

LA ESCRITURA TORTURADA DE JOSÉ DONOSO:
UNA LECTURA DE 'LO PREVIO' EN
EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE

Danilo Santos López
Pontificia Universidad Católica de Chile

El escritor, el insomne diurno
Maurice Blanchot

¿Cómo no iba a temer que me tragara esa alfombra reverberante de signos?
José Donoso

LO PREVIO

Con el fin de mostrar las posibilidades de la representación del aspecto semiótico¹ (presimbólico) de una obra literaria, me referiré a la novela *El obsceno pájaro de la noche*². Para ello, me he basado en la concepción de lo previo sustentada en un seminario de doctorado sobre la escritura dictado por el profesor Noé Jitrik en 1998³. En este sentido, lo previo refiere el comienzo de la escritura y un antes energético vinculable al mundo semiótico⁴. Esto en algunos autores aparece representado en sus obras como es el caso de la novela donosiana, idea que apoyaré con

¹ Que calificaré en el trabajo como "lo previo" de una obra, siguiendo la terminología de Jitrik 2000.

² A partir de ahora abreviado como *OPN*.

³ Los principales textos discutidos allí hoy forman parte del libro unitario que utilizo como fuente básica para el artículo.

⁴ Referida a la oposición semiótico/simbólico planteada por Kristeva en 1972.

textos escritos sobre su gestación por el mismo autor. Eso sí, no me referiré íntegramente a los comienzos de una obra sino a las posibilidades que esos comienzos pueden dar si uno los vincula a cierta conexión con lo previo, esas imágenes que algunos autores llaman inspiración o los demonios interiores, pero que desde un plano semiótico, Jitrik ha designado como lo previo. La primera pregunta que surge es qué es lo previo. Ante la imposibilidad de una definición del todo concreta podría referirse como aquel magma energético que canaliza en el comienzo de una obra cualquiera. En este sentido, quizás lo previo no sea exclusivamente una concepción literaria, aunque sí es en la literatura en donde se enfatiza este carácter de ciertos procesos semióticos que anteceden a la representación simbólica⁵.

De acuerdo a Jitrik, “lo previo” se constituye como un antes de la escritura, posición que alude a un desorden de elementos que busca canalizar una organización a través de una decisión de escritura. El crítico argentino plantea dos maneras de visualizar esto: por un lado, un sistema de saberes o códigos que están en una “Producción incesante que da lugar a una sobrecarga de esbozos de sentidos” (Jitrik, 58), desorden continuo que Jitrik denomina también como espacio entrópico⁶. Debido a la escritura, la entropía inicial cedería a una reelaboración y/o transformación de estos materiales previos para el engendramiento de una entropía diferente, propia de la significación. En segundo lugar, una “masa de imágenes acumuladas en desorden” (Jitrik, 58) o imaginario. Este depósito de imágenes se produce a través de las relaciones que se dan entre los saberes del individuo y sus relaciones con lo social y lo individual, esto quiere decir que no surgen arbitrariamente sino que cuentan con estas relaciones del sujeto con la “exterioridad”, que es este desorden social e individual al que se asoma el sujeto y que transforma en una acumulación desordenada de imágenes a la espera de su desencadenamiento en la escritura posible (Jitrik, 60). Tanto el plano de los saberes como el del conjunto de las imágenes constituyen algo previo a la escritura que se desencadenará mediante una decisión. Este desorden y/o caos muestra la experiencia del asomarse de los sujetos a la sociedad y a sí mismos. En este sentido, lo previo es un desorden dispuesto para la decisión de organizarlo de

⁵ Y en el caso de algunas obras se podría suponer que de modo más explícito refieren esta dificultad de escribir “lo previo”.

⁶ La entropía es una idea que Jitrik extrae de Julia Kristeva y que se refiere al grado de productividad de los textos, es decir, la “vitalidad que hace que los textos estén en producción constante”. También se utiliza como referencia a este desorden que antecede a los procesos de organización del sentido en una obra literaria. No corresponde exactamente a la propiedad física ni exactamente a lo que Yuri Lotman plantea en relación con la entropía comunicativa aplicada a la recepción de las obras literarias.

otro modo, esa organización estructural provisoria del desorden es la escritura, que funciona como un espacio de equilibrio donde se manifiestan las imágenes sedimentadas.

