



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

RODRÍGUEZ, JOSÉ MANUEL

Alguien voló sobre el nido del Bird (Un estudio de los manuscritos tempranos de el Obsceno pájaro de la noche)

Atenea, núm. 497, 2008, pp. 151-166

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32811381009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# ALGUIEN VOLÓ SOBRE EL NIDO DEL *BIRD* (UN ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS TEMPRANOS DE *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE*)\*

ONE FLEW OVER THE *BIRD* NEST (AN STUDY OF *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* EARLY MANUSCRIPTS)

JOSÉ MANUEL RODR GUEZ\*\*

## RESUMEN

La escritura de *El obsceno pájaro de la noche* se gestó durante más de diez años. Durante ese tiempo José Donoso luchó para dar forma a la novela. De los problemas que enfrentó, el mayor fue unificar dos relatos independientes que constituyen la matriz del *Bird*, así llamaba Donoso a la novela. Uno es la historia de Humberto Peñaloza, que se inicia en “Tres metros de cuerda”, y el otro es “El último Azcoitia”. Ambos textos se encuentran entre los archivos, *papers*, donosianos que alberga la Biblioteca Main de la Universidad de Iowa. El ensayo que sigue muestra las alternativas de aquella contienda y, también, indaga en la compleja relación entre narración y lenguaje. Relación que, con la teoría contemporánea, planteamos como un viaje del narrador hacia el lenguaje. Una vez allá inicia la búsqueda y la articulación del texto. El lector curioso puede leer lo que sigue para ver si logramos sustentar nuestras afirmaciones sobre los escritos tempranos del *Bird*.

*Palabras claves:* Viaje, obra, lucha, lenguaje, narración, esquizofrenia.

## ABSTRACT

The writing process of *El obsceno pájaro de la noche* was undertaken by José Donoso during more than ten years. In this time the author had to struggle heavily to give the novel its final shape. The most difficult problem he faced in the process was to unify two independent narratives that constitute the matrix of *Bird*, as he called his novel. One of

\* Artículo correspondiente a un capítulo de la tesis de Doctorado en Literatura Latinoamericana “Hacia una novela sin órganos. Lectura de *El obsceno pájaro de la noche*”. La estadía de investigación en la Universidad de Iowa que origina este trabajo se enmarca en el proyecto Mecesup: UCO 0203.

\*\* Dr. en Literatura Latinoamericana. Profesor del Departamento de Español en la Universidad de Concepción. Concepción, Chile. E-mail: josemrodriguez@udec.cl

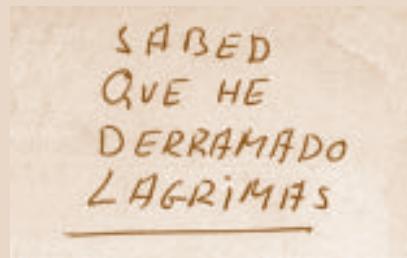
them is Humberto Peñaloza's story, started in "Tres metros de cuerda". The other was "El último Azcoitia". Both texts can be found among the José Donoso archives at the Iowa University Main Library. The following essay shows the vicissitudes of this struggle and, also, offers insight into the complex relation between narration and language. According to the contemporary theory, this relation is proposed here as a trip the narrator makes towards language. Once he gets there, he starts searching for and articulating the text. The curious reader is invited to examine the following text to see if we can support these statements in our study of *Bird*'s early drafts.

**Keywords:** Trip, work, struggle, language, narration, schizophrenia.

*Recibido: 05.04.2008. Aprobado: 22.06.2008.*

To Sidney F. Huttner, Mrs. Cathy  
and the University of Iowa.

**E**STE es un relato. En él se narra la historia de la escritura de una novela mayor. Escritura que, informa el redactor de esa novela, le costó cara:



*Notebook 18. Box 8. Contratapa<sup>1</sup>.*

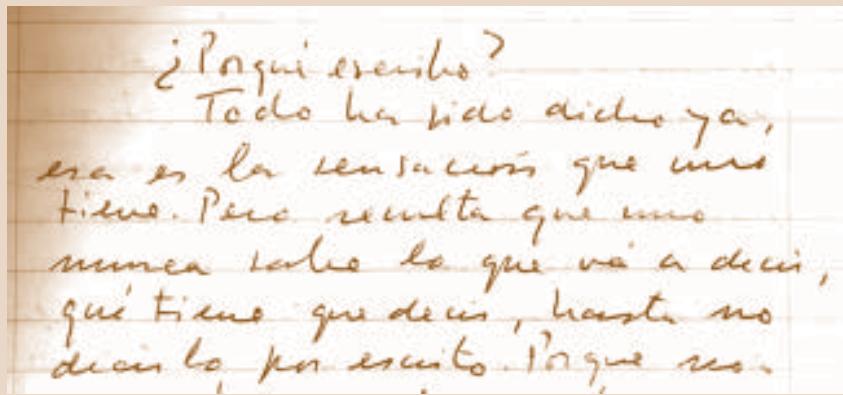
Las palabras están anotadas al final de uno de los *notebooks* del autor del cual hablamos, José Donoso. En aquel cuaderno se encuentran diversos intentos de dar forma a su obsesión, aún en el nido. Trece años duraron los trabajos plasmados en varios *draft's*<sup>2</sup>, en cientos de notas, en una novela inquietante<sup>3</sup>, y en una crisis esquizofrénica hasta que el texto primigenio,

<sup>1</sup> En: *José Donoso Papers*. Special Collections Department. University of Iowa Libraries. University of Iowa. Iowa City. En adelante sólo citaremos el *notebook* o el *draft* de referencia. Advertimos, además, que sólo algunos *notebooks* tienen numeradas sus páginas.

