José Donoso: La Novela como “Happening”

Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre
El obsceno pájaro de la noche

Esta entrevista fue grabada en Barcelona, el 8 de agosto de 1970, unos meses antes de que se publicara en dicha ciudad, *El obsceno pájaro de la noche* (Seix-Barral). La novela había obtenido el Premio Biblioteca Breve, de la citada editorial; pero por un conflicto entre los directores de la empresa, se suspendió la adjudicación del mismo, y quedó sin efecto la decisión del jurado. Aún sin el premio, *El obsceno pájaro de la noche* es una de las más notables novelas producidas en América hispánica durante la última década. Con ella culmina por ahora la carrera de un escritor (nacido en Chile, 1924) que ya había publicado tres distinguidas novelas —*Coronación*, 1957, *Este domingo* (1966) y *El lugar sin límites* (1966)—, además de algunos volúmenes de cuentos. La aparición de *El obsceno pájaro de la noche*, y la general aprobación crítica que ha recibido en el mundo hispánico, certifican la importancia de esta novela para la actual narrativa.

E. R. M. Mira, Pepe, voy a empezar por preguntarte sobre tu última novela.

La primera pregunta se refiere precisamente al título, (El obsceno pájaro de la noche.)

J.D. Está sacado de una carta del padre de Henry James, de Henry James Sr., a sus hijos Henry y William James que estaban viajando entonces por Europa y tenían 14 y 15 años en esa época. La cita encabeza el libro. Te la leo:

Every man who has reached even his intellectual teens begins to suspect that life is no farce; that it is not genteel comedy even; that it flowers and fructifies on the contrary out of the profoundest tragic depths of the essential dearth in which its subject's roots are plunged. The natural inheritance of every one who is capable

of spiritual life is an unsubdued forest where the wolf howls and the obscene bird of night chatters.

De ahí viene *El obsceno pájaro de la noche*. Este es uno de los títulos que ha tenido la novela. Otro, *El último de los Azcoitia*, fue uno que se descartó pronto. Se ha llamado de treinta maneras distintas. Entre otras cosas se ha llamado *Bajo tantos párpados*; ahora se llama, *El obsceno pájaro de la noche*, en fin... ¿Qué refleja esto? Que en el fondo no sé de qué trata mi novela.

No hay una intención de significado preciso.

Es una novela cuyo desarrollo no ha sido lineal, ni planeado.

Ha sido algo así como un 'happening', algo que me ha ido sucediendo, que me ha ido matando a mí y que yo he ido matando, que yo he ido desgajando a trozos de mí, ramas le han crecido por acá, y ramas por allá, una cosa viva. Es algo que me ha sucedido más bien que he escrito. Por eso, la novela dejó de calzar en el primer título: *El último de los Azcoitia*, y después en los otros y tal vez no calce ya en *El obsceno pájaro de la noche*. No sé.

E.R.M. Me parece que has dicho, así, casi como una cosa incidental, algo que es muy interesante: que la novela se ha ido desarrollando como un 'happening'. Creo que en cierta manera, leerla es también un 'happening' para el lector, pero de eso hablaremos luego. Lo que quería ahora es volver a recoger un hilo.

Tú sugeriste que precisamente la novela parte de un cierto núcleo, o sea un tema, pero que luego escribirla fue para ti como irla viviendo. Quisiera que me dijeras cuál es el punto de partida exacto, porque eso sí lo tendrás claro y lo recordarás.

J.D. Lo recuerdo muy bien: fue entre el '61 y el '62, muy poco tiempo después de casarme con María Pilar. Yo estaba con Fernando Rivas en la esquina de la calle Estado con la calle Huérfanos, en Santiago de Chile, a punto de cruzar hacia Huérfanos, y hubo una luz roja que detuvo el tráfico. Pero como Fernando es muy buen conversador, y dice cosas muy divertidas, no cruzamos. Entonces sucedió de pronto que el coche que estaba parado justo frente a nosotros era muy grande, de esos que se ven escasísimamente en Chile, que es un país pobre. Era un coche como, ¡qué se yo!, como un Mercedes Benz de un color gris, por ejemplo, y con un chofer con librea, estirado, a lo ruso blanco, con un gran casco de pelo rubio y con unos ojos muy azules. En fin, se veía un tipo muy fornido, muy guapo, muy bien. Y miro hacia atrás, y el asiento está ocupado por una sola persona: un pequeño

enano monstruoso, con la cara entera hecha artificialmente por un cirujano plástico. Esta imagen permaneció. Es decir, pasó la luz, se dió la luz verde, se fue el auto, y esta imagen quedó jugándome en la cabeza. Han pasado años-luces de esto, pero ese fue el núcleo, el momento esencial de mi novela. Pienso que Henry James, Jr., el novelista, habla de algo así cuando se refiere a un vilano que vuela y va agrandándose al ir agarrando pelusas. No recuerdo claramente la imagen pero es algo así.

E.R.M. O sea, que el primer núcleo de la obra estaría dado precisamente por el tema de monstruo, o los monstruos, y de ahí arranca todo.

J.D. Creo que el tema de los monstruos corresponde quizás a una caricaturización, a una parodia, si tú quieres, de toda una temática mía anterior, y al parodiarla hay como un deseo de descartarla: ese mundo aristocrático que yo he tomado en serio hasta ahora; pero en esta novela, y en el tema de los monstruos, me parece que he querido deshacer, demoler, aclarar hasta qué punto es algo que me puede haber entorpecido la vida y que me ha monstrificado a mí. Digamos, es el reflejo de mi propia monstrificación. Esa parodia (parodia que no es divertida) es lo que definiría el mundo de los monstruos.

E.R.M. De acuerdo, pero ya en tus anteriores novelas hay pasajes (por ejemplo en Coronación, la coronación misma) en que se está apuntando como con una flecha hacia el mundo de los monstruos. Es cierto que hay una diferencia bastante grande entre lo parodiado y lo ironizado. Creo que hasta cierto punto, en Coronación, ese mundo decadente es criticado sólo a través de la ironía.

J.D. En el fondo Coronación no es una parodia. Estoy demasiado metido allí dentro de todo eso como para poder parodiarlo. En cambio en esta nueva novela no hay ironía. Hay parodia, hay circo, hay gran despliegue de otra cosa, de un sentimiento que me parece más horripilante. En la otra, a través de la parodia, está el miedo a que ese mundo me pueda hacer daño todavía. En esta novela, me enfrento con este mundo y me bato y me peleo con él por todo lo que me ha hecho.