En relación con este asomarse, Jitrik menciona que cuando se produce un quiebre del equilibrio entre la visualización de lo exterior y de lo interior se da origen a lo denominado por Julia Kristeva “interferencia depresiva”⁷, lo que significa que el saber y la imagen caen ante este desnivel depresivo. La interpretación que Jitrik hace de este gesto es particularmente lúcida al plantear que la escritura es una herramienta que permite controlar el derrumbe simbólico del sujeto. De modo similar, Kristeva habla de un vencimiento de la depresión a través de la superación del desorden social e individual, al cambiarlo por un desorden diferente que es el propiciado en la significación⁸. El escritor enfrenta esta depresión inicial (que está al acecho) con la “decisión” inaugural de la escritura, aunque también puede caer en la depresión. Otra posibilidad de esto lo muestra Jitrik con la figura de Roberto Arlt; en este sentido, el crítico argentino discute el ejemplo de Kristeva sobre Nerval a partir del uso clínico unilateral de la lucha del sujeto con el derrumbe simbólico. Desde el punto de vista de Jitrik, “La escritura es una respuesta al caos”, aunque los escritores puedan ignorarlo y no entender este caos originario que se transforma en signo, es decir, en un orden diferente gracias a la escritura (69).

En cuanto al instante del comienzo (101), lo previo se presenta como una masa en desorden que finalmente se activa gracias a la decisión de escribir, y alimentada por el “deseo de organización” que se encuentra anteriormente al hecho mismo. Respecto al equilibrio inestable que precede a la escritura y también a la lectura, el mismo autor señaló en una entrevista que los problemas del llamado comienzo de la escritura se deben a una suerte de temor del sujeto de abandonar o romper un “equilibrio previo”. De este modo, la escritura pasa a constituirse como una ruptura del continuo inicial que muchos no se atreven a efectuar⁹.

⁷ Cf. Julia Kristeva, *Sol negro: depresión y melancolía*.

⁸ El concepto de “significación” aparece en Jitrik como incesancia o inagotabilidad de la entropía en la escritura.

⁹ El autor insinúa la posibilidad de que también las dificultades iniciales de la lectura provengan de este temor ante la ruptura provisoria del equilibrio inicial.

LAS TORTURAS DONOSIANAS DE UNA ESCRITURA CAÓTICA

En relación con lo previo de *OPN* y la constitución de la escritura, se destacan algunos elementos señalados por José Donoso durante el período de gestación de la novela:

Pero durante dos años en que dicté clases en el Taller de Escritores en esa universidad [Iowa], me siguió el dolor lacerante de la úlcera que hacía tiempo me torturaba, y no pude escribir una sola línea de ‘El obsceno pájaro de la noche’ (1997, 590).

El dolor causado por la úlcera tiene como interpretación para Donoso el impedimento del escribir. Cada vez que alude al proceso de su escritura, el novelista chileno rememora estas úlceras que ensombrecían y paralizaban su trabajo como en este apunte de 1963: “Cada vez que empezaba a escribir esta fábula, los dolores de la úlcera empezaban de nuevo” (1975, 15).

1965-1967. No pude seguir escribiendo ‘Obsceno pájaro ...’ a causa de las clases y de las celebraciones, pero más especialmente, porque en cuanto intentaba concentrarme en lo que sabía era mi esfuerzo más ambicioso hasta entonces, reaparecían los dolores de la úlcera (1975, 16).

En otra declaración, Donoso es más explícito respecto al desarrollo de esta enfermedad literaria¹⁰ y la cesación de la novela.

Las piezas se iban soldando en mi inconsciente: una palabra, una imagen, traía consigo toda una sección del libro para equilibrarlo. Pero de algún modo yo aún estaba dándoles forma a los materiales literarios ahora, es verdad, ya no materiales realistas, y a pesar de eso había allí una forma que yo no podía encontrar. No se trataba tanto de que la novela creciera o progresara, sino de que se apilaba más y más, y mis dolores de úlcera llegaron a ser casi insoportables cuando transcurrió el año que, habíamos pensado, yo demoraría en escribir mi novela, y nos encontramos sin dinero. “La voy a quemar”, le dije a mi esposa, comenzando a lanzar las páginas a la chimenea. “¡No!”, exclamó ella arrebatándomela de las manos: “Si la quemas ahora y no terminas esta novela, entonces la novela se quedará dentro de ti y tus dolores te matarán. La única manera de que realmente puedas liberarte de este libro es terminarlo”....

¹⁰ Utilizo este término con algún grado de reticencia, ya que en la novela de Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* se produce la tematización lúdica de la literatura como enfermedad totalizante, a la vez malestar y posibilidad de salvación.

Un par de semanas después de mi llegada a Colorado ..., sufrí mi tercera hemorragia de úlcera, esta vez sumamente grave, y tuve que someterme a una operación de urgencia. Creo que este episodio fue el punto de quiebre en la biografía de 'El obscuro pájaro de la noche'. La operación fue larga y difícil, y me dieron mucha morfina para mitigar el dolor. Pero resultó que yo era alérgico a la morfina. Tuve un increíble acceso de locura, con alucinaciones, paranoia y, sobre todo, un terror más ancho que la vida. Cada dolor, cada humillación, cada agravio, estalló en un algo enorme. Era la esquizofrenia. La política. El sexo, los prejuicios raciales enterrados, todos esos elementos adquirieron en esas alucinaciones otra vida ... más grande (1997, 592-3).

