas se cruzó con otro peoneta cargando otro zapallo que depositó junto al otro zapallo, regresando a toda carrera y cruzándose con otro hombre cargando con otro zapallo que dejó y regresó corriendo y se cruzó con otro y con otro y con otros, todos corriendo para llenar el pasillo del patio de la portería con esa población de armaduras plateadas, de irregularidades grotescas, sin que nadie osara musitar ni una palabra ante esta invasión de seres de otra era geológica, pasada y futura, cuyo número crecía incontenible, como si estuvieran reproduciéndose obscenamente allí mismo en el corredor. (Donoso 2007: 540)

Il patio inutile è riempito di *zapallos* inutili

- ¿Pero qué voy a hacer con quinientos zapallos?
- Ah no sé, Padre. Eso lo dirá usted. (Donoso 2007: 541)

Al contrario, nell'*Apocalisse* agli oggetti è attribuito da una parte un denso significato simbolico, ma anche, dall'altra, una chiara finalità d'uso: è il caso della spada di ferro, delle trombe, delle coppe, del libro. In *El obsceno pájaro de la noche* gli oggetti non solo sono privati di qualsiasi utilità, ma il loro valore simbolico non è affatto un ampliamento, un accrescimento di significato. Tutto ciò che comunicano è la propria inservibilità, la propria miseria. José Donoso mette quindi in opera un continuo movimento verso il basso, di riduzione e privazione, mentre nei testi apocalittici il movimento è di accrescimento, estensione, reso anche attraverso numeri dal preciso



valore simbolico: "Poi guardai e vidi l'Agnello che stava in piedi sul monte Sion e con lui erano 144.000 persone" (Apocalisse 14: 1). Il numero 144 è una consapevole e ragionata intensificazione, data dal numero degli apostoli, moltiplicato il numero delle tribù d'Israele, con l'aggiunta del 1000 che rappresenta un indefinito tempo lunghissimo o un'indeterminata quantità enorme. Con un movimento parallelo e antitetico, Donoso esprime lo svilimento della persona e del corpo anche numericamente: "Ya ves, te sacaron el ochenta por ciento" (Donoso 2007: 290) dice una voce al Mudito sul tavolo operatorio, e questi inizierà a parlare del proprio corpo come del venti per cento rimanente, fino a identificarsi, in modo grottesco e drammatico, con questa percentuale.

Così anche la bestia, uno dei simboli più importanti dell'*Apocalisse* di Giovanni, potrebbe avere nel romanzo un corrispondente nelle reiterate immagini della *perra amarilla*, che accompagna i personaggi femminili relazionati con la magia e la stregoneria, fino a fondersi e sovrapporsi alla loro figura. Una cagna gialla infatti è uno dei personaggi principali della *conseja maulina*, un'altra cagna gialla (la stessa?) si aggira fuori dalla casa di Peta Ponce, spia i rapporti sessuali di Inés e don Jerónimo e diventa persino una pedina animata del gioco di Inés. Si può ipotizzare che proprio attraverso questa cagna magrissima, che ulula nella notte, impredibile e stregata, Donoso abbia consapevolmente creato il più evidente contrappunto con l'*Apocalisse* di Giovanni. Nel testo biblico, la questione della salvezza e della dannazione dipende dalla risposta umana, dalla posizione di ciascuno nei confronti del culto della bestia: chi porta il segno della bestia è dannato, chi invece ha il segno dell'agnello, sarà salvato. La divisione è netta. Nel romanzo, invece, la divisione è ambigua: la cagna impredibile segna il confine mobile e sfuggente tra il sesso come felice incontro tra i corpi, e il lato osceno, fatto di prevaricazione, violenza, menzogna. I personaggi maschili e femminili oscillano in questa opposizione, sono con la bestia e allo stesso tempo la detestano, la temono. Intanto, la *perra amarilla* ulula, corre, ringhia, osserva compiaciuta.

APOCALISSE / INTERPRETAZIONE STORICA

Attraverso un processo di riduzione, dunque, Donoso istituisce un rapporto di adesione per antinomia all'*Apocalisse* di Giovanni, eliminando innanzitutto la presenza divina, e con questa qualsiasi speranza di redenzione. Un altro richiamo intertestuale è infatti costituito dal tema dell'attesa, che è inquietudine e speranza nello stesso tempo, sia nel testo biblico che nel romanzo cileno. Le vecchie abbandonate nella Casa vivono in attesa di tre eventi: aspettano un bambino miracoloso; lo smantellamento della Casa de Ejercicios; la costruzione della meravigliosa Ciudad del Niño. L'attesa ha un evidente richiamo al carattere messianico dell'*Apocalisse*, e i riferimenti a un bambino nato da una vergine, alla distruzione di un luogo indegno e



alla riedificazione di una città perfetta sono chiari rimandi a temi presenti nell'Antico Testamento e nell'Apocalisse di Giovanni. E' significativo però che ne *El obsceno pájaro de la noche* l'unica attesa che si realizza è la demolizione della casa, ad opera degli uomini, designata esplicitamente come una catastrofe, che trasforma gli abitanti in miserabili profughi:

Como refugiadas de un territorio devastado por una catástrofe, las viejas duermen sobre montones de harapos, sobre almohadas y algún colchón, unas arrimadas a otras para protegerse del frío, cada una con una bolsa que contiene sus pertenencias más queridas que piensa llevarse al cielo. (Donoso 2007: 524)

Gli altri due eventi, ai quali viene attribuita una valenza miracolosa, e che quindi richiedono un intervento divino, non si verificano. Dio, protagonista essenziale delle apocalissi occidentali, è qui completamente assente. Proprio per questo, la fede si vive e si dimostra in relazione a eventi minori, subdoli, come l'ambigua promessa della nascita del bambino miracoloso. Non solo, come si è detto, questa promessa viene disattesa, ma se ne parla in modo ironico:

hasta cuándo nos vas a tener esperando tu niño, te diré que con la demora la fe de algunas está flaqueando, no creas que todas las murmuraciones son favorables, muchas hay que dudan [...], apúrate pues Iris, qué vamos a hacer Dios mío si vienen a demoler la casa antes que nazca el niño. (Donoso 2007: 336)

In questo senso va anche notato un altro dettaglio: popolato da preti e monache, ambientato in una dimora religiosa, il testo non fa alcun accenno alle preghiere, riportando invece alcune canzoni popolari come la nota filastrocca natalizia, con un altro evidente processo di riduzione:

La Virgen lavaba,
San José tendía
Y el niño lloraba
Del frío que hacía. (Donoso 2007: 254)

Se in Giovanni l'escatologia suscita timore ma anche speranza, in forza di una fede potente in un disegno divino che si oppone alla crisi del suo tempo, in Donoso prevale un immaginario distopico. Infatti, la denuncia di una realtà dolorosa e oppressiva nell'Apocalisse culmina con la costruzione di Gerusalemme, una città nuova e perfetta, mentre in *El obsceno pájaro de la noche* termina con la distruzione della casa e, metaforicamente, dei suoi abitanti. Giovanni, infatti, scrive a partire da una persuasione forte: si oppone alle pratiche spirituali del tempo, riconosce l'impossibilità di cambiare lo stato delle cose attraverso un'azione politica e si affida a Dio. Donoso, invece, privo di certezze, assume una prospettiva marginale e dissidente



nei confronti della storia che affligge e condiziona l'esistenza individuale: la possibilità di un cambiamento della realtà o di un riscatto personale non è assolutamente contemplata. Rappresenta il Cile classista, la borghesia corrotta e priva di ideali, l'emarginazione non solo dal potere ma dalla vita stessa. La serie metonimica casa-chiusura-catastrofe è un disegno apocalittico senza redenzione. Senza Dio, in un'attesa che può solo generare mostri, il mondo di *El osceno pájaro de la noche* è dunque un'apocalisse imminente. Per esprimerla, Donoso costruisce la scrittura attraverso stratificazioni, insubordinazioni temporali, accumulazioni che, come si è cercato di dimostrare, non accrescono ma sottraggono realtà alle cose. Il narratore descrive il suo spazio individuale, fatto di corruzione, esclusione sociale, violenza, oscenità, abitato dalla mostruosità e dall'impossibilità dei rapporti umani. E la storia che racconta, che sembra essere solo la *sua* storia, un resoconto intimo e privato, proprio attraverso le continue metamorfosi sposta il discorso da una dimensione particolare a una universale. Nel destino di Humberto Peñaloza-Mudito-imbunche-guagua-saco-paquetito leggiamo l'impossibilità di qualsiasi realizzazione nella società, di qualsiasi costruzione di un futuro coerente con la propria personalità e le proprie aspirazioni, in una vita che, come vedremo tra poco, non è altro che una promessa di cenere. Il processo metamorfico è evidentemente discendente, e richiama i versi sulla transitorietà della vita di tanta poesia barocca, da Góngora a Sor Juana: "es cadáver, es polvo, es sombra, es nada" (Sor Juana Inés de la Cruz 2003: 253).

Nell'ultima scena del romanzo, introdotta da una pausa segnalata con tre asterischi, il narratore sembra aver finalmente trovato la serenità che gli permette di vedere con chiarezza le cose: "Ya no hay nadie. He recuperado entera mi claridad. Se ordena mi pensamiento otra vez [...]" (Donoso 2007: 544). Si tratta però di un'illusione: il Mudito è rinchiuso nel sacco in cui lo hanno cucito le vecchie e la sua percezione è completamente alterata. La narrazione riproduce il suo delirio:

soy este paquete [...] Sé que ésta es la única forma de existencia, el escozor de las raspaduras, el ahogo de las pelusas, el dolor del agarrotamiento, porque si tuviera otra forma de existencia tendría que haber también pasado y futuro, y no recuerdo el pasado y no sé de futuro, alojado aquí en el descanso venturoso del olvido porque he olvidado todo y todo se ha olvidado de mí. (Donoso 2007: 544)