E.R.M. Sin embargo, la novela no empieza con los monstruos sino con un convento decrepito en el centro de Santiago. El tema de ese convento, que es el que da origen a la novela actual, ¿cómo aparece? ¿cómo llega a meterse en tu vida?

J.D. Eso tiene una explicación muy simple: ese convento existe en Santiago de Chile, y existe exactamente en esa situación. ¡Qué sé yo! Cuando estábamos construyéndonos la casa en Santiago mi arquitecto era Jorge Swinburne, entonces casado con la Poli del Río. La Poli pertenece a una de esas familias chilenas que tienen muchos contactos

con curas y monjas; entonces, un día me dijeron: 'Mira, tenemos ganas de llevarte a un sitio que te va a gustar mucho'. Y me llevaron a ver un convento en que realmente no era tan extrema ni la decrepitud ni todo esto, pero en fin, el sitio y el espacio existen y existen en las mismas calles que nombro en mi novela. Es decir, quería mantener literalmente esos datos, así como mi novela nunca nombra ni la palabra Santiago, ni la palabra Chile, ni las palabras Río Mapocho, ni nada. En cambio nombra las calles exactas en que está (¿o estaba?) situado el convento. El convento real es hasta cierto punto un asilo: viven allí unas pocas viejitas, y más monjas que en la novela. No te olvides que yo estuve allí una sola vez y vi solamente la periferia de todo esto. Pero de nuevo vuelvo a mi querido Henry James. Decía una vez que al pasar frente a una ventana abierta y ver a una familia cenando, uno podía olvidarse de esa familia, pero veinte años después, o diez años después, podía crear una novela entera alrededor de esa situación casi olvidada que entrevió al pasar frente a una puerta abierta.

E.R.M. Para terminar de poner en su sitio a nuestro común amigo James te recuerdo aquel cartoon de Max Beerbohm en que se ve un corredor de hotel, una puerta cerrada, dos pares de zapatos, uno de mujer y otro de hombre, y el enorme James inclinado, mirando por el ojo de la cerradura.

J.D. No conocía esa caricatura de Max, pero me gustaría tenerla. En todo caso sintetiza muy bien lo que digo. Visitar el convento fue para mí una experiencia muy fuerte; en mí se formó un imagen de la destrucción, de la explotación, del quebramiento y del desmembramiento de la personalidad. Ahora, este desmembramiento de la personalidad tiene su correspondencia en el plano literario. No creo en la novela de personajes. No me interesan los personajes. Pero me interesaba mucho la experiencia de hacer un personaje que no pudiera ser personaje. Que fuera treinta personajes a la vez, cuya existencia se pusiera en duda, cuya existencia fuera múltiple y que no fuera múltiple; y que sin embargo tú lo tuvieras que recordar como uno, como una identidad.

CREO QUE NO CREO

E.R.M. En la novela, tú partiste de la presentación de un personaje determinado en un ambiente determinado; es decir, de este hombre, el Mudo, este hombrecito, casi totalmente destituido de todo,

viviendo en un convento de monjas, de niñas huérfanas recogidas, y de viejas.

J. D. Mira. Uno de los grandes terrores míos, y que es tal vez el inverso del mundo aristocrático aquel de que te hablé, es el terror de la destitución, de la abyección, de la no existencia, de la reducción a la nada, del ser que se elimina, de la explotación del ser humano por el ser humano, en todos los planos, de la destrucción. El tema no me interesa en el sentido social; me interesa el ser humano explotado, destructor y destruido. Para mí, por ejemplo, una de las grandes fantasías psicoanalíticas (en los años de psicoanálisis que he hecho) ha sido el tema del *clochard*, del vagabundo, del *bum*, digamos. Hay momentos en que me veo como un *clochard*, y es el momento de mayor terror. El hombre sin identidad. Siento que también soy víctima; que si yo he victimizado a millones de personas en ese sentido, voy a terminar en *clochard*, sin ninguna protección, viviendo a la intemperie. Este fantasma recorre todo el tiempo en mis sueños. Por otro lado, con mi experiencia psicoanalítica, o con mi experiencia psiquiátrica incluso, hay como una duda muy fuerte, una no-creencia en la unidad de la personalidad humana. No creo —es decir, no puedo decir no creo porque no creo es una afirmación, y no me atrevo a afirmar nada— pero en fin, *creo que no creo* que exista una unidad psicológica en el ser humano. He tomado demasiadas veces píldoras; he fumado marihuana; he tomado demasiadas cosas; me han pasado demasiados accidentes psicológicos para creer que yo soy una persona. Soy treinta personas o no soy nadie.

Es decir, quiero corregirme: no soy ni una persona ni treinta, o soy una persona y soy treinta. (Quiero sacar la 'o' del medio y que sea 'y').

E.R.M. *Todo lo que dices ahora también se refiere a la situación básica central del Mudito, ser que es despojado, destituido de todo y reducido a Imbuche por las viejas y las huérfanas, un muñeco o un objeto que otros seres usan para sus propias fantasías, sus propios sueños o mitos u obsesiones. Pero me parece que también en tus otras novelas siempre hay un personaje que en momentos de crisis quedaba casi totalmente despojado de su identidad personal, y ahí es donde tus novelas tocaban precisamente el fondo mismo de sus personajes: Misia Elisa en Coronación, la Chepa en Este domingo, la Manuela (ese patético travesti) en El lugar sin límites, son antecedentes de este personaje que tuvo que enfrentar una situación límite. Ahora creo que en El pájaro es donde has aprovechado esa situación más literariamente, no sólo para exorcizarla (para exorcizar tus demonios) sino también para*

crear algo nuevo. Porque ahora el Mudito aparece inscrito en un mundo, más rico y complejo que el de cualquier novela tuya anterior, y su peripecia se proyecta en muy distintos ambientes. Todo ese mundo de El pájaro es, también, un mundo de picaresca, pero no ya de picaresca siglo XVI, sino picaresca de hoy: valleinclanesca, beckettiana. Si tú arrancas tu novela de allí, sin embargo, pronto empiezas a cambiar ese mundo al irse transformando la narración. Las aventuras y los personajes empiezan a trasladarse fuera del convento; todo el mundo estalla. El universo paralelo de los monstruos (que te fue sugerido por aquel enano en el automóvil) entra en la novela y no se sabe si es real, o si es sólo parte de las alucinaciones del Mudito. Incluso no se sabe si no es únicamente una fantasía que está escribiendo el Mudito. Cerrado el ciclo de las aventuras, se vuelve al comienzo, al convento y aparecen unas figuras terribles de mujeres. Hasta que el lector empieza a sospechar que todos estos distintos personajes que conoció a lo largo de la larga novela sólo son proyecciones imaginarias del primero, el Mudito, que sería no sólo el protagonista, sino también el autor de su propia fábula. Por eso me gustaría que me contaras cómo llegaste a concebir el personaje central.