El autor comenta que a medida que la novela iba tomando forma en su cerebro, a través de la acumulación de las imágenes ya comentada, se incrementaban las úlceras que lo atormentaban; en un punto, él decidió abandonar el proyecto y la respuesta de su mujer coincidió con la interpretación catártica mencionada por Jitrik: la posibilidad de "evitar" el caos final que se venía era terminar el libro. Es sugestivo que Pilar Donoso haya hablado de que si la novela se quedaba instalada en él terminaría por matarlo. ¿Acaso aludía sin reflexionarlo conscientemente a la posibilidad de que el asomarse al caos que le permitió a Donoso la gestación de *OPN* lo hubiese pasmado en el caos de la entropía depresiva? A este respecto, es bastante explícito cómo el novelista chileno tematiza en la novela dos tipos de escritor: el uno que responde a la organización de la entropía inicial y el otro que es pura entropía depresiva. Podemos pensar que tras asomarse a la pura "entropía", el novelista consiguió ajustar de nuevo el equilibrio, terminando la escritura de su libro. El severo ataque de úlcera mencionado por Donoso en el párrafo final y que da con él en el pabellón de cirugía tiene una transposición literal dentro de la novela en una secuencia paranoica en la que el protagonista narrador es operado por el doctor Azula. Allí se superponen en capas la posibilidad de haber sido castrado y las alucinaciones de Humberto. En el caso de Donoso, las torturas pueden ser atribuidas a la gestación de la novela. Por lo demás, de *OPN* se puede afirmar que conserva huellas de ese proceso previo, de acumulación y de desorden, en el que se formó para dar paso a esa entropía organizada que es la escritura. La novela parece abrirse a una estructura en que se hubiesen incorporado los esbozos, los cuadernos de notas y los diarios personales del escritor que dieran cuenta de ese viaje al caos que es la estructura novelesca de *OPN*.

KAFKA Y LA VIGILIA DE LA ESCRITURA INSOMNE

Sin embargo, existe un caso notable en que un escritor habla de sus problemas con la escritura. Ahí está Franz Kafka bastante explícito en sus *Diarios* con comentarios que permiten completar el proceso lacerante de la escritura donosiana:

1911

2 de octubre. Noche de insomnio. Ya es la tercera sin interrupción. Me duermo perfectamente, pero después de una hora me despierto, como si hubiera metido la cabeza en un agujero equivocado. Estoy completamente despierto, tengo la sensación de no haber dormido en absoluto, o de haber dormido sólo bajo una delgada película; me veo abocado a la tarea de volver a dormirme y me siento rechazado por el sueño. Y desde ese momento, durante toda la noche hasta cerca de las cinco, sigo en ese estado, durmiendo en realidad, pero al mismo tiempo despierto por la presencia de vívidos sueños. Duermo a mi lado, por así decir, mientras yo mismo lucho con los sueños. Hacia las cinco, los últimos rastros de sueño desaparecen, me reduzco a soñar, lo que cansa más que estar despierto. En resumen, me paso la noche entera en el estado en que se encuentra una persona normal algunos instantes antes de dormirse realmente. Cuando me despierto, todos los sueños me rodean, pero me cuido de recordarlos. Hacia el amanecer suspiro sobre mi almohada, porque esa noche toda esperanza ha desaparecido. Pienso en aquellas noches cuyo amanecer me arrancaba a un profundo sueño, y al despertarme me sentía como si hubiera dormido metido en una nuez.

(...)

Creo que este insomnio sólo se debe al hecho de escribir. Porque por poco y mal que escriba, esos pequeños estremecimientos me vuelven más sensible; siento sobre todo hacia la noche y aun más por la mañana la inminente posibilidad de estados más importantes, más desgarradores, que me capacitarían para realizar cualquier cosa, y en medio del estrépito general de mi ser interno, que no tengo tiempo de dirigir, no encuentro reposo. En el fondo, ese estrépito no es más que una armonía reprimida y contenida, que puesta en libertad me llenaría por completo, aún más, me dilataría inmensamente y sin embargo seguiría llenándome. Pero por ahora ese estado sólo me hace daño, al suscitar débiles esperanzas, ya que mi ser no posee la fuerza suficiente para soportar la mezcla presente, de día el mundo visible me ayuda, de noche me destruye sin remisión.

(...)

Mi consuelo —y con él me acuesto ahora— es que hace muchísimo tiempo que no escribo nada; que por lo tanto el hecho de escribir no ha podido acomodarse aún a las circunstancias presentes; que sin embargo con un poco de virilidad lo conseguiré, por lo menos provisionalmente (Kafka, 1586-7).

Mientras que en *Donoso* es esta aparición de úlceras en su estómago, Kafka atribuye el hecho de su insomnio al acto de la escritura. Acto que se gesta en su interior y que le impide conciliar normalmente el sueño.

