

LA FACTURA DE UNA NOVELA: EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE,
DE JOSÉ DONOSO.

*THE MAKING OF A NOVEL: JOSE DONOSO'S THE OBSCENE BIRD OF
NIGHT.*

Ricardo Gutiérrez-Mouat
Emory University
rgutier@emory.edu

RESUMEN

En mayo de 1982, José Donoso expuso en la Universidad de Emory sobre su proceso creativo para la composición de su mayor trabajo, *El obsceno pájaro de la noche*. La lectura que se realizó en esa ocasión fue en inglés y nunca se publicaría dicho texto en español. Este artículo propone una mirada biográfica, literaria y contextual sobre de la escritura de Donoso e incluye fragmentos de la traducción de la mencionada conferencia en Emory.

PALABRAS CLAVE: Boom, realismo social, grotesco, voz narrativa, enfermedad, delirio, Carlos Fuentes, imbunche.

ABSTRACT

In May 1981 Jose Donoso gave a lecture at Emory University on the creative process leading to the composition of his major work, *the obscene bird of night*. The talk was in English and was never published in Spanish. This article provides the biographical, literary, and cultural context for the writing of Donoso's signature novel and includes several translated fragments from the author's Emory conference.

KEY WORDS: Boom, social realism, grotesque, narrative voice, illness, delirium, Carlos Fuentes, imbunche

Recibido: 01/04/2010 Aceptado: 05/05/2010

La década de los años 60 fue una época pródiga en experimentos narrativos en la literatura hispanoamericana, pero ninguno tan desconcertante, quizás, como la novela con la cual culminó la década del boom. *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, desorientó sobre todo a quienes veían a su autor como el continuador en Chile de la novela realista decimonónica, magníficamente representada en las letras nacionales por la obra de Alberto Blest Gana y Luis Orrego Luco (aunque *Casa grande* es de 1908). Donoso siempre conservó cierto apego por los modelos narrativos decimonónicos y por los novelistas europeos “desclasados” de aquella época, con quienes se identifica explícitamente en sus memorias. Pero si bien hereda códigos realistas de representación, ya desde sus primeros textos se observa una voluntad de refinarlos y distorsionarlos de acuerdo a las novedades formales que venía ofreciendo la novela moderna en lengua inglesa. Así, por ejemplo, el primer relato de Donoso escrito en castellano, “China” (1954), tiene algún parecido con “Araby” de James Joyce, y tanto “Veraneo” (1955) como “Paseo” (1960) –y la novela *Este domingo* (1966) –exhiben las huellas de Henry James en el manejo del punto de vista y en el cultivo de la ambigüedad narrativa.

Pero es en *Coronación* (1957) y *El lugar sin límites* (1966) donde mejor se advierten las rupturas con la tradición que se exacerbarían en *El obsceno pájaro de la noche*. En ambos casos la perturbación de las convenciones narrativas correspondientes se realiza mediante el grotesco, es decir, la mezcla indiscriminada de elementos que la razón clásica procesa por separado. El relato de *Coronación* está a cargo de un narrador omnisciente que a través del estilo indirecto libre representa la interioridad de algunos de los personajes, a la vez que retrata el mundo de la burguesía santiaguina de mediados del siglo XX y su entorno proletario. Pero la escena culminante de la novela –la coronación de la abuela, que acusa a su nieto cincuentón de andar detrás de una empleada– es esperpéntica y amenazadora porque supone el procaz entrecruzamiento de clases y razas que ocupan lugares diferenciados y jerárquicamente ordenados en el imaginario social burgués. En su *Historia personal del Boom* (1972), Donoso registra la reacción inicial de la crítica ante su novela: “...la crítica chilena fue casi unánime al alabar la ‘realidad’ con la que yo retrataba ‘la decadencia de la clase alta...’. También se alabó mucho la naturaleza y espontaneidad del estilo leve, transparente, de esta primera novela, estilo que no se interponía entre autor y lector. Alabaron lo naturalmente comprobable que era todo en *Coronación*, lo familiar, lo cotidiano, lo fidedigno, los diálogos que reproducían con una sencillez ‘casi fotográfica’ el habla de las distintas clases sociales, todo tan sencillo, tan natural, salvo, claro, aquella última escena esperpéntica que a muy pocos les gustó” (36-37). Si a lo largo de la novela la abuela parecía representar un personaje típico de la burguesía capitalina del medio siglo, al final se revela su verdadero parentesco con la Miss Havisham de Dickens y la Emily de Faulkner (que a su vez procrean a la Rebeca de *Cien años de*

soledad). La literatura interviene en la realidad y reclama una identidad anárquica que los códigos realistas de representación tienden a reprimir.

