



José Donoso, biografía del *Pájaro*

por **Arturo Fontaine**

Celebrada por sus contemporáneos, la novela *El obsceno pájaro de la noche* destacó por su radical orfebrería narrativa. A cien años del nacimiento de José Donoso, la más reciente edición de sus diarios nos invita a adentrarnos en la gestación de esta obra capital y en el mundo del *boom* latinoamericano.

Dijo Donoso: “Soy una persona y soy treinta.”¹ Apunta: “¡Cómo me gustaría tener siquiera algo de seguridad! Nací sin ella y moriré sin ella” (21/7/67). No una duda, entonces, sino mil pequeñas dudas.

Dijo: “No creo que yo tenga un estilo José Donoso.”² El *Pájaro* —así llama en los diarios a su novela *El obsceno pájaro de la noche*— está escrito completamente de otra manera que *El jardín de al lado* o *Taratuta*. No tenía “una” estética Donoso. Sus diarios, publicados en fechas recientes, muestran algunas de sus muchas caras y pasan a formar parte de su obra literaria. Y lo que muestran es extraordinario.

Cecilia García-Huidobro ha llevado a cabo un trabajo de indudable excelencia. Notas, cartas, traducciones e índices amplían los diarios y les dan un contexto. Aunque a mí me hizo falta saber más sobre los criterios de selección y tener una idea aproximada de cuánto quedó fuera.³

Las primeras ciento setenta páginas tienen suspenso: es la biografía —la expresión es de Donoso— de *El obsceno pájaro de la noche*. Es apasionante seguir sus construcciones y destrucciones.

“No me gusta el *Pájaro*. La forma que ahora tiene me parece pobre, poco interesante, sin unidad. ¿Cómo

1 Emir Rodríguez Monegal, en “José Donoso: la novela como *happening*”, *Revista Iberoamericana*, V, 37, núm. 76-77, julio-diciembre de 1971.

2 *Idem*.

3 José Donoso, *Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965*, edición de Cecilia García-Huidobro, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016. José Donoso, *Diarios centrales. A Season in Hell 1966-1980*, edición de Cecilia García-Huidobro Mc, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2023.

hacerlo?...” (8/1/66). “Estoy en una confusión mental bárbara [...] es una confusión que me está devorando hace cuatro años” (2/2/66). “Dos cosas hay que me molestan [...] Uno) El problema del punto de vista. Dos) La personalidad de Humberto” (6/2/66). “El *Pájaro* se me derritió” (2/9/66). Después: “De repente, se me ha abierto como un abanico todo el material” (21/11/68).

Un infrecuente momento de alegría. Predomina el escritor descontento. Apunta: “Debo comenzar a replantear la novela de punta a cabo y capítulo por capítulo” (1/4/69). Pero luego: “he puesto toda la novela entera de pie [...] está irreconocible. Y creo que sensacional” (26/7/69).

El *Pájaro* se comenzó a escribir en Chile, en 1959. Hay entradas a partir del 26/9/61.⁴ Anota: “Con Ruth [su psicoanalista] hablo constantemente de *El obsceno pájaro*” (7/6/63). Esas conversaciones han de haber sido cruciales. En 1967 publica un anticipo en *Mundo Nuevo*, revista que dirigía Emir Rodríguez Monegal. La versión final la escribe entre el 16 de abril y el 15 de diciembre de 1969 (27/3/71). Donoso le envía copia al mismo Rodríguez Monegal, quien lo llena de elogios. Pero le sugiere que saque lo de los monstruos y lo trabaje como novela independiente.⁵ Donoso no sigue este consejo del crítico. Aunque así había nacido esa novela espectacular que es *El lugar sin límites*. Al principio formaba parte del *Pájaro*.

Antes de que se publique, Hardie St. Martin, el traductor, ya está trabajando. Donoso reescribe, lo que lo obliga a retraducir. Son tiempos en los que el Latin American Center, de Nueva York, financia traducciones de obras del boom. Entre ellas, el *Pájaro*.