J.D. Este punto ya es más difícil. Así como te puedo colocar el convento, así como te puedo colocar el episodio de los monstruos, así cómo te puedo colocar muchas cosas en el momento en que aparecieron en mi novela, te puedo decir: no se en que momento apareció el Mudito. Se que hay un momento en que escribí: 'El Mudito tiraba su carro', y ¡qué se yo! ahí empezó él a dominar la novela, ¡y se comió la novela!, ¡fue la novela! Pero, no se cómo ocurrió. Eso sí que no. No tiene absolutamente ninguna relación con ningún personaje real, fuera del hecho de que es autobiográfico en un sentido no anecdótico sino subterráneo. Es la autobiografía de mis terrores, de mis fantasías. No creo que nadie me reconozca en el personaje; pero yo me entiendo en ese personaje que no es personaje.

E.R.M. Aunque él termina siendo la novela, la narración misma es él al final.

J.D. Por último se quema el Mudito al final, o lo que puede haber sido el Mudito. El personaje que podemos llamar momentáneamente el Mudito... que no se puede llamar el Mudito tampoco, porque no es mudo en primer lugar, ¿te fijas? Pero así como yo me entiendo en el Mudito, yo no lo entiendo a él, me falta distancia para poder juzgarlo como personaje.

E.R.M. Quizás sea mejor que no lo entiendas del todo ¿no?

NO ES UNA LEYENDA REAL.

E.R.M. *Otro punto que también puede ayudarnos a ver la novela un poco mejor, es el que se refiere a esa especie de leyenda criolla sobre una mujer que se transforma en fiera, y aterroriza a todos, y que en cierto sentido es como un emblema alegórico de la narración.*

J.D. Creo que la palabra emblema está muy bien empleada. La novela, para mí tiene tantos niveles, pero probablemente uno de los más importantes es el nivel de las sustituciones. Es decir, la esencia de mi terror ante la existencia es que los seres son sustituíbles; que una parte de un ser puede pagar las culpas de otro. Entonces ¿qué sucede en esta leyenda chilena totalmente inventada? Estoy seguro que en Chile van a decir: bueno, estas leyendas no existen en Chile, jamás han existido, esto es una mentira de Donoso, no conoce Chile. ¡Pero si no es una leyenda real es una leyenda ficticia!

E.R.M. *Lo peor, Pepe, no es eso, sino al revés: que van a descubrir una leyenda exactamente igual...*

J.D. Y entonces van a decir cosas como: Pepe Donoso no tiene ninguna imaginación, y no fue capaz de inventar una leyenda novelesca en un momento en que debía haberlo hecho.

E.R.M. *Las dos hipótesis son posibles.*

J.D. Claro. Pero no importa. Vuelvo al significado. La leyenda, es, digamos, la relación en forma de mito de un problema que va a ocurrir en la novela. Una cosa curiosa, la leyenda es una de las últimas cosas que escribí. Aunque la había concebido casi al principio; pero sólo pude hacerlo cuando llegué a necesitarla a través del proceso larguísimo de escribir la novela. Entonces, esa leyenda es la concreción, a un nivel, digamos, muy bajo o muy alto, no sé... pero a cierto nivel, de muchos temas de la novela. El tema del Imbuche, por ejemplo, del ser humano reducido a cosa por otros, para su goce y explotación.

E.R.M. *El Imbuche sería como una representación del Mudito.*

J.D. El Imbuche es una representación del Mudito y cuando di con esto del Imbuche fue que de buena manera pude terminar la novela.

E.R.M. *Ahora, la leyenda de la mujer que se convierte en fiera y que, aunque tú la hayas inventado, viene de la tradición más antigua, tiene que ver también con otros personajes de la novela.*

Es, a la vez, la mujer rica que va a refugiarse al convento, y empieza a despojar de todo a las pobres viejas asiladas, o la misma criada que la sirve con feroz fidelidad. Es una y muchas, como el Mudito.

J.D. Me la imagino como la vieja eterna, la bruja eterna, el ser destruido que adquiere todos los poderes, el revés de todos los poderes;

y en cuyas manos estamos. Es decir, la novela termina con una vieja, que es la perra milenaria, que es la vieja milenaria, que es la conspiración de todas las viejas y de toda la mugre, que se echa al hombre, al escritor que pretende ser el Mudito. Pero no había escritor ni había Mudito ni había nada, sino había sólo unos papeles y porquerías, ¿no? La bruja eterna. Porque sí, hay un momento en que la mujer bella se transforma en mujer horripilante. Por sustitución, Afrodita tiene otra cara, que es horrible. Las diosas más antiguas y más bellas siempre tenían una cara aterrante que es mágica.

E.R.M. Hasta la madrastra de Blanca Nieves, que es una mujer hermosa, se 'dobla' en una bruja.