<sup>2</sup> Así llama Donoso, en sus manuscritos, a los diversos intentos de escritura de *El obsceno pájaro de la noche*.

<sup>3</sup> Hablamos de *El lugar sin límites*, texto que se "desprendió" de *El obsceno pájaro de la noche*. Importa señalar que tras la publicación del primer texto nombrado, Emir Rodríguez Monegal escribió una carta a Donoso, fechada en 1967, en la que anota que la calidad de la novela muestra que al destinatario le "está creciendo el pelo" (17 de abril de 1967).

“Tres metros de cuerda”, levantó el vuelo llamándose *El obsceno pájaro de la noche*. Interesa anotar el principio del original: “Estoy escribiendo esto porque a las ocho de la noche, cuando la playa esté obscura y las luces se enciendan sobre los cerros, él vendrá a matarme” (“Tres metros de cuerda”, 1). Inmediatamente después surge la lucha: “No estoy dispuesto a ahorrarle la sangre, la lucha, la boca áspera de arena y de las babas del terror, los tajos desordenados, el asco. Quiero reducirlo a esta medida de suciedad, a esta escala definitivamente humana” (“Tres metros de cuerda”, 1). La disposición al combate del narrador nos envía a Fitzgerald para quien el acto de escribir una novela es muy parecido a subir a un ring a pelear quince asaltos contra un boxeador peso pesado (Scott se refería al campeón Joe Louis, *El Bombardero de Detroit*). Anotamos, entonces, que con “Tres metros de cuerda” se inició el combate entre José Donoso y un relato que lo esperaba en su rincón del lenguaje. Y el escritor supo que tenía que luchar: “Creo que como tema es inmejorable y terriblemente profundo (*ilegible*), tenebroso... Es terriblemente difícil, casi infranqueable, pero debo y tengo que hacerlo y tiene que ser genial” (*Notebook 21 b*, 13). La tarea estaba planteada: lograr la novela, logro que siempre se planteó como inseparable del acto mismo de escribir:



¿Por qué escribo? Todo ha sido dicho ya, ésa es la sensación que uno tiene. Pero resulta que uno nunca sabe lo que va a decir, que tiene que decir, hasta no decirlo por escrito. Porque no (sigue) me interesan los escritores que llegan a una conclusión antes de una obra y construyen una ficción para exponerla. Me interesan, al contrario, aquellos escritores cuyo significado, cuya voz es inseparable de la obra hecha y sólo al escribirla la van encontrando y conociendo... yo quisiera escribir una obra así –consciente e inteligente al máximo, y tal vez aparentemente fría– pero que fuera una *lucha* para encontrar mi propia razón –y mi

razón es la razón del mundo— y con esta razón una voz. En el fondo uno escribe para saber por qué escribe (*Notebook 22*, 158. El destacado es nuestro).

Las líneas donosianas justifican los desarrollos anteriores, es decir, ver la gestación de la novela como una lucha, una aventura y un viaje hacia una obra, asunto muy perturbador<sup>4</sup> y, luego, considerar, con Donoso, que el escritor al escribirla la encuentra y la encuentra al escribirla. Ahora veamos cómo se produjo este complejo proceso, es decir, el combate: “Tres metros de cuerda” está fechado en 1957. Son sólo tres páginas tipiadas a máquina. En la última de ellas el narrador, un saltimbanqui, escribe: “Todo lo que aquí escribas, confórmate, estará bañado de la mañana aquélla, hace cinco meses cuando despertaste en el camastro de la pensión de este pueblo” (“Tres metros de cuerda”, 3). Al dorso de la hoja, en unas notas hológrafas, se lee que el saltimbanqui ha cometido un “acto obsceno, ofensivo”. (Considérese que en ese lejano relato ya surge una palabra clave del *Bird*).

Paralelo a estos intentos de novela, aparece en el horizonte donosiano “El último Azcoitia”, leamos:

Idea para un cuento: Basándome en un aristocrático niño deformé que vi pasar una vez en un auto de lujo con patente de Colchagua... su madre lo encierra con todas las comodidades del lujo, en las casas de un fundo chileno. Hace también una pequeña fundación para niños deformes, y todos los seres que rodean a su hijo son deformes como él, a lo menos, enanos. Sólo uno no lo es: contrata a un choeffer alemán, estúpido y bello como un dios (*Notebook 18*, 11).

Los problemas surgen al definir el carácter de la madre del niño: “O, quizás hacerla completamente stand... *ilegible*... que viene a ver a su hijo el week end. No sé”. (*Notebook 16*, 12). Lo que sí sabía era que tenía una gran historia entre manos:

Tengo que hacerlo, este cuento, la semana entrante... tengo que recluirme en él una semana entera. Sentirlo, pensar... el horror, el aire y el agua y los árboles y el viento. Escribirlo como nunca antes, bellamente, cuidadosamente —ricamente en este caso— y hacerlo mi obra maestra. Fuerza goyesca y violenta. Pureza, delicadeza ¿Seré capaz de hacerlo? (*Notebook 16*, 13).