3 de diciembre. (...) Siento ahora, y he sentido desde esta tarde un violento deseo de volcar toda mi angustia en el papel; escribirla en lo hondo del papel, así

como surge de lo hondo de mí mismo; o escribirla de manera que me sea posible trasladar todo lo escrito dentro de mí. No es un deseo artístico (Kafka, 1652).

Es muy interesante el deseo kafkiano de traducir o de lanzar la escritura sobre el papel tal y como aparece en (o está escrito) el interior de él (o ya ha sido escrito-organizado en el acto de lo previo). Nos damos cuenta de que lo presimbólico está actuando (¿o ya ha actuado?) en el escritor praguense. Está en el momento de la decisión final.

1912

23 de septiembre. Escribí este relato, *La condena*, de un solo tirón, durante la noche del 22 al 23, desde las diez de la noche hasta las seis de la mañana. Casi no podía mover las piernas debajo del escritorio, tanto se me habían acalambreado. La terrible tensión y la alegría, a medida que el relato se desarrollaba ante mí, como quien avanza sobre la faz del agua. Varias veces, durante la noche, cargué todo mi peso sobre mis espaldas. Cómo todo puede decirse; cómo para todo, aun las ocurrencias más extrañas, hay preparada una gran hoguera, donde perecen y renacen. Cómo el cielo empezó a volverse azul en la ventana. Pasó un carro. Dos hombres cruzaron el puente. A eso de las dos miré por última vez el reloj. Cuando la criada atravesó por primera vez el vestíbulo, yo escribía la última frase. La lámpara que se apaga y la claridad del día. Leve dolor en el corazón. El cansancio, que desapareció cuando mediaba la noche. Mi estremecida aparición en el cuarto de mis hermanas. Lectura. Antes, me despecé frente a la criada y le dije: “Estuve escribiendo hasta ahora”. El aspecto de la cama intacta, como si acabaran de traerla. La comprobada convicción de que mi novela me retiene en los vergonzosos bajos fondos de la literatura. *Sólo así* puede escribirse, sólo con esta coherencia, con esa apertura total del cuerpo y del alma. La mañana en cama. Los ojos siempre claros. Diversos sentimientos suscitados durante la noche por lo que escribía (Kafka, 1716).

En sus *Diarios*, el autor praguense muestra el esfuerzo físico que le demandó escribir el relato “La condena”. Este párrafo, aunque no se refiere exactamente a lo previo, nos sitúa en ese momento en que escribir es para Kafka una necesidad, al igual que en Donoso; de hecho lo dice literalmente cuando afirma “*Sólo así* puede escribirse, sólo con esta coherencia, con esa apertura total del cuerpo y del alma”. Y en 1913 lo completa cuando alude a que “el relato surgió de mí como un verdadero parto, cubierto de suciedad y barro” (1718). Escritura como parto y, a la vez, como inevitabilidad de lo ya dicho en lo previo. “La condena” se asemeja a *OPN* en esta idea de escritura de lo “inevitable” o escritura en que están en juego elementos no atribuibles al logro estético solamente. Mejor dicho, la posibilidad de que la escritura literaria nos muestre lo señalado por Kristeva sobre la “lucha del sujeto contra el

derrumbe simbólico” o, más radical aún, la posibilidad enunciada por Blanchot de esa escritura que se liga con la muerte, en el sentido de permanecer inalterado ante la muerte, de poder escribir desde y con la muerte. En tal sentido, la postulación blanchotiana a propósito de Kafka habla de una condición primera que liga la escritura auténtica con la vivencia soberana de la muerte.

1914

8 de abril. Ayer, incapaz de escribir ni siquiera una sola palabra. Hoy, lo mismo. ¿Quién me salvará? Y ese tumulto en mi interior, en lo profundo, casi invisible. Soy como un enrejado viviente, un enrejado que sigue en pie y que quisiera desmoronarse (Kafka, 1763).

1° de septiembre. Presa de la más absoluta impotencia, escribí apenas dos páginas. Hoy me siento notablemente deprimido, aunque dormí bien. Pero sé que no debo dejarme ir, si quiero sobreponerme a los padecimientos iniciales de la creación, ya inhibida por mi superflua vida cotidiana, para ascender a esa libertad mayor que tal vez me aguarda. Advierto que mi antigua apatía no me ha abandonado totalmente, y creo que la frialdad de mi corazón no me abandonará jamás. El hecho de no retroceder ante ninguna humillación, tanto puede significar desesperación, como justificar cierta esperanza (Kafka, 1801).