Algo parecido se puede decir de *El lugar sin límites*, relato de carácter regionalista al cual Donoso siempre se ha referido como “gajo” o “rama” de *El obsceno pájaro de la noche* y cuyo protagonista, un bailarín travesti, encarna en su cuerpo el grotesco al mezclar y ostentar, en escenas espectaculares, rasgos masculinos y femeninos. *El lugar sin límites* no remite a la burguesía urbana, como *Coronación*, sino a un ambiente rural caracterizado por los resabios del feudalismo. La casa de los Abalos en *Coronación* se transforma en el burdel de *El lugar sin límites*, y los protagonistas del relato son personajes “típicos” que en la novela regionalista “al derecho” tienen la función de retratar el medio ambiente, el habla y las costumbres rurales, pero que en el relato “al revés” de Donoso carnalizan y travisten los códigos regionalistas invirtiendo los sentidos. La Manuela, por ejemplo, es homosexual pero procrea, la Japonesita es virgen pero regenta un prostíbulo, Pancho Vega es macho pero se deja arrastrar por la Manuela, etc. Nadie es lo que parece (con la posible excepción de Don Alejo el patrón, figura remota y casi mítica en el mundo del relato) y la subjetividad se reduce a una mascarada.

El impulso experimental de la escritura donosiana se intensificó en los años 60, acuciado por el éxito de los grandes proyectos narrativos de los escritores del boom a quienes Donoso veía como compañeros de ruta (tanto Fuentes como García Márquez nacieron –como su congénere chileno– en la década de 1920). Esto es particularmente cierto del período posterior a la expatriación de Donoso a México y luego a los Estados Unidos, viajes y estancias que lo pusieron en contacto directo con los cambios radicales que sufría por esos tiempos la narrativa en lengua española y que la proyectaba cada vez más a nivel internacional. Pero Donoso se sentía rezagado –como cuenta en *El jardín de al lado*– y le costaba librarse del lastre realista que le había conferido su modesto prestigio en Chile, sin saber a ciencia cierta cómo salir de aquel atolladero. En estas dudas transcurrió gran parte de los años 60, años en los cuales Donoso trabajaba en un texto que en sus comienzos se llamaba “El último Azcoitia” y que seguía los lineamientos de una crónica familiar. Este relato era una fábula sobre el primogénito deforme de un altivo aristócrata que no puede soportar el aspecto de su hijo y lo recluye en un fundo poblado por seres monstruosos traídos desde todos los rincones del país con el único propósito de disimular la deformidad del heredero. Pero este relato lineal comenzó a ser invadido y deformado por los personajes de otra novela que Donoso escribía simultáneamente por esas fechas, una novela miserabilista protagonizada por mendigos zarrapastrados y por un hato de viejas decrepitas que habitaban un convento a punto de ser derribado. Las dos novelas se juntaron en una sin sintetizarse y sin fijar un centro estable que diera cuenta del significado de la novela. Los paquetitos de la difunta Brígida son una metáfora de la condición experimental de la novela: “Usted se va poniendo tensa, impaciente, tiene

que ser este paquete el que contiene la clave para saber lo que la Brígida quiso decir. Éste. ¿Quiere abrirlo? Bueno, sí. Mudito, abrirlo con respeto porque la Brígida lo envolvió para que yo comprendiera, no, Madre Benita, no, no se engañe, la Brígida hizo este paquete y los demás porque tenía miedo” (93).

Es la figuración de un escritor fracasado en la novela el dispositivo que legitima los tanteos del proceso de producción narrativa y convierte *El obsceno pájaro de la noche* en una meta-novela en que el sistema de *clasificación* que asegura el prestigio de los linajes nobles en la sociedad oligárquica imaginada por la novela se enmaraña en las diversas figuraciones del grotesco, y en que la *clase* como identidad social, y lo *clásico* como valor formal y estético, son conceptos que la mezcla corroe y transgrede.