<sup>4</sup> Más adelante desarrollamos este problema. Adelantamos un comentario usando a Borges, autor muy caro a Donoso: Pierre Menard decide reescribir *El Quijote*. Lo hace y su *Quijote* es exactamente igual al de Cervantes. Luego lo que, quizás, nos dice el argentino es que todo está en el lenguaje; sólo citamos. Los postestructuralistas sostienen algo muy similar.

Luego, incluye el futuro relato en una lista de cuentos:



.... “El último Azcoitia”. (*Notebook 16*, 179. El dibujo es original del autor). Estos cuentos, que en un momento reduce a cinco, serían titulados *Cinco cuentos perversos* ¿Qué tienen de perversos? Donoso contesta: “La conciencia del mal actualizado, concientizado. También ‘perverse’ en el sentido inglés de la palabra, algo que se escabulle, que se esconde, que es inútil, infranqueable” (*Notebook 21 b*). Donoso intenta varios métodos para lograr el paso, uno de ellos es: “Para estos cuentos, lo que voy a tratar de hacer es escribirlos, tal como el tío Gregorio, directamente a la máquina y ver si así se me hace menos dificultosa la transición cerebro-papel” (*Notebook 16*, 154).

Nos encontramos frente a un doble problema, cifrado en un cuento, devenido novela y en una novela. Veamos, ahora, cómo se fue gestando el cuento, es decir, “El último Azcoitia”. El *Notebook 18* se inicia con tres intentos de la primera página:

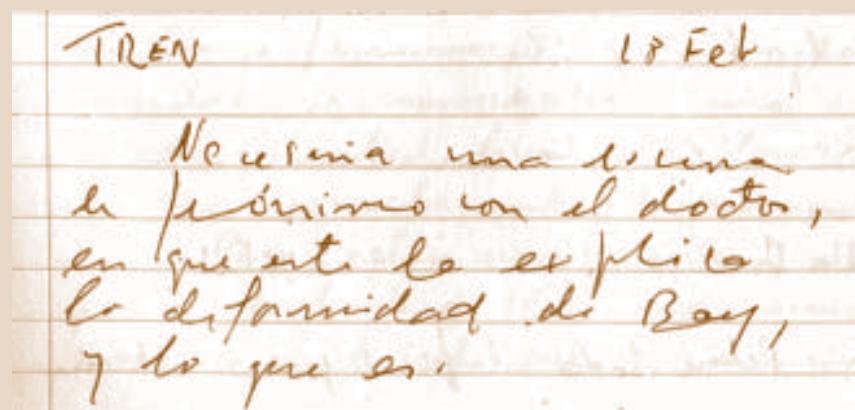
Tener un hijo deformé es, sin duda, una tragedia para cualquier padre. Pero que un vástagο único fuera un monstruo lo era doblemente para don Jerónimo de Azcoitia... (*Notebook 18*, 1)...

Tener un hijo deformé es, sin duda, una tragedia para cualquier padre: pero lo era doblemente para don Jerónimo de Azcoitia... Ya comencé mal... (*Notebook 18*, 3).

Tener un hijo deforme es, sin duda, una tragedia para cualquier padre. Pero que su único vástagos fuera un monstruo era una doble catástrofe para don Jerónimo de Azcoitia... (*Notebook 18*, 5).

Claramente se observa que las variaciones son mínimas. Lo mismo ocurre en “El último Azcoitia” en formato novela. Texto en que el primer capítulo está reescrito tres veces hasta que, en el cuarto intento, el autor logra pasar de la página cinco. Pero Donoso no sólo reescribe la historia, sino que reformula constantemente la estructura del relato. Así lo observamos en diversos ensayos que se encuentran en las páginas 184, 185, 187 del *Notebook 16*. Tras una larga serie numerada, en que describe la sucesión temporal de los acontecimientos, leemos: “Esto tengo que desarrollarlo mejor...” (*Notebook 16*, 185). Luego, en la página 192, tras otro *draft* de estructura, hay una anotación que reza: “Así está muy bien... en cierto modo bastante autobiográfico...” (*Notebook 16*, 192).

Palabras engañosas, pues luego vienen las contradicciones, la conciencia de la lucha. Veamos el final de uno de esos *draft's* de estructuración del relato: “...g) La descendencia como lo que lo salvará de la muerte... h) Sacar cosas de la escena del estanque, que no usaré, o con lo que tal vez comenzaré capítulo 6. *A ver de nuevo*” (*Notebook 20*, 124. El destacado es nuestro). Esta última anotación, en esencia, se repite al final de, casi, todo bosquejo de estructura, pero también en medio de ellas, ejemplo: “... esta escena es peligrosa porque puedo echar a perder la escena grande de la borrachera del cuarto capítulo. No, no hay escena” (*Notebook 22*, 122). Por otro lado, no faltan las autocongratulaciones: “Está muy bueno, muy ágil... estoy feliz” (*Notebook 20*, 145). Estos movimientos se pueden explicar, desde nuestro punto de vista, por el interés y el compromiso del autor, pero también por su obsesión por dar con la novela, al punto que, incluso, hay intentos de su escritura viajando en un tren (que hacia la ruta Concepción-Renaico):



... Necesaria una escena de Jerónimo con el doctor, en que éste le explica la deformidad de Boy, y lo que es (*Notebook 22*, 66).