Kafka señala en 1914 una crisis de escritura, crisis que se desarrolla como angustia ante la impotencia del escribir, pero que también carga con un pesar síquico evidente, el del “tumulto interior” que amenaza con el “desmoronamiento” simbólico del sujeto aludido por Kristeva. En un párrafo esencial para entender la angustia de lo previo, el escritor checo expresa que necesita sobreponerse a “los padecimientos iniciales de la creación”; a aquellas torturas localizadas en el lugar de lo previo, en la gestación de las imágenes que identificamos con el “asomarse al caos”, como señala Jitrik. También menciona una contraposición entre su oscura vida como funcionario y la existencia plena que le brinda el hecho de escribir y la oposición binaria dormir/vigilia-insomnio. La riesgosa apatía de la que habla el escritor checo, ¿podrá ser equiparada con la depresión y la imposibilidad de salida del caos? En *Donoso*, también se observan estas torturas de lo previo y de la decisión, quizás con alguna diferencia evidente. Mientras que toda la obra de Kafka parece una apuesta al riesgo, es específicamente en *OPN* en donde se desata la proliferación de la multiplicidad entrópica. De hecho, el propio novelista chileno habla de su escritura anterior de modo diferente, quizás con ese perfil estetizante que le atribuye al interior de la obra a los escritos de Humberto Peñaloza, en contraposición a la escritura desatada de *Mudito* que es toda la construcción laberíntica propuesta por la novela.

1922

3 de febrero. Insomnio, casi total; perseguido por los sueños como si me los hubieran grabado adentro a arañazos, en un material tenaz.

Hay evidentemente una debilidad, una falta, que sin embargo, es difícil de describir; es una mezcla de timidez, reserva, garrulidad, tibieza de alma, con esto quiero circunscribir algo determinado, un grupo de debilidades, que en cierto modo constituyen una única y precisa debilidad (que no se confunde con los grandes vicios, como la tendencia a la mentira, la vanidad, etc.). Esta debilidad [la escritura] me impide enloquecer, pero también me impide todo progreso. Por eso, porque me impide enloquecer, la cultivo; ante el temor de la locura le sacrifico el progreso, e indudablemente, al cerrar un trato en este plano que no admite tratos, pierdo. Mientras no se entremeta la somnolencia, y destruya con su labor diaria y nocturna todos los impedimentos, y me abra el camino. Pero entonces volvería a apoderarse de mí la locura, porque no deseaba ese progreso, y sólo se lo obtiene cuando uno lo desea (Kafka, 1881).

En Kafka se entrecruzan el insomnio y la escritura (como debilidad y fortaleza). Vigilia asimilada al proceso de escribir que impiden el triunfo del caos y de la locura. Aunque utiliza “debilidad” para referirse a escritura y cesación del progreso, en otros fragmentos de los *Diarios* es evidente que la opción de Kafka es la de escribir, incluso frente a las opciones de sus contrariados amores o derechamente frente a las exigencias utilitarias de la vida cotidiana. En este sentido, se puede hablar de una escritura que es a la vez exigencia y riesgo y que el praguense identifica con cierta vigilia y existencia nocturna; de ahí el peligro de la “somnolencia” paralizante. En Donoso, se observa una profesionalización mayor de lo que significa la escritura¹¹, por lo que la comprensión de la impotencia de la escritura podríamos restringirla a *OPN* en un sentido de “escritura con derecho a la muerte”, como ha planteado Blanchot a propósito de Kafka. Mientras que en el praguense, la idea de “autenticidad” de la escritura o de “representación de la pulsión de muerte” es una concepción personal del acto de escribir que abarca a su producción global, ya sean los relatos y los textos íntimos en una especie de continuo semiótico que se identifica como la escritura kafkiana. De este modo, paradójicamente como acto de escritura único, la novela de Donoso nos ofrece las ventajas de aparecer más desgajada de la propia personalidad del autor y así nos muestra los efectos de la entropía previa de modo explícito.

¹¹ En cierto sentido no es un dato menor que sea el cronista de sus pares del Boom.

En la creación de la obra kafkiana y especialmente del *OPN* donosiano aparece referido el problema de la escritura como dolor y conflicto. Escritura que es vigilia y úlcera, en ambos casos proceso contra la locura y acción de catarsis, pero también de exposición de lo que Jitrik y Blanchot plantean como el derecho a la muerte. Aun así, se sabe que esta úlcera, siempre fluctuante entre una enfermedad real y la hipocondría del escritor chileno, posteriormente lo condujo a la muerte. Más que el dato biográfico me interesa señalar que Donoso como sujeto-escritor padeció el instante depresivo de asomarse al caos individual, aunque con algún trasunto social, y exploró este malestar en una organización literaria que da cuenta de la difícil interferencia depresiva y cómo logró salir de ella a través de la postulación de estos ritmos sincopados que constituyen la escritura doble de *OPN*¹². Escritura que muestra las trazas del desorden entrópico de lo previo en el mundo donosiano, ese texto a medio construirse siempre.

¿Qué pasaría si se observara la escritura como inevitabilidad? Se podrían plantear unas reflexiones con Maurice Blanchot al frente para ver qué puede decir.