Otros escritores hispanoamericanos han contado la historia de sus libros en ensayos que buscan reconstruir el proceso de creación: Fuentes relata la historia de *Aura* en “How I Wrote One of My Books” (texto incluido en *Myself with Others: Selected Essays*) y Vargas Llosa la de *La casa verde* en *Historia secreta de una novela*. Donoso no escribió la historia de su novela cumbre pero sí la contó en una conferencia que dio en la Emory University en mayo de 1981 y que se titula (en castellano) “Breve biografía de *El obsceno pájaro de la noche*”. Quedó de esa ocasión un manuscrito mecanografiado que procedo a resumir y a citar (en traducción) en los párrafos que siguen, con la convicción de que este texto es un valioso aporte al acervo de la escritura donosiana y a las letras chilenas en general.¹

La breve biografía de *El obsceno pájaro de la noche* comienza con una reflexión sobre la crisis de autoridad del novelista al desdoblarse en crítico de su propia obra: “el novelista es siempre el peor crítico de sus propias novelas”, afirma Donoso, porque como crítico sólo tiene acceso a una perspectiva limitada sobre su creación que no le permite descifrar las intenciones escondidas y reveladas por la obra (sin participación del aspecto consciente de la creación) ni percibir en su totalidad el universo autónomo que debe ser una novela. Las cartas y diarios de autor (y Donoso menciona los nombres de Henry James, Virginia Woolf y Flaubert) representan un caso diferente porque son documentos más íntimos en que el autor se deja ir con mayor espontaneidad que en pronunciamientos públicos y puede, por lo tanto, tomar contacto con aspectos más sutiles de la creación. Pero en entrevistas y artículos (y probablemente en conferencias) el novelista sólo puede ver los fragmentos astillados del “universo estructurado de la metáfora” que es una novela acabada. En todo momento Donoso aboga por una novela total: “...prefiero esas

¹ El texto en inglés de la conferencia fue publicado por la *Review of Contemporary Fiction* en el verano de 1992, volumen 12, número 2, y fue reimpresso en la misma revista en el otoño de 1999, volumen 19, número 3. Pero no hay traducción al castellano.

novelas que me impresionan por... los esfuerzos del autor de alcanzar los límites extremos de la lucidez, donde se suelta la bestia salvaje de la metáfora por caminos inéditos. Encuentro en las páginas así escritas la totalidad consciente e inconsciente del autor, su inteligencia, imaginación, sensibilidad, referencias culturales, recuerdos y preferencias estéticas, pasado, presente y futuro, todo fundido en un solo molde y proyectado [fuera de la novela, hacia el lector]”.

En los estudios literarios latinoamericanos la idea de la novela total se asocia con Vargas Llosa y con su insistencia en la vocación deicida del autor. Donoso, más modestamente, localiza la complejidad de la novela moderna en un dispositivo concreto que es la “voz literaria”, recurso cuyo manejo eficaz sitúa en un mismo plano de competencia literaria a novelistas domésticas como Jane Austen y épicos como Tolstoy. Donoso busca definir el concepto de la voz narrativa para que su argumento no se malinterprete como una defensa de la sinceridad literaria. Muy al contrario, la voz de un autor es un recurso de distanciamiento de lo real y de un correspondiente acercamiento a lo literario, una impostación que, de ser sostenida, confiere coherencia y personalidad a una narración. La voz es una mezcla de tono, dicción, estilo, inteligencia, vocabulario, pasión o indiferencia que sella la obra de un autor, y que la convierte en un objeto artístico autónomo al cual el propio autor ya no tiene acceso más que desde afuera. Donoso toma como ejemplos las frases elípticas de Hemingway, el uso excesivo del punto y coma que caracteriza el estilo de Virginia Woolf y las referencias culturales que “sazonan” los textos de Carlos Fuentes: “¿Por qué es la prosa de Carlos Fuentes tan rica en referencias culturales que a veces parecen irrelevantes pero que pertenecen a la tesitura de su voz? Es su distintiva voz literaria lo que da forma y significado, en los niveles más profundos, a la obra de un escritor... y es lo que, en breve, toma el lugar del autor y lo contiene. Esta apariencia de plenitud en una voz literaria... es lo que yo, personalmente, exijo de la buena literatura”.