La novela completa aparece, por fin, en 1970 bajo el sello de Seix Barral y tiene gran repercusión. Emir Rodríguez Monegal escribe: “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.” Cortázar celebra por carta “la admirable construcción del libro” y la “incesante descolocación del punto de mira”. Su único reparo es que “por momentos se siente una complacencia, [...un] dejarse ir hasta lo más extremo”.⁶ Robert Coover, en el *New York Times*, hará una crítica consagratoria: “Ciertamente merece ocupar un lugar junto a las obras mayores de Asturias y Fuentes, Cortázar, Borges y Rulfo, Vargas Llosa y García Márquez” (17/6/73).

Carol Janeway, editora de Donoso en Knopf, quiso cortar en la edición en inglés todas las escenas del doctor Azula. El autor no. Al fin, aceptó recortes varios. El libro trae una nota del autor en la que dice que esta versión “será usada en cualquier edición futura del libro”. Queda

la impresión de que se trata de una edición definitiva que corrige la publicada en castellano. No fue así.

La reciente edición de New Directions, en la que trabajó la traductora Megan McDowell, recoge por primera vez la novela completa en inglés. Por eso, y porque se cumplen cien años del nacimiento de Donoso, se presenta como “unabridged, centennial edition”.⁷ El libro ha vuelto a tener una entusiasta acogida crítica.

Donoso ve a un niño deforme en el asiento de atrás de un auto de lujo. Ese es el origen. En la novela pululan seres monstruosos que reúne don Jerónimo en su fundo La Rinconada con el fin de que su hijo monstruo, Boy, no viva sino entre monstruos, sin conocer otro mundo. Jerónimo ha vivido de joven en París. Aceptó con reticencias una candidatura parlamentaria por los conservadores. Lo hizo porque “en último término, los deberes son lo único que da nobleza”. Se casa con la bella Inés, pero no pueden tener familia. Cuando por fin nace esa criatura monstruosa, su madre sale de escena. Estará en Roma promoviendo la canonización de una antepasada, luego, en un sanatorio en Suiza, en fin... Humberto, el Mudito, secretario de don Jerónimo, administra ese fundo lleno de seres con deformaciones congénitas que se describen con minuciosidad y como refocilándose en ellas. Tal vez sea un poco chocante este modo de ver a esas personas. Anota: “canon para los monstruos: no deben producir compasión ni lástima sino que extrañeza y sobrecogimiento” (10/10/69).

Carlos Franz encontró un antecedente en *La paquera*, novela póstuma de Mariano Latorre. Fue publicada cuatro años antes de que Donoso escribiera las primeras líneas del *Pájaro*.

En un caserón colonial, “muletas, carretillas de lisiados, cabezas deformes, brazos a medio formar con manecitas de enanos, bocas enormes o minúsculas como una raya apenas trazada”. Ahí se ven “viejitas arrugadas, extrañamente inmóviles, como ateridas [...] Algunas tejían junto a sus camas. Las manos, en claro contraste con la inmovilidad del cuerpo, daban la impresión de monstruosas y vivaces arañas, tejiendo densas telas de lana”. Cuando una pasaba de su cama al ataúd, “otra viejecita la reemplazaba en la misma cama y con el mismo tejido”.

Una de las huerfanitas, que es medio demente, se escapa —como hará la huerfanita Iris, en el *Pájaro*— y se acuesta con un paco. Iris lo hará con quien quiera siempre y cuando se ponga la cabeza de cartón-piedra del “Gigante”. Ambas quedan embarazadas. Se teme que nazca un monstruo.

4 Donoso, *op. cit.*, 2016.

5 Donoso, *op. cit.*, 2023, nota al pie, p. 171.

6 *Idem*.

7 José Donoso, *The obscene bird of night. Unabridged, centennial edition*, traducción de Megan McDowell, Hardie St. Martin y Leonard Mades, Nueva York, New Directions, 2024.