J.D. Y luego hay una cosa muy curiosa: la bruja eterna, la mujer eterna, la (qué se yo) perra amarilla, la mujer llena de poderes, destructora, curiosamente, se llama Peta Ponce. Y ésta es la anécdota que quiero contarte. Mi familia se va a horrorizar. ¡Pero qué se va a hacer! No quiero que se pierda. La familia de mi madre es comparativamente nueva en Chile. Es decir, nueva, ha estado en Chile desde siempre, pero, digamos, que ha tenido figuración sólo dentro de las últimas tres generaciones (que es bastante poco). Entonces sucede que esta familia nueva, que pretendía a ciertos blasones a los cuales no tenía derecho, etc., etc., decía que en realidad mi bisabuela por parte de madre, es decir la madre de mi abuela Yáñez, se llamaba Josefina Ponce de León y Guerrero de las Infantas. Yo alcancé a conocer a un viejo que murió centenario en Chile que se llamaba don Luis Arrieta Cañas. A mí siempre me preocupó esa ambigüedad social de la familia de mi madre (que ha sido una familia muy brillante). Entonces yo, preocupado, adolescente, hablé con don Luis Arrieta, que era un viejito de barba blanca que vivía en su cama. Fui a verlo con Hernán Díaz Arrieta (Alone), y entonces aquél me explicó: "Mire, lo que pasa es que en su familia su abuela no se llamaba así. Su abuela se llamaba Peta Ponce y tenía una casa de juego en la Chimba, una cosa un poco ambigua. Y se decía que hacía grandes correrías por el país en una carreta trayendo y llevando mujeres no se sabe a dónde ni para qué. Entonces, su abuelo y su tío abuelo Eliodoro, que fueron dos hombres muy brillantes [mi tío abuelo fue candidato a la presidencia de Chile, mi abuelo fue diputado] viajaban por el país en esta carreta de su bisabuela [esta especie de Madre Coraje criolla, digamos] estudiando sus libros de texto y sus leyes y sus cosas de colegio para ser lo que fueron después". Toda la historia de Peta Ponce y de esa carreta llena de mujeres que mi abuela trasladaba de un lado para otro, mi familia niega de plano que haya

existido. Ahora, a mí me divirtió mucho darle ese nombre a este personaje porque en el momento que me lo contó Luis Arrieta, me perturbó enormemente. Peta Ponce encarna, míticamente para mí, la ambigüedad.

E.R.M. *Tu anécdota me hace pensar en otra cosa. No sé si conoces una novela de un escritor uruguayo, Enrique Amorim, que se llama La carreta.*

J.D. No.

E.R.M. *Bueno, es muy extraño. Hacia 1930, Amorim inventó de su propia matriz literaria una carreta con mujeres, que iba por todo el campo uruguayo, llevando lo que los hombres, que estaban tan solos, necesitaban tanto. La carreta se instalaba en un lugar y ahí empezaba la farra. Su carreta era un prostíbulo ambulante. Amorim asegura que lo inventó ya que no existieron nunca esos prostibulos ambulantes en el campo uruguayo.*

J.D. En cambio en Chile sí existieron. Ya ves tú, no conocía la novela de Amorim. Pero no se si recuerdas mi cuento "Dinamarquero" que muestra ese mundo de los prostibulos ambulantes que llegaban a estas estancias ganaderas con mujeres ya bastante revenidas; pero en fin servían para calmar un poco los apetitos desordenados de los trabajadores.

ESE MITO HORRIBLE QUE NOS HEMOS INVENTADO.

E.R.M. *Creo que podríamos aprovechar esta presentación de Peta Ponce para discutir un poco un tema que ya está en tus otras novelas, por ejemplo en Coronación y en Este domingo, el tema de la señora-ama y la criada, pero que en esta nueva novela adquiere dimensiones extraordinarias, en el sentido literal de la palabra.*

J.D. De nuevo es mi gran obsesión con la no-unidad de la personalidad humana. ¿Por qué me interesan tanto los disfraces? ¿Por qué me interesan los travesti? ¿Por qué me interesa en *Coronación* la locura de la señora? ¿Por qué en *Este domingo* los disfraces tienen un lugar tan importante? Es porque éstas son maneras de deshacer la unidad del ser humano. Deshacer la unidad psicológica, ese mito horrible que nos hemos inventado y que hoy en día ya se está viendo que no vale siquiera la pena, nada de nada, hablar de él. Entonces, llegar a la conclusión y llegar a la vivencia de esta no-unidad del ser humano, causa horribles angustias y horribles dolores: significa la destrucción de "patterns" de vida, de esquemas de comportamiento; significa la necesidad de volver a construir mil cosas. Volviendo al tema de la señora y de la empleada, ¿qué tiene que ver con todo esto? De nuevo;

son dos caras de la misma cosa. Es el bien y el mal, juntos; el rehusar mío absoluto a creer que el bien y el mal son cosas distintas, que la belleza y la fealdad son cosas distintas, que la santidad y el crimen son cosas distintas, que el servidor y el ser servido son cosas distintas, que el explotador y el explotado son distintos.

La sirviente es otra parte, otra encarnación, a otro nivel, de la patrona. Es la patrona, la dueña; la víctima y victimada. Es patrona, y es sirviente. Es decir, esa distancia que había entre patrona y sirviente, esa distancia, ya no existe. En la realidad, ya no existen los sirvientes. Sin embargo, a mí me apasionan como síntesis de esta complejidad humana dolorosa, dolorida, interior, involucrada, de raíces que se agarran, que no se sabe dónde empieza la raíz, dónde empieza el árbol, dónde empiezan las hojas, dónde empieza la tierra... Es decir, esta confusión existe... y yo la siento así, siento mucho no poder ver las cosas en blanco y negro. Entonces lo veo en tonos ¿de qué? En tonos de distintas gradaciones de servidumbre, de servidumbres reversibles, y vistas en espejos. Esas relaciones vistas en espejos. Esas relaciones vistas en espejos están vistas a su vez en las deformaciones de los monstruos.

Esta relación sirviente-patrona, señora-criada, fuera del hecho de que para mí constituye el núcleo de complicidad que domina al hombre, que escondida maneja la vida del hombre, esta belleza-fealdad femenina, la amada y la madre, la hermana y la abuela, entonces, está en el fondo de mi trastienda. Están simbolizados en esta relación, en esta unidad o desunidad: patrona-sirvienta, ambas tejen y destejen la vida de los hombres. Peta Ponce y Misia Inés.

E.R.M. De acuerdo. Había advertido lo mismo cuando volví a leer hace poco Este domingo, que es donde creo que está mejor fijado. Las dos mujeres protagonistas, el ama y la criada, son un mismo ser y al mismo tiempo son dos seres; y no sólo comparten un hombre, sino los dos hombres de la novela. Porque no sólo el marido de la Chepa; también Maya es compartido por las dos. Lo que los convierte a ellos en "dobles" también.

J.D. Si te fijas en mis novelas siempre tiendo a una simetría. A mí me gusta mucho lo artificial, tengo una gran pasión por las cosas artificiales, y en un sentido, creo que es borgiana: me complacen las simetrías, como diría él, y en mis cuentos, tú ves que todos lo son de alguna manera. Por ejemplo, "Ana María" es un cuento simétrico, Este domingo es una novela simétrica. Y si vemos y analizamos un poco la última novela, vamos a ver también que tiene infinita simetría.