Veamos, ahora, algunos *draft's*, *round's*, con “Tres metros de cuerda”: En el *Notebook 19 b*, fechado en 1960, aparecen diversos ensayos por dar forma al capítulo uno:

Estoy escribiendo esto porque si no mato yo, me mata a mí. (Espacio)  
Estoy escribiendo esto porque cuando oscurezca él va a venir, y si no lo mato yo, me matará él a mí... (*Notebook 19 b*, 1)

Estoy escribiendo esto porque él va a venir y me matará... (*Notebook 19 b*, 3).

Estoy escribiendo esto porque a las ocho de la noche, cuando la playa ya esté oscura y se vean brillar las luces de la población sobre los cerros él va a venir a matarme (*Notebook 19 b*, 5).

Al igual que en el caso del cuento se observa que las variaciones son mínimas y las angustias también asoman: “De pronto me doy cuenta que no voy a ser capaz de decir más que eso. ‘Un hombre de nariz colorada’” (*Notebook 21*, 65). Frente a los temores, aparecen las autocongratulaciones: “Brillantísima primera parte. Tengo que apurarme eso sí” (*Notebook 21 a*, 160). De aquí de nuevo a la angustia:

Reescribir la primera página. Creo que no es malo el método, que debo acumular material en esta forma y de allí sacar hilos y formar madejas y tejer, tejer y tejer... ¿Cómo Dios mío, qué cosa más espantosa. La confusión se hace cada día mayor (*Notebook 21 c*, 9).

Hasta aquí hemos visto que existen marcadas similitudes en la gestación de los relatos matrices del *Bird*. Pero la semejanza no se agota en ello, sino que también aparece en los temas que los animan. En “El último Azcoitía”, por ejemplo, encontramos una marcada tendencia a explorar:

1. Las relaciones familiares: “El problema del padre que se revela contra la injusticia (el absurdo) del destino al fabricar un mundo para que lo absurdo no parezca absurdo. El problema del hijo, que criado en lo absurdo como única regla, al encontrar lo normal lo tome como una amenaza y se vuelva a refugiar en lo absurdo” (*Notebook 21*).
2. La religiosidad, especialmente la relación entre el poder y el dios: “Jerónimo de Azcoitía miraba el altar con la frente en alta... resultaba bueno ser aliado de Dios, bueno para ambos, puesto que uno no podía ser quien es sin la ayuda del otro” (“El último Azcoitía”, 3). Luego, observaremos no en este *draft*, sino en los *notebooks*, la inversión de esta alianza, pues el

nacimiento de Boy, su hijo deforme, hace que Jerónimo se rebelle y cree un mundo para aquél.

3. El carácter de la nación: "(A Jerónimo)... se le abrieron las puertas, todas las facilidades le fueron brindadas por el grupo de hombres de su casta que dirigían el país y que lo acogieron felices" ("El último Azcoitia", 4).
4. El poder de los desposeídos, fijado en la brujería y la magia: "Detrás de ella (de la Peta Ponce), lo veía Inés, se apilaba la fuerza de tantas y tantas abuelas distintas, de tez oscura... que poseían poderes sobrenaturales porque, justamente, los poderes naturales que tenían eran tan pocos... tenían poder en una región, en un nivel, al que sólo ellas, las humilladas, tenían acceso" ("El último Azcoitia", 28).
5. El carácter y constitución del narrador: El primer lector del manuscrito, José Donoso, anota al margen del segundo *draft* del capítulo uno de "El último Azcoitia": "Más fuerza narrativa, más Macbeth" ("El último Azcoitia", 5).

En "Tres metros de cuerda" al escritor le interesa:

1. El problema de la soledad del hombre: "Una novela sobre la búsqueda de la no soledad" (*Notebook 16*, 1).
2. El problema de la religión: "El hombre saltimbanqui no se puede refrenar en su caída por la pendiente de la creación. Fausto y Mefistófeles" (*Notebook 16*, 6).
3. El poder de los desposeídos: "Se me ocurre que todos los vagabundos miserables que pululan por esta ciudad... no lo son en realidad... sólo afectan serlo. Sería algo así como una confabulación fantástica en que dejan a los demás a cargo de los menesteres más bajos de la vida y a cambio de sus desprecios obtienen algo, el revés del poder. Es una idea interesante de explorar" (*Notebook 19*, 145). Esta "hipótesis" recorrerá *El obsceno pájaro de la noche*.
4. El problema del narrador: "Poco a poco va percibiendo su poder, su facultad de creador... tiene la curiosa experiencia de ser todos los hombres" (*Notebook 16*, 1).