Franz cree que Donoso leyó la novela, “la olvidó y enseguida se olvidó de haberla olvidado”⁸. Con los años, Donoso escribiría: “No debemos despreciar a Latorre [...] dejó una obra que sería necesario reflotar.”⁹

Por cierto, el narrador de *La paquera* nada tiene que ver con el del *Pájaro* y eso lo cambia todo. En los diarios se ve a Donoso creando y escrutando muy conscientemente al narrador de su novela, Humberto: “Lo importante es lo que va a pasar con el punto de vista de este monólogo.” Todo fluye en el largo y urgente monólogo de Humberto, al interior del cual hablan todas las demás voces. Lo único que pasa en la novela es que hay una voz que se transforma en otras voces y después recupera su voz para perderla de nuevo. Todo se configura y desconfigura en esa voz que se traga otras voces. La novela es un magma que avanza y avanza.

Donoso hurga, escribe y reescribe como si escarbara. Las distintas versiones de Humberto sobre los mismos hechos sitúan al lector en un espacio y tiempo oníricos. Como en los sueños, los detalles son nítidos y el conjunto, difuso. El “asunto es fluctuante y borroso”, dice Humberto. Como afirma McDowell, Donoso escribió sobre “algo que no puede ser mirado cara a cara y solo puede ser sugerido a través de imágenes”¹⁰.

La historia es abigarrada, excesiva, truculenta, de inspiración surrealista. Hay algo de Buñuel. Piensa mandarle el *Pájaro*. “Es muy peliculable. Y a Buñuel le gustará. ¡Dios mío, que todo esto me resulte!” (21/11/68). “[...] estoy casi seguro de que agarra. Que se entusiasma” (27/11/68). Luego, no resultó: “Se jodió definitivamente lo de Buñuel. Gran desilusión y cambio de vida” (28/8/71).

Apunta: “Se me aclara la relación Humberto-Jerónimo, que es mi reacción respecto de la virilidad de Hemingway, mi envidia y admiración por ella” (6/4/66). Pronto confiesa cuáles son los modelos reales de Jerónimo y su mujer, Inés: el famoso pintor chileno Nemesio Antúnez y su mujer, Inés Figueroa. Ambos son guapos, cultos, exitosos, viajados, de “buena” familia. Son muy amigos de Neruda, quien los convida todo el tiempo. “Nemesio triunfante, lleno de exigencias, la política, la definición, el amor, la familia, el arte” (25/8/67).

Anota: “Sigo obseso con la personalidad de Inés [Inés Figueroa...] necesita un testigo para poder amar, necesita ser envidiada” (16/8/67). Luego, ya publicada la novela, apuntará: “Sentí la arrogancia de esa pareja [Nemesio/Inés] y que su única forma real de relación era sentirse envidiados, descuartizados por los envidiosos” (4/6/71).

8 Carlos Franz, “Se me olvidó que te olvidé”, Santiago, *Estudios Públicos*, núm. 135, 14 de julio de 2014.

9 José Donoso, *Artículos de incierta necesidad*, selección y prólogo de Cecilia García-Huidobro, Santiago, Alfaguara, 1998, p. 210.

10 Megan McDowell et al., *op. cit.*, p. 475.

Los personajes de esta novela no admiran, envidian. Donoso en sus diarios confiesa a menudo su envidia. No solo por Hemingway. “Carlos [Fuentes] con foto, apareció en el *Time* y la envidia me corroe y me mina” (29/1/68). También envidia “la virilidad de los logros” de Vargas Llosa. Y lo “carcome”, por ejemplo, “el talento polimorfo de [Gore] Vidal” (13/11/73).

A Humberto, su padre le ha inculcado la idea de que él debe llegar a “tener un rostro”, debe “ser alguien”. Porque Humberto es hijo de un padre que “tenía la desagradable certeza [...] de carecer de rostro”. Pertenece a un “limbo” social, el lugar de los sin nombre, de los don nadie. En contraste con ese mundo, la novela muestra una clase social dirigente abusadora, apolillada y decrepita que resbala por la pendiente de la decadencia.