ESTA NOVELA ME ESCRIBIÓ A MÍ.

E.R.M. *Esto nos lleva precisamente a otro campo más de exploración. Hasta esta novela última, en general las estructuras narrativas que tú construías tendían a cierta simplicidad. Incluso diría que a una simplicidad engañosa, que a muchos críticos les hacía creer que tus novelas fueran lineales. Pero aún así; aún aceptando que las novelas anteriores no son lineales y que tienen una complejidad estructural, y que hay en ellas simetrías y correspondencias, y no sólo las simetrías y las correspondencias de las partes exteriores, sino de los temas interiores y de los personajes y las situaciones; aún así, creo que en El pájaro hay un salto muy notable en cuanto a lo que podría llamarse la estructura de la narración y el desarrollo contrapuntístico de temas. Creo convendría que nos pusiéramos a hablar de esto. ¿Qué te parece?*

J.D. *Sí. Para mí será muy importante porque es la primera vez que lo formulo, incluso quizás la primera vez que me lo formulo. Estoy todavía demasiado cerca del final; la terminé en diciembre del año pasado, y todavía estoy convaleciendo de ella. Y uso la palabra convalecer con bastante conciencia de lo que digo. ¿Porque, qué sucede? Las otras novelas mías las he escrito con bastante conciencia y premeditación. Son novelas que han seguido un plan. Son novelas en las cuales sí estoy, me he colocado conscientemente en ellas y me he colocado donde he querido y cómo he querido. Eso produce una sensación de orden, una sensación de armonía... Creo que mis novelas son bastante armoniosas. Son como construcciones de una buscada y elegante simplicidad, etc., etc., etc.: Pero con El pájaro no ocurrió nada de eso, Fue una experiencia existencial completamente distinta. Yo no escribí esta novela. Esta novela me escribió a mí. No podía elegir una estructura determinada porque las estructuras me estaban eligiendo a mí. Hice cuarenta borradores (está todo en la Universidad de Iowa) en que se ve hasta qué punto van creciendo más y más las distintas versiones. Se va haciendo, se va enriqueciendo hasta llegar a ser lo que es ahora. Entonces ¿qué sucede? En algún sentido en las otras novelas (voy a decir una cosa que parece imbécil, pero en fin...) entrego la parte consciente de mi inconsciente. Es decir, un inconsciente controlado. En esta novela, creo que me desbando completamente y lo que me interesa es darle caza a los fantasmas, o no darle caza a los fantasmas, sino que ver qué es fantasma y qué soy yo. Cómo te diré... escribí esta novela un poco para saber quién soy. Y creo que en ese sentido es distinta a las otras. En las otras yo empecé sabiendo quien era. En esta novela*

empecé sin tener la más puta idea de quien soy. Entonces, en ese sentido por supuesto, la forma tenía que cambiar. Pero la forma no cambió porque yo quise cambiarla, sino que la forma se *me* cambió. Mi ambición era escribir una fábula simple de tres páginas; pero era importante ver que mi experiencia vital duraba lo que duraba la novela. Que esta novela no pudiera ser resumida en una frase, ni en una página, sino que todo el espacio de la novela fuera su contenido. Entonces era importante dar eso tan importante, esa sensación de ahogo que te da, supongo, la novela, con esa sensación (aunque es tan larga) de horrible apretamiento que hay allí. ¿En qué sentido? En el sentido de que como todo es descartable todo es suplantable, todo es disfrazable en otra cosa. . . porque además todo parece estar disfrazado en otra cosa. Entonces el idioma y la forma también podrían ser otras; pero también podrían no serlo. Hay toda una ambigüedad per se, porque se está viviendo una experiencia vital no planteada, sino experimentada al escribirla. Es decir, yo no parto ni de una pregunta ni de una respuesta, sino que escribo la novela para preguntarme si sería capaz de hacerme una pregunta. Entonces, la novela tiene que tomar esa forma. Tiene que ser de esa manera; no puede ser de otra.

E.R.M. Te diré que la forma básica de la novela en su comienzo, una especie de monólogo interior con diálogo en que no siempre es fácil distinguir lo que es diálogo de lo que es monólogo, etc. . . , corresponde precisamente a esta experiencia de búsqueda porque el monólogo interior, o el diálogo a dos voces, es también una búsqueda de la identidad. Supongo que esto es lo que no ha sido premeditado ¿no?

J.D. Supongo que sí. Es la dialéctica narrativa, digamos. Es tesis-antítesis todo el tiempo; o digamos diez tesis y diez antítesis. Ahora, en la novela no llegan a plantearse sólo de esa forma, sino que llegan a plantearse de mil modos. Y cada forma es tan válida, o inválida, como las otras. Insisto en esto. El símbolo no significa nada. Esto es un tema que me apasiona: el símbolo despojado de sentido. Me parece que se ha abusado de la cosa simbólica que significa algo preciso; es decir, que se puede suplantar lo dicho por otra cosa exacta. Lo que yo quiero es que estos sean símbolos dinámicos, vagos, ambiguos, opacos. Y en ese sentido, simbólicos. Pero no un símbolo que tú puedas cambiar de lugar y darle otro nombre.

E.R.M. O sea que tú te opones a una estructura narrativa tipo alegoría, con un sistema cerrado de símbolos de manera que si A significa Z, B tiene que significar Y, C significa X, etc.; o sea, que se sustituye todo un sistema de anotación por otro sistema de anotación,

pero ambos completamente cerrados. En El pájaro ocurre lo contrario. Este es un sistema totalmente abierto en que las referencias de un símbolo o signo a otro son infinitas. Te diría que aunque el estilo de las obras es muy distinto, tu novela me hace recordar a L'année dernière à Marienbad. En la película cada uno de los signos o símbolos se está refiriendo a todos los demás, en un sistema serial infinito. La sensación que tenía leyendo tu novela era precisamente que cuando creía estar en posesión de un significado, se me entrecruzaba otro que era tan legítimo como el anterior, o tan ilegítimo como el anterior, si me permitís el retruécano, y que a su vez me llevaba a otro que volvía a plantear el tema en toda su ambigüedad. Sin embargo, nunca sentía (y esto es un punto que me gustaría aclarar contigo) que hubiera una gratuidad en el procedimiento.