No escribir; cuán largo es el camino antes de lograrlo, y nunca es cosa segura, no es una recompensa ni un castigo, hay que escribir solamente en la incertidumbre y la necesidad. No escribir, efecto de escritura; como si fuera un signo de la pasividad, un recurso de la desdicha. Cuántos esfuerzos para no escribir, para que, escribiendo, no escriba pese a todo —y finalmente dejo de escribir, en el momento último de la concesión; no en medio de la desesperación, sino como lo inesperado: el favor del desastre. El deseo no satisfecho y sin satisfacción aunque sin negativo. Nada negativo en “no escribir”, intensidad sin dominio, sin soberanía, obsesión de lo enteramente pasivo (Blanchot, 17).

Para Blanchot la impotencia del escritor aparece como “efecto de escritura”. Ese no-escribir descrito por el ensayista francés nos reenvía al camino de lo previo, al momento en que la angustia de la no-escritura ya es parte de la propia escritura.

Cuando Kafka le da a entender a un amigo que él escribe porque, de otra manera, se volvería loco, sabe que escribir ya es una locura, su locura, una especie de vigilia fuera de conciencia, insomnio. Locura contra locura: cree que domina la primera entregándosele; la otra le da miedo, es su miedo, le traspasa, le desgarrar, le exalta, como si tuviera que sufrir la omnipotencia de una continuidad sin

¹² En esta época con *El lugar sin límites* y con *OPN* se observa un cambio en su escritura, escisión también verificable en las personalidades-escrituras de Humberto Peñaloza y de Mudito.

tregua, tensión al límite de lo soportable. Habla de ello con espanto pero también con un sentimiento de gloria, pues la gloria es el desastre (Blanchot, 43).

En Kafka, la escritura aparece como locura (posesión de cierta entropía estructurada) contra el puro dominio de la locura (entropía depresiva). Para Blanchot, esta vigilia de Kafka es exterior a la conciencia, al mostrarse como un insomnio en el límite de la locura. Es el caos de la escritura en tensión con el caos de la vivencia. En este caso, se abre la idea dual que preside las reflexiones de Jitrik, la idea de que el problema que debe resolver el escritor es difícil, aunque no tan dramático como el de los demás sujetos. Esto porque, paradójicamente, la escritura necesita asomarse al caos, pero también gracias a la organización que otorga, actúa como un tabique contra la pura depresión de la entropía primaria. Así, conocemos por otros comentarios de Kafka en su *Diario* que él sacrificó toda su conflictiva existencia en pro de esta “locura sonámbula”. En el caso de Donoso leamos su experiencia con la locura y la gestación de la novela:

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 (1975, 17).

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 que le han crecido por acá, y ramas por allá, una cosa viva. Es algo que me ha sucedido más bien que he escrito (1971, 518).

En Donoso, la escritura de *OPN* es asumida a partir de este asomo al caos, en el que la posibilidad de salir indemne es justamente la organización provisoria que constituye la escritura. Textualidad que refleja en su interior el conflictivo tormento que significa asomarse al caos, en este caso, al caos subconsciente del sujeto escritor, enfrentado a una parálisis social e individual que se traduce en esta impotencia de la escritura. Tales dificultades derivan en un gestarse impersonalizado de la obra o vaciamiento del sujeto como lo proclama Blanchot. De hecho, en la obra, una de las tematizaciones de esta proliferación entrópica de lo previo es la destrucción de la conciencia autorial interna (Mudito o Humberto Peñaloza) a través de la diseminación del punto de vista en las confrontaciones con las dudosas “versiones” contrapuestas que presenta la novela. Esta multiplicidad de elementos en gestación reen-vían al universo de esbozos y de imágenes iniciales que constituyen lo pre-simbólico de la novela.

Una idea básica de Blanchot es la de una escritura “auténtica” o en estrecha relación con la experiencia vital del sujeto, es decir, ligada a la vivencia temporal de

la muerte¹³. Esto puede conjugarse con ciertas reflexiones de Donoso acerca de la inevitabilidad de su escritura.

Leyendo estas frases viejas: “La inspiración, esa habla errante que no puede terminar, es *la noche larga del insomnio* y, para guardarse de ella, apartándose de la misma, el escritor termina por escribir de verdad, actividad que lo devuelve al mundo donde puede dormir”. Y esto también: “Ahí donde sueño, está velando aquello, vigilancia que es la sorpresa del sueño y donde, en efecto, está velando en un presente sin tiempo, una presencia sin nadie, la no presencia en la que nunca adviene ser alguno y cuya fórmula gramatical sería la tercera persona ‘él’ ...”. ¿Por qué esta evocación? ¿Por qué, pese a lo que dicen sobre la vigilia ininterrumpida que persiste detrás del sueño, y sobre la noche inspiradora del desvelo, parecería que aquellas palabras necesitasen rescatarse, repetirse, para escapar del sentido que las anima y ser apartadas de sí mismas, del discurso que las utiliza? Pero, reiteradas, reintroducen una seguridad a la que uno creía haber dejado de pertenecer, [...] haciendo que el pasado desempeñe una función de garantía, dejando que se torne activo, citador, incitador, e impidiendo la invisible ruina que la vigilia perpetua, fuera de conciencia inconsciencia, rinde en neutro (Blanchot, 55-6).