Se observa que los problemas o intereses son prácticamente los mismos para ambos textos, pero, como dijimos, se desarrollaron en paralelo. De hecho, en el primer *draft*, como novela, de "El último Azcoitia", no aparece el saltimbanqui ni los vagabundos. Saltimbanqui que pronto, en los *notebooks*, se convertirá en Humberto Peñaloza, narrador relevante del *Bird*. Es interesante observar, en unas consideraciones confusas, casi unas reflexiones aisladas, cómo aquel saltimbanqui también tuvo problemas para llegar a ser

Peñaloza<sup>5</sup>: “Pero más sobre Peñaloza: negro Peñaloza le decían (no se puede llamar Humberto). Hablo de los que como él –los Humberto Molinavich y los Hernández Parker –ilegible– lo veo como una salida posible. ¿Pero por qué no la bruja?...” (*Notebook 26*, 16). Primero que todo interesa señalar una contradicción flagrante: “no se puede llamar Humberto”. Decimos contradicción, pues en la misma página, más arriba, se anota: “Con todo esto, en todo caso, tengo material para iniciarme con Humberto Peñaloza” (*Notebook 26*, 16). Creemos que no se podía llamar Humberto porque Donoso conocía al señor Molinavich, de seguro un periodista por la serie en que se inscribe y, por ende, colega del autor que en esos tiempos, principios de la década del ’60, trabajaba en la revista *Ercilla*<sup>6</sup>. Y no podía llevar el nombre de aquel señor, pues el personaje donosiano no es un modelo precisamente. De partida es muy feo, es un vago, autor de actos obscenos, especialmente en su anterior vida de saltimbanqui, etc.

En segundo lugar asistimos, nuevamente, al problema del autor, al combate contra lo que se interpone entre él y una obra que puede llegar a ser. Ello se fija, por ejemplo, en otra contradicción marcada en el *draft* de un capítulo, que finalmente desapareció del *Bird*, en el que se anota:

¡MARVELLOUS!... SOY FELIZ con este final del *Bird*, totalmente del exterior, frío como el comienzo. Me estoy estancando de nuevo con la parte final de este capítulo. No debo tenerle miedo... esta tarde me voy a largar con todo el peso del cuerpo... después me regreso. Tengo que prender los braseros (*Notebook 19 a*, 152).

Aparece, más clara que nunca, la lucha del escritor. Y una lucha dada, y esto es importantísimo, con el cuerpo. No más metáforas sostienen, o deliran, Deleuze y Guattari, “en Kafka no hay ninguna metáfora” (1990, 34). El certamen al que asistimos es *real*.

Ahora, recordemos que ambos textos están cruzados por los mismos temas o temas muy similares. Así el combate, que aparecía como doble, es *single*. Asunto que José Donoso comprende perfectamente, pues se pregunta: “¿Cómo diablos hacer calzar el *Azcoitia* con *El obsceno pájaro*??” (*Notebook 23*). El punto de unión lo encontramos, creemos encontrarlo, precisamente en la zona del *Notebook 26*, ya citada, en que se interroga sobre el nombre de

<sup>5</sup> Decimos que también tuvo problemas para llamarse así, pues hace bastantes *draft's* que llevaba ese nombre, pero nueva contradicción, se duda sobre ello.

<sup>6</sup> Trabajo que Donoso se tomaba muy en serio como lo muestra en una carta, escrita en el hotel Bio-Bio de Concepción, para Alejo Carpentier. En ella consulta, al descubridor de Ti Noel, si acaso le puede enviar desde Cuba “las obras, principalmente novelas, de los escritores nuevos cubanos para difundirlas desde la revista *Ercilla*” (*Folder 3. Box 12*).

Peñaloza. A continuación se lee: “¿Por qué no la bruja?...” (*Notebook 22*, 16). Aquí está la conexión entre el relato que trata de Peñaloza y el que trata de la bruja. La unión se da en el carácter de desposeídos de ambos. Humberto desea internarse en el mundo de los marginales, de los vagabundos... “El tema importante de Humberto es el despojo, que le quiten cosas, prefiere deshacerse de ellas, autocastrarse antes que se las quiten. Toda la novela puede estar signada por esta idea, por este motivo” (*Notebook 21 c*, 11). Entre los vagabundos encuentra a la Peta Ponce, que aparece desde un principio en los *draft's* del *Bird*, y ella es la bruja. Así la califica Jerónimo de Azcoitia al saber el tipo de tratos que ella tenía con Inés: “Una vez que estas brujas comienzan no terminan nunca, se adueñan de la vida de la gente...” (“El último Azcoitia”, 23). Luego, Peñaloza para cumplir su propósito se internará en los parques donde viven los vagabundos. Allí conocerá una vieja que le convida té y que vende gatos. Esta vieja devendrá la Peta en *The Purple Version*<sup>7</sup>, *third draft of the Bird*. Pero, antes, la Peta ya se había colado en la Casa de Ejercicios<sup>8</sup>, Casa que, al parecer, dio el nombre a la novela como se observa aquí:

A nadie se le hubiera ocurrido  
suponer que aquél alto caserón de madera  
pudiera ser un asilo. Era, más bien, como  
un pájaro. Rodeado del parque y de  
las altas rejas parecía un pájaro.

A nadie se le hubiera ocurrido suponer que aquel alto caserón de madera pudiera ser un asilo. Rodeado del parque y de las altas rejas parecía un pájaro (sigue) viejo y un poco ridículo que asomara de vez en cuando detrás de los árboles. En medio del parque parecía un pájaro viejo y un poco ridículo detrás de la jaula de las grandes rejas que la rodeaban (*Notebook 18*).

Volviendo al problema que desarrollamos, sostenemos que los textos matrices del *Bird* se han unido gracias a las bodas de un escritor con una

<sup>7</sup> El nombre está dado por el color de la tinta usada en la máquina de escribir.