J.D. Esa sensación de no-gratuidad me complace porque creo que no es una cosa buscada. Como tantas cosas que están en esta novela, es algo que me sucedió. De nuevo te digo, es una novela en que me he buscado, en que me he limitado terriblemente el espacio, que es también una limitación de mi búsqueda, que es también mi encierro. No se. A través de todas estas formas lo que quería era no empezar con una respuesta clara, no decir: "Voy a hacer este experimento." O voy a usar esto aquí "porque estéticamente me conviene". ¡No! es una cosa que aquí tenía que venir. Porque sí. No se si tú has moldeado alguna vez con arcilla. Yo he tenido buena experiencia. Hace mucho tiempo, claro. Y para mí lo que más se ha acercado tal vez al hecho de escribir esta novela sea el moldeado con arcilla. Este empezar con una simple estructura de alambre, con cuatro alambres cruzados, después llenar esta estructura de alambre con una cantidad de arcilla completamente informe y después ir agregando, quitando... lo que le quites aquí corresponde a algo que tienes que agregar por allá... 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. Entonces, una parte de la novela determina otra, no determinada por un plan exterior al hecho mismo de escribir la novela. El plan de la novela está dictado por el hecho de escribirla.

E.R.M. *De modo que corresponde también a la noción de "happening", porque tú estás describiendo la experiencia existencial que significa la novela para ti. Entonces estás explorando, estás buscando. Ahora, al mismo tiempo (y voy a dar una vuelta un poco ambigua sobre todo este asunto), al leer yo la novela de un tirón, como te he*

dicho, con un sensación a la vez de estar totalmente envuelto, encerrado en la novela, necesitando a veces salir a tomar aire, todo el tiempo, insisto, tenía la sensación de que nada en ella es gratuito, que había una forma interior que tal vez te estuviera dictada a ti por la misma materia y por la misma experiencia de escribir la novela. Pero la novela, estoy seguro, a pesar de su complejidad y de su forma un poco laberíntica, tiene un diseño. Ahora, me pregunto si tú lo vez así, o todavía estás demasiado cerca para verlo.

J.D. No. Todavía no lo veo. Todavía no le veo la forma a la novela. Veo la forma en ciertas cosas, en ciertas correspondencias que he usado muy conscientemente, de laberinto, de deterioro, de circularidad, de recurrencia, de suplantaciones, de mil cosas de ese tipo. En ese sentido sí. Veo cómo un personaje es otro, hasta qué punto cierta parte de un personaje refleja a otro. Pero no le veo, digamos, la forma total a la novela. Eso no.

QUIERO HACER UNA DEFENSA DEL LENGUAJE POBRE

E.R.M. Otro camino de exploración o asedio, sería no ya examinar la estructura misma de la novela, sino el problema del lenguaje. Como lector, noto una diferencia estilística con las novelas anteriores; pero me gustaría que tú me dijeras cuál ha sido tu experiencia de lenguaje al escribir esta novela.

J.D. ¿Esta pregunta tú la haces en el sentido solamente, digamos, del léxico y sintaxis, o en otro sentido?

E.R.M. Bueno, la verdad es que la estilística se puede tomar desde muchos sentidos, desde el superficial de contar las irregularidades sintácticas o registrar las peculiaridades en el uso del subjuntivo, por ejemplo, hasta el más complejo análisis del uso de las palabras por un determinado autor o la insistencia en ciertos procedimientos del lenguaje, que permite revelar, como una lectura psicoanalítica, los problemas centrales de la creación. Es decir, podés elegir el método de tu compatriota Yolando Pino Saavedra o el de Leo Spitzer.

J.D. No se cuál elegir. Lo que se es esto: a mí siempre se me ha acusado de tener un idioma muy pobre. Creo que en efecto lo tengo, e incluso en un sentido Yolando-pinesco tengo y mantengo un lenguaje pobre en esta novela. Ahora, quiero hacer una defensa del lenguaje pobre. Creo mucho en el lujo; a mí me gusta mucho la cosa lujosa. A mí me gustaría escribir con adjetivos preciosos y trato muchas veces de hacerlo pero no los encuentro, no está en mí encontrarlos. Así como soy una persona, en un sentido bastante "flamboyant", no lo puedo ser

escribiendo. Me encantaría escribir como Darío, pero no puedo. No porque tenga preconcepción de que el estilo deba ser pobre. Esto creo que lo debo dejar claro. En mis novelas (sobre todo en ésta) no parto de ningún dogma, de ninguna preconcepción, de ningún planteamiento a priori. Si la novela tiene ciertas características en este sentido, en este nivel, en este plano, o en cualquier otro plano, es porque las cosas sucedieron así, porque fueron necesariamente así en ese momento. ¿Entonces qué pasa? En esta novela hay un idioma, un lenguaje que parece menos pobre que en las otras novelas mías, un lenguaje más rico, un lenguaje más complejo tal vez. ¿Pero qué sucede? Creo que mantengo la misma pobreza que en las otras, pero transformada por las necesidades interiores de lo que estoy diciendo. Es decir, no es ninguna novedad para nadie el que yo diga las cosas más complejas con un léxico pobrísimos. Me parece que no estoy descubriendo la pólvora ¿no? Pero en ese sentido, digamos honradamente, a mí me gusta esta pobreza del lenguaje. Ahora, lo que puede parecer mayor riqueza es la tensión interna que hay en esta novela, que en las otras no hay por el hecho de que en ésta hay una experiencia existencial que en las otras no hubo. Entonces, el lenguaje aparece como con más tensión, no con mayor riqueza que en las otras. Y es en ese sentido una forma distinta del idioma. ¿Puede haber un escritor más distinto a mí que Henry James, digamos? A pesar de toda mi simpatía y hasta parentesco con él hay una gran diferencia en la actitud frente al lenguaje. Y, sin embargo, me siento muy cerca de él en otras cosas. Cierta vez, T.S. Eliot dijo una cosa muy linda sobre James y que me gustaría se aplicara alguna vez a mí. Eliot dijo: "He had a mind so fine that never the shadow of an idea violated it." Por eso no me interesan las novelas de planteamientos de ideas. No creo ni en su eficacia ni en su veracidad. No creo en su permanencia. Creo que el campo propio de la literatura es una cosa mucho más onírica, mucho más inconsciente. Si quiero expresar ideas eficaces no las voy a expresar en una novela. Parte tú de la base que si voy a escribir una novela, no va a ser para expresar una idea que vi en un ensayo.