La voz literaria, entonces, garantiza la integridad de una narración literaria y la excluye del dominio de la crítica, o del autor como crítico, porque la autonomía formal y estética de una novela lograda la remite a un plano superior donde ya no es de nadie sino del lector, aunque Donoso (contrariando el itinerario de Borges) se centra exclusivamente en la figura del autor a lo largo de la conferencia y no especula sobre las posibilidades creativas de la lectura. Pero al igual que Borges, Donoso sí destaca la naturaleza artificial de la creación literaria y la remite, justamente, al dispositivo de la voz, que es la máxima creación de un escritor, máscara, disfraz, manierismo: “En todos los casos, la voz elegida, adoptada, encontrada, falsificada, rebuscada, manufacturada, es la esencia misma de la literatura, su médula, ya que la búsqueda de una voz propia o su fabricación laboriosa ocupa el centro del oficio de escribir”. Donoso parece indicar, a lo largo de sus comentarios, que la voz como vehículo comunicante e integrador de una obra literaria se remite a la totalidad de la

producción narrativa de un autor y no se reduce a novelas específicas. No obstante, en su propia producción literaria se perciben grados diferentes del trabajo de impostación, que alcanza su máximo relieve en una novela como *Casa de campo* y su relieve mínimo en *El jardín de al lado*, que se presenta como desconstrucción realista e incluso autobiográfica de la elaboración artificial de una voz narrativa. Pero, claro, esta voz “espontánea” del narrador de los primeros cinco capítulos de la novela, que en el capítulo final es expropiada por la voz del personaje femenino que truca la perspectiva entera de la novela, se convierte en sí en una máscara narrativa que esconde al verdadero autor (autora) de la misma. En última instancia, la voz literaria es un concepto impresionista ya que es pura metáfora del elemento más básico de la literatura moderna: la grafía.

Estas reflexiones sobre la autonomía formal de la obra literaria, sellada por la voz distintiva de la figura autorial, y sobre la imposible coincidencia de esa figura con la del crítico en que el autor se convierte al evaluar su obra con posterioridad, ocupan las primeras siete páginas de la conferencia de Donoso y constituyen la introducción al tema principal, que es la biografía de *El obsceno pájaro de la noche*. Esta sección comienza no con la biografía de la novela en cuestión sino con la del autor, que se remonta a su niñez y primera juventud para desembocar unas páginas más tarde en la madurez y en el arduo proceso de composición de la novela que lo lanzó al estrellato literario. El tema central de estas páginas es la enfermedad como ficción y máscara literaria. Adapto algunos fragmentos: “De niño era flaco, tímido y bastante dado a la lectura, muy frágil. A la edad de dos años tuve algún tipo de enfermedad de la cual me quejaba mucho, cuyo nombre no ha quedado consignado en los anales familiares... Mis hermanos alegaban que la estaba inventando... De adolescente, era frágil, miope y malo para los deportes, y para evitarlos inventé un dolor de estómago que fue diagnosticado como una úlcera incipiente... Descubrí el placer de ser diferente, fuera de serie, y fantaseando que por estar enfermo era superior a los demás. Supongo que ésta fue mi primera obra de ficción. Fue mi primer disfraz exitoso y, en consecuencia, la primera ‘voz’ que me pertenecía... La adolescencia fue conflictiva y difícil, tanto como mis primeras experiencias de hombre, cuando comencé a escribir. Pero cada vez que lo intentaba, aparecían dolencias involuntarias en los mismos sitios donde antes estaban las imaginarias... Años después, se me diagnosticó una úlcera duodenal; la ficción y el disfraz, que antes había escogido para mí mismo, se habían convertido en mi realidad... Y cuando me bajé de un bus para llevarle mi primer libro de cuentos a un crítico literario chileno, me desmayé a causa de una úlcera sangrante y me tuvieron que internar en un hospital”. Estas dolencias gástricas acompañarían a Donoso en la larga travesía que fue la composición de *El obsceno pájaro de la noche*, hasta tal punto que el cuerpo perforado e intervenido del autor se convierte en metáfora del cuerpo cosido y remendado de la obra, o a la inversa.