<sup>8</sup> En la *Perforated Version* la encontramos dando una agüita a una monja (p. 67).

bruja<sup>9</sup>, pues, como sabemos, Humberto Peñaloza es escritor. Y es en ese carácter que se relaciona como ayudante de la vieja: “Por fin me he esclavizado a ella. Escribo aquí rápidamente para que quede constancia. Me he sometido tanto que acepto ahora que ella sepa que yo tengo este cuaderno, que sepa que yo escribo” (*Copius material on Humberto Peñaloza*<sup>10</sup>, 18). Estas bodas harán posible la novela. *El obsceno pájaro de la noche* será el hijo monstruoso de un escritor con una bruja.

Donoso se ha hecho fuerte, consiguió el concurso de la magia. La novela, su rival, retrocede por primera vez. Peñaloza puede empezar a dar forma a su viejo relato titulado “Tres metros de cuerda”.

A propósito de ese último texto, desarrollaremos dos ideas que anunciamos al comentar “Tres metros de cuerda”. Los postulados son: la obra existe en el lenguaje y el narrador viaja a buscarla. Iniciamos la discusión sobre el primer punto y recurriendo al concurso de antropólogos y filósofos: Lévi Strauss sostiene que ha de haber, necesariamente, “una logomasa” (Deleuze, 1994, 48-49), preexistente al hombre. Esa logomasa es el lenguaje. Deleuze trabaja en el mismo sentido cuando sostiene: “Se empieza siempre en el orden del habla, y no en el lenguaje donde debe darse todo simultáneamente, de un único golpe... la designación y la manifestación no fundan el lenguaje, es él quién las hace posibles” (Deleuze, 1994, 167). Esta postura encuentra su matriz en una paradoja propuesta por el mismo Lévi Strauss, que se enuncia así: “Los elementos del lenguaje han debido darse todos a la vez, de un golpe, porque no existen independientemente de sus relaciones diferenciales posibles” (Deleuze, 1994, 68). Esto sería la “logomasa”, la que al parecer formaría parte del Cosmos. Así Lévi Strauss plantea: “El universo ha significado mucho antes de que se comenzará a saber qué significaba” (Deleuze, 1994, 69). Luego, la lengua, cualquiera que sea, operará por unidades cuya propiedad es alcanzar “casillas vacías” del significante y producir desde ahí el sentido. Esta tesis no peca de novedad, recordemos que el mito platónico de la caverna se enseña hasta en las escuelas. Quizás la diferencia postulada hoy día sobre el problema se marca en el pensar que los arquetipos, más bien las estructuras significativas, no pertenecen a un orden simbólico, metafísico, sino material.

La inquietud planteada también recorre a la matemática moderna. El astrofísico Barrow, en *La trama oculta del universo*, escribe: “Más recientemente la teoría de ‘Pi en el cielo’ ha sido vigorosamente restablecida por Roger Penrose, quien respecto del conjunto de Mandelbrot afirma: ‘no es una invención de la mente humana: fue un descubrimiento’” (1992: 279-

<sup>9</sup> Recordemos una nota al margen en que Donoso se autoexige “más Macbeth”, viejo rey que, entre otras cosas, es un asesino y un cliente de brujas. Y el saltimbanqui, ya lo anotamos, era un asesino en potencia y ahora es el sirviente de una bruja.

<sup>10</sup> Este es el primer *draft* de novela que lleva el nombre de *El obsceno pájaro de la noche*.

280). Aceptar estas propuestas se hace más fácil para nosotros gracias a Borges, autor que las plantea en varios textos, *Pierre Menard* es un ejemplo preclaro sobre estos oscuros, ya no platónicos, asuntos.

Expuesta la tesis de la preexistencia del lenguaje y, por ende, de la obra, debemos atacar aún un punto importante. Este es el que la obra no está allí, como piensa Penrose, sino que es necesario articularla. Sabemos, con Deleuze, que la serie significante “siempre presenta un exceso... siempre hay demasiados significantes” (Deleuze, 1994, 68), por ende el significante primordial siempre está en constante desplazamiento. Podríamos decir que es esencialmente nómada. De ahí que Menard quiera llegar a *El Quijote* por su propia experiencia, es decir, sabe que es posible lograr la misma articulación sobre el lenguaje que alcanzó Cervantes.

Frente a lo anterior nos permitiremos anotar que José Donoso conoce estos asuntos. Afirmación que sustentamos recordando una cita referida más arriba: “Me interesan al contrario aquellos escritores cuyo significado, cuya voz es inseparable de la obra hecha y sólo al escribirla la van encontrando y conociendo...”. Nos parece que los desarrollos descritos están perfectamente contenidos en este párrafo. Es más, el combate de Donoso contra el lenguaje se podría entender, desde esta óptica, como un intento del autor por encontrar la articulación correcta que le permitiese asir al *Bird*.