Proprio mentre annuncia di non conoscere il futuro, il narratore si fa veggente, con un registro che riecheggia una profezia apocalittica:

se alzará una polvareda cuando las fauces hambrientas de las palas mecánicas perturben el reposo secular del adobe que construyen el mundo, y después la violencia de los combos y las apisonadoras doblará la osadía de la tierra que creyó encarnar muros y laberintos, para devolver a su estado natural de terreno raso compuesto, como todos los suelos, de piedra y fragmentos de madera y hojas y ramas que irán pudriéndose y secándose [...]. (Donoso 2007: 544-545)



I mezzi meccanici che demoliranno la Casa si trasformano in forze devastanti, e la vicenda particolare assume una dimensione universale attraverso il riferimento al mondo, alla terra, alle pietre, alle foglie. Con una forte variazione diafasica, però, l'enunciato apocalittico cede progressivamente a una scrittura delirante e a una enumerazione caotica di tutte le cose che, decomponendosi, formano la terra. Non solo le già citate foglie, ma:

algún trozo de yeso pintado, un ojo, la quijada de un dragón, trapos, papeles que irán desintegrándose, sacos donde podría haber alguien que gritara no, sálvenme, no quiero morir, terror, estoy débil, tullido, inutilizado, sin sexo, sin nada, rasado, pero no gritaré porque no hay otras formas de existencia. (Donoso 2007: 545)

Sospeso in un'esistenza irreal, il Mudito cerca di fuggire: le sue unghie scavano e lacerano strati infiniti del sacco, che diventano "capas geológicas", mentre il suo spazio si riduce sempre di più perché una vecchia ospite della Casa ora abbandonata continua ossessivamente a cucire, rammendare il sacco. Il pacchetto diventa sempre più piccolo, e quando è perfettamente chiuso, il Mudito perde la parola: adesso un narratore esterno racconta che la vecchia, ridotta a vivere sotto un ponte, raccoglie nella Casa abbandonata materiali abbandonati da bruciare: tra questi, il sacchetto che contiene il Mudito. In un attimo prende fuoco e diventa cenere: non resta più niente. Si esclude ogni traccia di persistenza. Solo residui, cenere dispersa dal vento. E fino all'ultimo, Donoso mette in atto il processo di riduzione: non solo Humberto si riduce in cenere, ma la sua fine è un attimo, un episodio marginale e quasi banale nella sua desolazione:

En unos cuantos minutos no queda nada debajo del puente. Solo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras y un tarro negruzco con asa de alambre. El viento lo vuelca, rueda por las piedras y cae al río. (Donoso 2007: 549)

L'ultima immagine non è quella di uomo, ma di una cosa, un "tarro negruzco". La narrazione si chiude con un altro utensile marginale e consunto, e il vento che lo fa rotolare nel fiume e che prima aveva disperso le ceneri del Mudito non ha certo la potenza e la maestosità della bufera che fa cadere le stelle nell'*Apocalisse* di Giovanni, o dell' "huracán bíblico" di *Cien años de soledad*, ma solo la poca energia necessaria a spostare la "ceniza muy liviana" (Donoso 2007: 549) e un oggetto miserabile.



BIBLIOGRAFIA

Cornejo Polar A., 1975 (ed.), *José Donoso: la destrucción de un mundo*, Fernando García, Buenos Aires.

De la Cruz Sor Juana Inés, 2003, *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid.

Donoso J., 1975, "Cronología", *Cuadernos Hispanoamericanos* 295, pp.5-18.

Donoso J., 2007, *El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile.

Donoso J., 2007 b, "Claves de un delirio; los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*", in J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile, pp.553-586.

García Márquez G., 2005, *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid.

Genette G., 1976, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.

Náter M. A., 2007, *José Donoso: entre la Esfinge y la Quimera*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Parkinson Zamora L., 1994, *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México.

Saramago J., 2000, "José Donoso y el Inventario del Mundo", *Revista de Estudios Públicos* 80, <<http://www.letras.s5.com/jd150405.htm>> (10/04/2012)

Sarrocchi A., 1992, *El simbolismo en la obra de José Donoso*. La Noria, Santiago.

Torres L., 1998, "La 'conseja maulina' y la indeterminación en *El obsceno pájaro de la noche*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 22, pp. 474-493.

Emanuela Jossa è ricercatrice di Letteratura ispanoamericana presso l'Università della Calabria. I suoi interessi di ricerca seguono due linee prevalenti: da una parte, lo studio di autori legati al genere fantastico, dall'altra l'analisi della letteratura centroamericana, nel contesto storico e politico dell'area (Asturias, Ak'abal, Rey Rosa, tra gli altri). I suoi ultimi lavori sono la cura e la traduzione di un'antologia delle poesie di Roque Dalton (*Il cielo per cappello*, Salerno 2011) e *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Firenze 2012.

ejossa@unical.it