En este contexto, la madre “permanecía en la periferia” de Humberto. Ella desvaloriza la aspiración del padre: el hijo no logrará un rostro. Anula al padre y al hijo. Humberto queda en la orfandad. Con el tiempo, el Mudio comprenderá que “la gente con rostro era casi igual a nosotros”. Es tarde.

El rostro propio se construye bajo la mirada y en interacción con otro. No es tarea solitaria. ¿No es la madre, normalmente, la que de alguna manera ha de transmitir lo deseable que es el padre? El Mudio carece de esta estructura fundadora. El lugar del padre está vacío. El Mudio vive en un estado gaseoso e intranquilo. No tiene cómo estabilizar su identidad. Falta el “padre” –o quien cumpla su función– y que autorice un “yo”, lo legitime aunque sea desde la oposición.

Ser alguien para Humberto será, entonces, serlo ante los ojos de don Jerónimo, quien, sin duda, sí es alguien. Pero a su vez el ser dominante –Jerónimo– requerirá de la mirada del inferior, sin lo cual no es superior. “Préstame tu envidia para ser potente”, le dirá don Jerónimo. Esta dependencia del superior respecto del inferior está en toda la novela y conecta, posiblemente, con la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel.

Más tarde, en un momento, a mi juicio, muy significativo, Humberto será mucho más que testigo de las aventuras sexuales de Jerónimo: “yo no solo estaba animándolo y poseyendo a través de él a la mujer que él poseía, sino que mi potencia lo penetraba a él, yo penetraba al macho viril, lo hacía mi maricón...”. Su mirada penetra en Jerónimo como si fuera un falo. Imposible no ver que las relaciones del empleado y su patrón se mueven en la órbita de una atracción homoerótica. Al menos para Humberto.

“Tengo que rehacer y revisar entera la noche siniestra de las sustituciones *and no getting out of it*: [...] es el centro, el nudo neurálgico del libro” (16/10/69). En esa “noche siniestra” Jerónimo ha sido elegido senador. Pero se arma una trifulca en la plaza y cae herido. Le han disparado. Sin embargo, en otra versión es Humberto el baleado. La

gente en la plaza pensó que era Jerónimo. Don Jerónimo empapa su brazo en la sangre de Humberto. Con ese brazo vendado recibirá a los periodistas. Han atentado contra su vida. Eso le da a su figura gran resonancia.

La cicatriz queda en el cuerpo del Mudito. “¿Cómo no va a quedarme la marca que me recuerda que mil ojos, anónimos como los míos, fueron testigos de que yo soy Jerónimo de Azcoitia?” Humberto parte al fondo. Inés espera ansiosa la llegada del marido. Es Humberto el que baja del coche. Le cuenta. Humberto ama a doña Inés, quien, mientras le habla, sobrepasa “la sonrisa para tocar los límites de la risa sin llegar jamás a ella”.

Humberto se acuesta esa noche con doña Inés. Pero ella lo llama “Jerónimo”. “Ella decía Jerónimo, Jerónimo, y Jerónimo la penetró [...] dejando a Humberto afuera.” Humberto admite que su “destino es permanecer fuera del reconocimiento del amor aunque no del acto mecánico del amor”. Acostarse con Inés le permite a Humberto ser alguien. Cruza una barrera social. Pero si don Jerónimo juega el papel de un padre sustituto, ¿acostarse con su mujer no es una suerte de incesto?

En una segunda versión, planteada en tono más conjetural, aparece que quizás se acostó con Peta, la vieja nana de Inés. “En esas tinieblas yo puedo no haberle dado mi amor a Inés sino a [...] la Peta, raída, vieja, estropeada, sucia, mi miembro la penetró a ella.” Será esta versión, al principio tentativa y dubitativa, la que sin embargo se asiente y determine la conducta de Humberto. El reconocimiento, ser alguien, una persona, queda pospuesto. Entre tanto, culpa e indefinición.

Más adelante, Inés envejecerá en la Casa de Ejercicios Espirituales, esa casa conventual de murallones de adobe, repleta de habitaciones y pasillos y desvanes y patios y más patios. En uno de ellos se acumulan solo estatuillas de santos rotos, por ejemplo. Ahí viven tres monjas, cinco huerfanitas y un montón de viejas. La bella Inés se irá transformando en su vieja nana, la Peta.