Ahora, planteada esta tesis, y suponiendo que hemos sido coherentes al enunciarla, resta por desarrollar la segunda: el narrador viaja a buscar la obra. Indagar en este trayecto nos obliga a referirnos a una relación estrecha y preocupante que plantean los autores: la existente entre la narración y la muerte. Ricoeur afirma: “La cuestión más grave que podría plantear este libro es saber hasta qué punto la reflexión filosófica sobre la narratividad y el tiempo puede ayudar a pensar en la muerte” (1995, 161). Por otro lado, en Benjamin leemos: “Muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad” (1990, 10). Ginzburg observa: “La profunda semejanza que liga a los mitos que confluyeron en el aquelarre. Todos ellos reelaboran un tema común: Ir al más allá, volver del más allá. Este núcleo narrativo elemental ha acompañado a la humanidad durante milenios... es la matriz de todo relato posible” (1991, 227). El problema es realmente tan “grave” para Ricoeur que nos informa: “Nos hemos abstenido deliberadamente de tomar partido sobre el estatuto ontológico (de la narración) como *habiendo sido*” (1995, 551). Ginzburg, por su lado, insiste en que “relatar significa hablar aquí y ahora con una autoridad que procede del ‘haber sido’ (literal o metafóricamente) allí y entonces” (1991, 227). Frente a estas consideraciones nos preguntamos: ¿Donoso *ha sido*? De acuerdo a Benjamin y Ginzburg sería imposible que no fuese así. Pero hay un escollo, el que *ha sido* es el narrador, no el autor. Será necesario entonces, antes de todo, observar la relación que se fue dando entre Humberto Peñaloza y José Donoso. Leemos:

Tengo y el siguiente plan:

1ra parte

a) Una tarde, después de 12,  
llego corriendo al parque en  
busca de la vieja.

Tengo el siguiente plan: 1º parte. a. Una tarde, después de 12, llego corriendo al parque en busca de la vieja. (Sigue) b. En mi temor, no sé cómo, sólo se me ha ocurrido correr hasta donde la vieja. c. El temor es que los confabulados estén planeando arrebatarme el cuaderno (*Notebook 21 c, 12*).

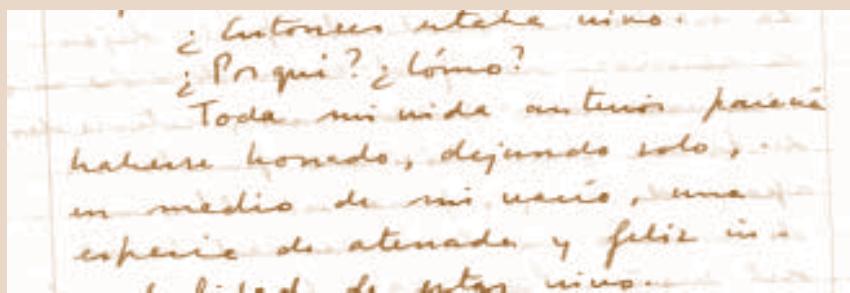
Este "plan" es un intento de estructura del *Bird*. Luego, el que lo escribe es Donoso y se supone, es decir, se sabe que Peñaloza es un personaje, narrador-testigo-personaje, pero personaje al fin. Entonces, ¿por qué el plan está en primera persona? Porque Donoso se va identificando con su narrador. Citamos: "La confusión es cada día más grande. En este capítulo va la persecución de los confabulados. Puedo hacerlo así: 1) Parte: Llego corriendo al parque en busca de la vieja, que no está..." (*Notebook 21 c, 9*). Aquí está aún más claro el desdoblamiento. Primero, el autor dice que está confuso; después, propone un tema para el capítulo y, finalmente, se confunde con el narrador, quien, por supuesto, es Peñaloza. Pero Donoso no está loco, es un escritor, un gran escritor, y si llegó a estos devaneos no es casual. Leemos: "Quiero reconocerme, soy Humberto Peñaloza... ¿Pero quién es? ¿Qué es su nombre? ¿Es suficiente una... (ilegible)... para reconocer esto que soy?" (*Notebook 22*).

Mostrada la relación entre Donoso y su fantasma, volvemos al problema y veamos si éste *ha sido*. Leamos qué pensaba Donoso, en 1960, sobre los deseos del saltimbanqui:

Quien reta a duelo su límite humano,  
honra su propio contorno. Busca  
perderse, perder su soledad que es su  
esencia - no quiere tener esencia -

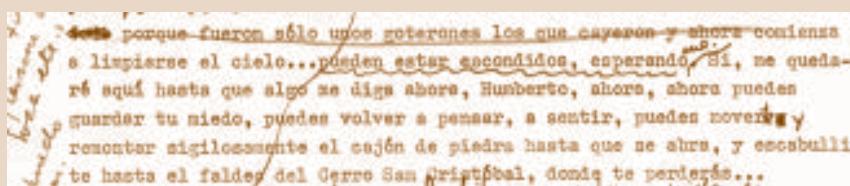
Quiere retar a duelo su límite humano, borrar su propio contorno. Busca perderse, perder su soledad que es su esencia –no quiere tener esencia– y por ese camino llegar a ver lo que hay más allá. Para verlo hay que dejar de existir... (Sigue)... Y como para dejar de existir yo no se es un hombre, el hombre permanece solo, separado del todo (*Notebook 16*, 4).

El saltimbanqui Peñaloza, ya fundido con Donoso, busca el paso al más allá, como vemos en el siguiente texto:



Entonces estaba vivo. ¿Por qué? ¿Cómo? Toda mi vida anterior parecía haberse borrado, dejando solo, en medio de mi vacío, una especie de atenuada y feliz (sigue) incredulidad de estar vivo. ¿Cómo? ¿Cómo? ¿No debía estar muerto? ... Sólo sentía que no debía estar vivo. Que mi pasado, que todo mi pasado entero, que no era capaz de recordar, exigía que estuviese muerto (*Notebook*, 16, 12-13).