En el recuerdo de Blanchot se muestra la escritura “de verdad” contra la noche del insomnio y la “inspiración creadora”, la puesta en escena de la tercera persona (¿lo inconsciente?); ámbito del sueño que es el ámbito y el escenario de la escritura con derecho a muerte. En el pensamiento de Blanchot aparece como medular, pese a sus reticencias respecto al recuerdo como construcción de un sistema, la idea de una vigilia ininterrumpida o perpetua que él asimila a su categoría de lo neutro.

Sin duda, escribir es renunciar a tomarse de la mano o a llamarse por nombres propios, y a la vez, no es renunciar sino anunciar lo ausente acogiéndolo sin reconocerlo —o bien, mediante las palabras en sus ausencias, estar relacionado con lo no recordable, testigo de lo no probado, respondiendo no sólo al vacío en el sujeto, sino al sujeto como vacío, su desaparición en la inminencia de una que ya tuvo lugar fuera de todo lugar (Blanchot, 103-4).

¹³ Como complemento a esto, Blanchot asegura que la palabra mata a la cosa significada, en el sentido de que la escritura pertenece al orden del signo y ahí pervive, alejándose exactamente del objeto significado. Esta idea de que se escribe desde la muerte es retomada por Jitrik cuando dice que al inscribir el nombre, la cosa muere y desaparece en la escritura, vínculo que él establece con la idea de la arbitrariedad del signo.

Para el escritor francés, la escritura es también vaciamiento del sujeto, y “anuncio de lo ausente”. Escritura como desaparición del sujeto, ¿escritura que otra vez anuncia la inminencia de la muerte?

Si Kafka parece entregarse a esa vigilia solitaria de la escritura y compartirla en el tiempo de la lectura, Donoso existe dividido entre su pertenencia a una familia burguesa y sus malestares sociales, que tienen su repercusión en los dolores de la gestación de la escritura. En este sentido, Donoso parece tener más clara la división entre los ámbitos diurnos y nocturnos que Kafka, aunque *OPN* sea una obra particularmente demostrativa de cómo lo previo-entrópico (o semiótico) puede asomarse o dejar sus huellas-trazas en el ámbito de la escritura significativa. En *OPN* la operación de escritura implica algún tipo de vínculo con el reposo de la enfermedad.

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. ¿Por qué, qué sucede? Las otras novelas más 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.: 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 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 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 mas 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 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 (1971, 527-8).

Para Donoso, la novela se muestra como convalecencia y la escritura aparece como actividad y saber previo configurador de la novela, es decir, como un asomo por los movimientos semióticos originarios. Esto se logra mediante la inscripción de “lo previo-semiótico” en el plano de lo simbólico a través de los avatares agobiantes del personaje lacerado por malestares interminables. Dolor que es traducible en los términos de “lo previo” como aquello que deprime al sujeto en este asomo al caos y que no logra ser articulado simbólicamente más que como un escape a la experiencia individual del fracasado Mudito-Peñaloza y al desastre de la visualización del mundo social y del impacto en la circulación comercial de su particular escritura¹⁴.

Por otra parte, el novelista chileno explica la ambigüedad novelesca en función de la “experiencia vital no planteada, sino experimentada al escribirla”, es decir, de la escritura como exploración de los límites de una conciencia asomada al caos o trizada (¿por el hecho de su experiencia subjetiva-social o por el hecho de la experiencia de escribir?). Así presentada, la novela-escritura se muestra como un retroceso en la posición del sujeto, en ese ‘hacia atrás’ que no implica “ni una pregunta ni una respuesta” sino una “pregunta sobre la posibilidad de poder articular la pregunta”. Es evidenciable cómo Donoso articula y tematiza el problema de lo previo en la escritura en la composición de *OPN* al registrar todos los problemas de las trazas “antecedentes”.

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 sé. 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

¹⁴ Ello permite revelar cierta salida terapéutica autorial a la ostentosa caída del protagonista en la depresión.

aquí *tenía* que venir. Porque sí. No sé 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 (1971, 529).

La escritura de lo auténtico presenta en Blanchot muchos puntos de contacto con la apuesta escritural de José Donoso. Este nos muestra la analogía con el hecho de moldear en arcilla, acto que podemos equiparar con la representación de lo previo en la escritura. La novela no tiene un plan exterior, se va haciendo en la medida en que se produce “el hecho de escribirla”. Así, *OPN* se construye con imágenes previas de lo que está a medio hacer y que en su proceso también es forma-escritura o, mejor dicho, escritura de lo previo sin respuestas ni planificaciones. Estos esbozos de las imágenes inaugurales de la novela le otorgan a ella un particular sentido rítmico que también se podría analogar con los elementos con los que Julia Kristeva designa lo semiótico presimbólico y que responden a la elaboración de la categoría de chora semiótica¹⁵.