E.R.M. Una novela es 'ficción' no 'discurso', como ya se ha aclarado por suerte en la crítica estructuralista.

J.D. Claro. Y como dijo Gertrude Stein: "Remarks are not literature".

E.R.M. Bueno, lo que tú dices ciertamente me parece que sitúa la respuesta al nivel que yo había planteado cuando te definía las posibilidades de esta discusión estilística usando como polos a Yolando

Pino Saavedra y a Spitzer. Porque, precisamente, no creo que el problema del lenguaje de la novela sea un problema de lenguaje pobre o lenguaje rico. Creo que ese problema, así planteado, es más bien un problema que preocupaba a los modernistas, pero que tiene poca relevancia hoy, y sobre todo en la novela. Básicamente el problema es uno precisamente de densidad, intensidad o concentración del lenguaje. Y un lenguaje limitado puede resultar explosivo si está usado en forma intensa. Lo mismo que un lenguaje abundantísimo, usado por Gabriel Miró, no es más que un repertorio, un léxico, ¿no? Ahora con respecto a esto, tú sabes que ha habido alguna discusión sobre el problema de lo que se llama del lenguaje en "la nueva novela", o del uso del lenguaje en "la nueva novela", de la experimentación del lenguaje en la novela, y la novela es nada más que lenguaje, etc., etc... Me gustaría que, apoyándonos en lo que tú has dicho conversáramos algo sobre lo que están haciendo otros en este mismo sentido.

J.D. Me parece que toda exploración es válida siempre que sea dramática. Dramática llevado a lo cómico o dramática llevado a lo trágico. Pero toda exploración, todo no-permanecer, toda dinámica es interesante. No creo que esencialmente haya un cambio tan radical en el lenguaje. A veces se comete un gran error al hablarse de la "nueva novela". Encuentro que ese corte dificulta mucho las cosas. Creo que cada uno hace su exploración a su manera. Creo que todos aportan algo, que todos enriquecen el bien común, que todos lo niegan, que todos sobre la cinta magnetofónica que grabó otro, graban otra cosa, digamos, y es así como se va escribiendo. Es decir; yo no podría haber escrito esta última novela si no hubiera leído a Carlos Fuentes, si no hubiera leído a Gabriel García Márquez, si no hubiera leído a Manuel Puig; es decir, si no hubiera leído *Rayuela*, si no hubiera leído *Paradiso*, o *La Ciudad y los Perros*. Mi novela está determinada en el tiempo por lo que ha venido atrás. ¿Entonces qué sucede? Para mí la creación de un idioma, la renovación de un idioma, es, digamos, siempre un intento de escepticismo total. De nuevo, si tú quieres, una versión de lo que yo no creo... en la unidad de nada. No creo que yo tenga un estilo José Donoso. Tengo un estilo José Donoso que es resultado en este momento de la confluencia de un estilo Henry James, de un estilo Jane Austen, de un estilo Carlos Fuentes, de un estilo García Márquez, de un estilo Vargas Llosa, de un estilo mil cosas. Entonces yo soy un imitador, absolutamente: un imitador. No tengo estilo propio. Si yo viera mi lenguaje como una cosa precisa y definida antes de partir escribiendo mi novela, diría que tengo un lenguaje propio. En cambio, si voy

creando un lenguaje inconscientemente, no a partir de un planteamiento, sino a partir de una experiencia, si voy creando un lenguaje que creo no es mío propio, pero que es de toda esta gente, reunidos en un solo tiempo en que José Donoso está escribiendo, entonces no puedo hablar de un lenguaje José Donoso.

E.R.M. Ya que has mencionado a Manuel Puig, me gustaría preguntarte cómo ves tú ciertas semejanzas entre tu manera de presentar algunos temas (el travesti en El lugar sin límites, por ejemplo) y la de Puig en sus novelas.

J.D. Claro, creo que en este caso, el caso específico de la Manuela, que para mí es un personaje muy central en mi novela, es de nuevo la ambigüedad de la identidad. En este caso, tratado en forma paródica. Y otro punto: la parodia no como chiste, sino la parodia como profunda compasión digamos. En Puig hay una profunda compasión en *La traición de Rita Hayworth*, como no la hay en *Boquitas Pintadas*, su segunda novela, que es superficial, pero creo que hay una profunda compasión en su parodia de la primera. Eso es lo que me interesa en Puig. Es decir, la parodia totalmente sangrante, una manera de sangrar, una manera de herir, una manera de estar estigmatizado. Uno de los escritores que más admiro es Céline, el rey de la parodia aterrante, alucinada, adolorida.

E.R.M. Ya he tenido oportunidad de discutir con Puig, en una entrevista que se publicará algún día, precisamente este problema de la parodia, y él niega la existencia en sus novelas de una parodia como intención consciente. Dice que él nunca tuvo intención de parodiar y se asombra de que la gente crea que lo está haciendo.

L.D. Creo que ahí hay algo muy claro. Hay que tomar en cuenta para examinar a Puig que el concepto de lo "camp" fue enunciado antes que él apareciera. Sucede que él nació, literariamente hablando, dentro de lo "camp". Al enunciar la Sontag el concepto de lo "camp" termina la aventura de lo "camp", y en adelante se vive la realidad total de lo "camp".

E.R.M. Claro, que el proceso en él se dio completamente inconsciente, porque él no había leído a la Sontag, y lo que pasó es que en su propia vida, desde las experiencias que aparecen reflejadas en La traición de Rita Hayworth y después su vida en el mundo cinematográfico de Italia, en el mundo de Nueva York, el mundo cosmopolita entero, él vivió una existencia "camp" siempre. Era un poco como M. Jourdain que hablaba prosa sin saberlo. Manolo Puig escribió "camp" sin saber qué era "camp". Entonces cuando le dicen que lo que él hace es paró-

dico, que escribe en una tradición paródica, entonces tiene que decir que no, que él sufre con sus personajes, vive con sus personajes, es sus personajes.

J.D. Pero si le preguntaras a Céline lo mismo diría también que no quiso hacer parodia. Y Thomas Mann dijo, en *José en Egipto*: "El hombre sólo puede dar vida a lo que no conoce".