Apunta Donoso en Iowa: “averiguar un poco sobre el imbunche” (8/1/66). Le pide datos a su padre. Joaquín Edwards Bello, hace años, habló del imbunche. Según la antropóloga Sonia Montecino, “imbunche” es vocablo de origen mapuche. “A un niño los brujos o brujas le quiebran una pierna y se la pegan a la espalda, y luego le tuercen la cabeza hasta darla vuelta [...] Le obstruyen todos los orificios del cuerpo, excepto la boca.” El niño crece “sin aprender a hablar” y protege las cuevas de los brujos.¹¹

Cuando Iris queda embarazada en la casona conventual, la duda es quién es el padre. ¿El Mudito, don Jerónimo o algún otro, todos tras la máscara del Gigante? El Mudito, que ahora vive y trabaja en esa casona vetusta,

por momentos parece querer que sea hijo suyo, pero que lleve el apellido de don Jerónimo. Las viejas concluyen que es un milagro. Su temor es que “un padre venga a reclamar a su hijo”. Hay que esconderlo. Así va a crecer “lindo y santo, sin salir jamás en toda su vida de esa pieza en que lo escondimos [...] Lo más importante de todo es no enseñarle a hacer nada él mismo, ni a hablar siquiera, ni a caminar, así siempre nos va a necesitar a nosotras para hacer cualquier cosa, ojalá no vea ni oiga [...] tendrá que depender de lo que nosotras le hagamos”.

El Mudito le ha dicho a la Madre Benita que no abra los paquetes que dejó en su cama una vieja que ha muerto. “Todos estamos envueltos en paquetes a los que usted exige que signifiquen algo [...]” Es decir, somos paquetes que no envuelven más que el vacío y el miedo a la pérdida, y a los que, sin embargo, se les pide un sentido.

Humberto llega a querer ser él, realmente, un mero paquete, un imbunche. “Las [viejas] se arrodillan alrededor mío y cosen el saco [...] sordo, ciego, mudo, paquetito sin sexo, todo atado con tiras y cordeles, y sacos y más sacos.” Humberto empieza a roer el yute. Ya no quiere estar ahí. ¿Por qué? “Porque hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre.” Vuelve el querer ser reconocido por el prójimo, por quien no soy yo.

Al fin, una vieja –¿Inés transformada en la vieja Peta Ponce?, ¿la Muerte?– lo lleva al río Mapocho. Bajo un puente, entre las piedras, hará una pequeña fogata. “La vieja se pone de pie, agarra el saco y abriéndolo lo sacude sobre el fuego, lo vacía en las llamas.” No hay un quejido, no hay una contracción de dolor. Humberto es ahora solo un amasijo de yute, cordeles y papeles arrugados. Para Humberto, el Mudito, no habrá redención. Tampoco para Jerónimo ni para su hijo monstruo ni para Inés. Lo que permanece es el interminable rosario de viejas intercambiables, “mujeres que se confunden con imágenes de humo, mutables y constantemente mutando”.

En *El obsceno pájaro de la noche*, Donoso creó un mundo implacable, sórdido, devastador y absolutamente inimaginable antes que él. Quizá quiso darle un lenguaje al lenguaje mudo del inconsciente. Y en un habla muy chilena.

La cuestión que recorre la novela es la identidad, ligada al reconocimiento. Pero hay más. Lo dice el Mudito: el reconocimiento se da, en el fondo, en el amor. Pero quizá en el amor haya algo inalcanzable. Reconocerme como quien soy es un proyecto necesario y, al mismo tiempo, imposible.

De esto nos habla Donoso. ~

¹¹ Sonia Montecino Aguirre, *Mitos de Chile*, Santiago, Catalonia, 2015, pp. 248-249.

ARTURO FONTAINE (Santiago de Chile, 1952) es escritor. Su última novela es *La vida doble* (Tusquets, 2010).