¹⁵ Para Kristeva, lo semiótico se articula con las pulsiones y sus articulaciones, tal como lo resumió en la nota 27 de *Sol negro: depresión y melancolía*: “Cantidades discretas de energía recorren el cuerpo de lo que será más tarde un sujeto y, en el camino de su transcurrir, éstas se disponen según las restricciones impuestas a ese cuerpo –siempre ya semiotizante– por la estructura familiar y social. Cargas “energéticas” al mismo tiempo que marcas “psíquicas”, las pulsiones articulan así eso que denominamos chora: una totalidad no expresiva constituida por esas pulsiones y sus éxtasis en una motilidad tan agitada como reglamentada” (Kristeva, 25-6).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CORPUS

- Donoso, José, *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- “José Donoso: la novela como ‘happening’. Una entrevista con Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*”, *Revista Iberoamericana* 76-77 (julio-diciembre 1971): 517-36.
- “Cronología”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 295 (enero 1975): 5-18.
- “Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de ‘El obsceno pájaro de la noche’ (un texto inédito de José Donoso)”, *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 561-97.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Barthes, Roland, “De la obra al texto”, en su *¿Por dónde empezar?*, edic. a cargo de Félix de Azúa. Barcelona: Tusquets, 1974, pp. 71-8.
- *El Placer del Texto y Lección Inaugural*. Trad. de N. Rosa y O. Terán. México: Siglo XXI, 1981.
- Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- “La literatura y el derecho a la muerte”, *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 43-50.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, *José Donoso: impostura e impostación*. Gaithersburg: Hispamérica, 1982.
- Jitrik, Noé, *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- “Dos vertientes de la escritura”. Entrevista con Noé Jitrik realizada en agosto de 2005, en el barrio de Monserrat, Buenos Aires, en http://www.audiovideoteca.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/jitrik_texto_es.php
- Kafka, Franz, “Diarios”, *Obras completas*, volumen 2. Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 1545-971.
- Kristeva, Julia, *La Revolution du Langage Poétique*. París: Seuil, 1972.
- *Sol negro: depresión y melancolía*. Traducción Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.
- Martínez, Z. Nelly, “OPN: la productividad del texto”, *Revista Iberoamericana* 110-11 (enero-junio de 1980): 51-65.
- “El carnaval, el diálogo y la novela polifónica”, *Hispamérica* 17 (1977): 3-21.
- Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Trad. de Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos, 1978.

Solotarevsky, Myrna, *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: UCV, 1983.

Valdés, Adriana, “El imbunche: estudio de un motivo en OPN”, en A. A. V. V., *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: García Cambeyro, 1975, pp. 125-60.

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo exploro el tema de lo previo y de su representación literaria en la novela de José Donoso *El obsceno pájaro de la noche*. Para ello me valgo de unas declaraciones del escritor chileno, de unas aseveraciones de Kafka en sus *Diarios* y de algunos apuntes fragmentarios de Maurice Blanchot en su libro *La escritura del desastre*. Frente a la dificultad en que se convierte la “imposible historia de lo previo” (cf. Jitrik 2000), me parece muy interesante la exploración que se puede realizar del aspecto semiótico y presimbólico a partir de la obra donosiana. Esto, porque en las declaraciones del autor en distintos medios da a entender esta lucha constante que mantuvo con la experiencia del escribir, experiencia tematizada y reorganizada en el “caos” que constituye la escritura de la novela.

PALABRAS CLAVE: José Donoso (1924-1996), *El obsceno pájaro de la noche*, Kafka, *Diarios*, Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*.

JOSÉ DONOSO'S TORTURED WRITING: A READING OF 'THE PREVIOUS' IN THE OBSCENE BIRD OF NIGHT

This essay explores the theme of “the previous” and its literary representation in José Donoso’s novel The Obscene Bird of Night in light of ideas expressed by Franz Kafka in his Diaries and Maurice Blanchot in The Writing of Disaster, as well as the Chilean writer’s own statements concerning his constant struggle with the experience of writing, an experience presented and reorganized in the “chaos” that constitutes the writing of the novel itself. The semiotic and pre-symbolic aspects of José Donoso’s novel are explained with a view to addressing the nature of this experience and the difficulties of “the impossible history of the previous” (cf. Jitrik, 2000).

KEY WORDS: José Donoso (1924-1996), *The Obscene Bird of Night*, *Franz Kafka*, *Diaries*, *Maurice Blanchot*, *The Writing of Disaster*.

Danilo Santos López
dsantos@uc.cl