LO DE "CHILENO" EXPLICA MUCHAS COSAS

E.R.M. Acepto que lo de "la nueva novela" puede ser un título "catching". Yo mismo lo he usado porque los críticos tenemos que usar títulos "catching" y además tenemos que organizar un poco esa materia ambigua y cambiante de la actualidad literaria; tenemos que organizarla en ciertas unidades que son como folletines que vamos entregando al lector y que son básicamente formulaciones pedagógicas. Pero de todas maneras es interesante que al explicar tú todo este proceso del lenguaje y de tu propia experiencia al ir escribiendo la novela, te hayas referido a todo un grupo de escritores y novelistas que son los que constituyen un poco "la nueva novela" en que tú mismo estás metido. Sí, creo que habría que hacer una distinción de que no es tanto que haya ahora una nueva novela (como si hubiera ocurrido un corte drástico en el tiempo) sino que hay de hecho un trasvasamiento y una circulación que ocurre a partir de ciertos escritores organizados en una especie de "Internacional" y que se influyen unos a otros. Porque si tú lees a Fuentes y lo reconoces como uno de tus estímulos, él te reconoce a ti como uno de sus estímulos. Es decir, Fuentes reconoce que Aura procede de Coronación como tú puedes reconocer que tal episodio de tal novela tuya es debido a tal episodio de tal novela suya. Pero aparte de eso, claro, el trasvasamiento no tiene por qué aceptar límites de grupo, de generación, de movimiento o de arte, porque así como tú sacas para inspirarte los libros de James o Jane Austen, es decir, los desempolvas de sus bibliotecas, también puedes sacar a Fellini o a quien sea. Sin embargo, al margen de tu insistencia en el lenguaje pobre y todo, apostaría lo que no tengo a que cuando salga tu novela los críticos van a decir: "Bueno, ahora Donoso se pone al día con la experimentación y con el nuevo lenguaje". Creo que van a leer tu novela en su aspecto completamente exterior y superficial.

J.D. Me alegro. Los críticos son gente que tienen bastante influencia. "A man's best friends are his critics", ¿no?

E.R.M. You yourself are a critic, so I don't mind the allusion, if any. Bueno, ahora que está el Pájaro terminado, ¿qué vas a hacer?

J.D. Quizás como nota irónica sería divertido decir que tengo muchas ganas de escribir una novela psicológica en que dos personajes psicológicos se aman, se dejan de amar, y vuelven a amarse. Pero no. La verdad es que quiero, en primer lugar, escribir un libro de ensayos sobre justamente esta generación de escritores latino-americanos a la cual pertenezco. Pero eso requeriría un trabajo de concentración que en el fondo no tengo muchas ganas de hacer. También estoy planeando una novela que, de nuevo, es una reversión de lo mismo; pero ya en un plano de lo creíble, cotidiano, y más amplio. Usé en esta última novela la compresión del espacio; entonces habrá que quitarle la compresión al espacio y lanzar la nueva novela por el mundo. Por ejemplo, hacerla pasearse por Marruecos, Barcelona, Nueva York, París. Por otro lado, todos los personajes de la novela que acabo de terminar son tontos. Entonces, por primera vez usar personajes inteligentes. ¿Hasta qué punto se puede jugar con el hecho de escribir una novela que no sea de ideas con personajes inteligentes? ¿Hasta qué punto se puede planear una cosa sofisticada contemporánea en el mundo actual, con problemas totalmente actuales, con seres humanos parecidos a ti, a mí, a María Pilar, a Jill... ¿Entiendes? Que viajan como viajamos nosotros en avión, que tenemos un auto, que tenemos un "tape recorder", que comemos uva. Cosas que no hacen ninguno de mis personajes. Mis personajes ignoran totalmente el mundo contemporáneo. Este sólo aparece en los episodios paródicos de los monstruos. No se si te das cuenta que el mundo contemporáneo solamente aparece cuando aparecen los monstruos. Entonces ese mundo de los monstruos quisiera transformarlo en el mundo real de tú y yo, de personas hablando cosas coherentes, inteligentes. Pero que no sea una novela de ideas de ninguna manera, no sea una novela que quiera probar nada. Que no vaya hacia nada.

Creo que hasta ahora he sido un discreto y elegante novelista chileno. Indiscutiblemente, "chileno" explica muchas cosas. Significa tener un mundo muy ordenado, muy estructurado; un mundo en que la exterioridad, digamos, se elimina por conocida y se sacrifica para la existencia interior. Es decir, la característica de Chile es que es un país cuyas fronteras son tan infinitamente naturales (es la cordillera, es el mar, es el ártico, es el desierto) que no hay duda de que Chile tiene una *identidad*, una identidad geográfica clarísima. Entonces, el exterior dentro de lo que uno vive, dentro de lo que uno conoce desde Punta Arenas hasta Arica digamos, hay un exterior amable, un exterior que realmente no te llama a explorar, a preguntarte sobre él demasiado. Además como nací dentro de la burguesía del país, una burguesía acomodada, aunque

nunca mi familia fue demasiado rica (mi padre era médico), nunca hubo demasiados problemas. Entonces, naturalmente el problema mayor es el yo. La clase aparece como parte del yo, como una extensión del yo. Entonces mis novelas son de yo y de clase, digamos, nunca de cosmogonía. Nunca he planteado una cosmogonía, una mitología como se plantean los aztecas, los mayas o los incas. Por eso mismo, tengo ahora la idea de escribir una novela sobre un hombre que se va reduciendo y transformando de un intelectual completamente comprometido en un ser al que sólo le interesan los jardines. Entonces se llamaría, (ya tengo el nombre) *El hombre en un jardín formal*. La idea de lo formal, de lo totalmente artificial, es decir, llama a una discusión de los términos romanticismo-clasicismo. Entiendo los jardines y la arquitectura, y me interesa mucho esa transición de Jane Austen a Wordsworth, ¿ves? Y probablemente juegue un poco con esa idea. Probablemente la novela suceda un poco en Tetuán, en Barcelona, en París, en New York. Una especie de *Point Counterpoint* pero con esta indirección de la personalidad y esta reducción que es una cosa que no puedo evitar. No puedo escribir otra cosa. Si uno pudiera elegir su tema sería muy fácil. Creo que la diferencia entre un "hack" y un escritor, es que el "hack" elige su tema, mientras que el escritor es elegido por su tema. ¿No te parece?