Está muy claro, Peñaloza-Donoso está en un espacio distinto al de la vida y “exige” estar muerto. Lo anterior queda aún más nítido en la *Purple Version*:



... Sí, me quedaré aquí hasta que algo me diga ahora, Humberto, ahora puedes guardar tu miedo, puedes volver a pensar, a sentir, puedes moverte y remontar sigilosamente el cajón de piedra hasta que se abra, y escabullirte hasta el faldeo del Cerro San Cristóbal, donde te perderás... (*Purple Versión*, 26).

Los textos citados permiten concluir que el narrador-testigo-personaje del *Bird*, como llama Goic a Peñaloza, transitó por esos caminos que inquietan demasiado a Paul Ricoeur. Foucault, refiriendo la relación tratada, se coloca en una posición más tranquilizadora que la de Ginzburg o la de Benjamin, anotando: “Ulises debe cantar el canto de su identidad, contar sus desdichas para alejar el destino que un lenguaje anterior al lenguaje le trae. Y prosigue esa habla ficticia, confirmándola y conjurándola a la vez, en aquel espacio vecino de la muerte, pero erigido contra ella. Donde el relato encuentra su lugar natural” (1990, 144). Es decir, el filósofo no acepta que el narrador ingrese a los dominios de la muerte, concede que él accede al lenguaje, allí al lado de la pared blanca, constituida por una empalizada infinita de libros. Esta idea, anota, es muy cercana a la propuesta borgeana ficcionalizada en la *Biblioteca de Babel*, lugar en que todo lo “que puede ser dicho ya ha sido dicho” (1990, 154).

Ahora, apoyados en los anteriores desarrollos, y en la empalizada de Foucault, las cuerdas del nido-*ring*, postulamos: el viaje del narrador no es al mundo de los muertos, no es a ese más allá. El viaje es hacia el lenguaje. El aparente lugar sin límites. Aparente porque el límite del lenguaje es el límite del universo.

Podemos concluir que Donoso construye una embarcación, Peñaloza, para llegar hasta el lugar donde están las obras, allá en el lenguaje. No decimos viven porque el narrador trae una serie de formas inertes, será necesario el “acontecimiento” para actualizarlas. A Donoso-Peñaloza le ocurre este proceso: “Sigo vacío, las palabras no cantan, están mudas, piedras con formas reconocibles, pesadas, pero sin emoción y sin vibración” (*Notebook 21 c*). Esta idea, de Foucault, que las “palabras” preexisten y son algo “así como rocas primordiales sobre las cuales viene a fijarse el conocimiento” (Foucault, 1995, 7), muestra que las ideas simplemente son producciones de sentido que tienen un origen *menor*, “fue de pequeñez, en pequeñez que se formaron las grandes cosas” (1995, 8). Esa pequeñez, es decir, lo inconfesable, es una forma del “acontecimiento”. Luego, ¿cuál será el acontecimiento que actualice el *Bird*? Leamos “Claves de un delirio”, texto donosiano, incluido al final de la edición Alfaguara, sobre la historia de la novela. En él informa:

Tuve que someterme a una operación de urgencia: Creo que este episodio fue el punto de quiebre de *El obsceno 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... era la esquizofrenia... esta operación logró afiatar en mí *El obsceno pájaro de la noche*, pude encontrarle por fin una forma... (1997, 593).

“Acontecimiento” puro fue tal crisis, pues, en términos deleuzianos, ahí “está mi desgracia, pero también un esplendor y un estallido que seca la

desgracia... el estallido del acontecimiento es el sentido” (1994, 158). Primero fue la desgracia, la esquizofrenia, luego surgió el estallido que la secó. Eso fue para Donoso encontrar la forma, el sentido, el nido, de la última novela del *boom*.

Fin del combate, el *Bird* agita sus alas dejando en la lona a su rival mirando con los ojos muy abiertos cómo un obsceno pájaro se eleva tremolante sobre los humos, tahúres y muñecas platinadas del *ring side*.

Pero nunca ha sido fácil enfrentar a un peso pesado. En esas peleas, anota Roberto Bolaño, “los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (2005, 290). Conocido el carácter del combate no es raro que, tras el triunfo, Donoso envejeciera diez años, los que más tarde le costarían muy caro. Pero los grandes escritores conocen el riesgo de la lucha, afirma también Bolaño: “Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear, eso es la literatura” (2005, 290).

## REFERENCIAS

- Barrow, John. 1992. *La trama oculta del universo*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1990. *El narrador*. www. “Elaleph”.com
- Bolaño, Roberto. 2005. *2666*. Barcelona: Herralde.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Básica.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1990. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Donoso, José. 1997. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago, Chile: Alfaguara.
- . *Papers*. En: *Special Collections Department*. University of Iowa Libraries. University of Iowa. Iowa City:
- a) *Draft's* (de *El obsceno pájaro de la noche*):  
– “Tres metros de cuerda”.  
– “El último Azcoitia”. First tiped version of the Bird.  
– The Purple version. Third tiped version of the Bird.  
– Copius material on Humberto Peñaloza.
- b) *Notebooks: 16, 17, 18, 19, 19 a, 20, 21 b, 21 c, 22*.
- Foucault, Michel. 1995. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós Básica.
- Ginzburg, Carlo. 1991. *Historia nocturna*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Ricoeur, Paul 1995. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1967. Carta a José Donoso. 17 de abril. En: José Donoso *Papers*.