Si estas úlceras entre imaginarias y reales constituyen, en la reconstrucción de Donoso, el preludio de la composición de su gran novela, el trabajo creativo que desembocaría en la novela ocho años más tarde se remonta a un período posterior a su matrimonio con María Pilar Serrano (que se celebró en octubre de 1961). En su conferencia Donoso recuerda la exaltación que sintió al leer a Cortázar, Fuentes, Carpentier y Rosario Castellanos, y el vuelo que tomó de aquellas lecturas y que lo impulsó a concebir una gran novela propia. Por esos días traducía a Isak Dinesen y le dijo a su mujer, con fingido desprecio: “No soy uno de esos nuevos escritores complicados. Quiero escribir una fábula simple y directa”, cuyo núcleo narrativo sería un padre que tenía un hijo deforme y que movido por su orgullo lo encierra en una casa y lo rodea de monstruos más deformes que él. Y al sentarse a escribir, rememora Donoso en su conferencia, le volvió a la mente un episodio trivial que le había sucedido no hacía mucho tiempo cuando estaba por cruzar una de las calles céntricas de Santiago con un amigo y vio una limusina conducida por un chofer rubio de librea cuyo pasajero era “una ruina de joven ataviado de terno y corbata pero cuyo rostro era un mapa de cicatrices, enano, de labio leporino, jorobado y deforme”. Esta visión, que Donoso define como un cáncer que se extendió por el tejido de la novela, se convirtió en uno de los elementos desencadenantes de la escritura. (El joven de la limusina será el Boy de la novela). El otro fue una perra amarilla que rondaba la casa en que Donoso vivía con María Pilar, gimiendo y rasguñando la puerta para que la dejaran entrar. Este quiltro astroso y hambriento, que en la novela se asocia con la brujería y con la leyenda del chonchón, proporcionó, dice Donoso, la voz que engazaría los motivos por venir de la novela.²

En uno de sus muchos niveles, *El obsceno pájaro de la noche* es una novela sobre el poder que los grupos dominantes detentan sobre otros en una sociedad jerárquicamente constituida, y en una sociedad, además, en que el ejercicio de la literatura ocupa un lugar subalterno. Las figuras autoriales de la novela –el Mudito y Humberto Peñaloza– son sujetos humillados que dependen del reconocimiento de otros para constituirse en sujetos sociales pero cuya función se reduce en la novela a ser espectadores y dar testimonio de la grandeza de otros, específicamente, de don Jerónimo de Azcoitia, el poderoso político y hacendado que emplea a Humberto para escribir la crónica de La Rinconada y es dueño del ruinoso convento en que se esconde el Mudito junto con sus papeles. Imposible concebir la dialéctica social y psicológica de *El obsceno pájaro de la noche* –que es la dialéctica del amo y el esclavo– sin remitirse a Hegel y a algunas elaboraciones de su fenomenología del espíritu, la más notable de las cuales, en un contexto aplicable a la novela de Donoso,

² “–Agárrenla, agárrenla, es la perra amarilla que se quiere meter en la casa, el chonchón no debe andar lejos” (97).

es la de Peter Stallybrass y Allon White, quienes reafirman la relación de dependencia y no de exclusión entre lo prestigioso y lo abyecto, lo alto y lo bajo, lo noble y lo vil, posiciones o valores (colonizador-colonizado, burguesía-proletariado, espíritu-cuerpo o cualquier otra dupla binaria que se deje clasificar en una parte superior y otra inferior) que se invierten en el discurso carnavalesco precisamente porque ya vienen soldados en una relación íntima que se deja dar vuelta en ocasiones festivas. El resultado es una conflictiva fusión de poder, zozobra y deseo en la construcción de la subjetividad, y una dependencia psicológica que exhiben los poderosos con respecto a esos otros excluidos al nivel social y político –los subalternos–, a quienes necesitan para reafirmar su superioridad y de los cuales, por lo tanto, dependen.³

En el texto de su conferencia, Donoso señala el momento en que él mismo comienza a tomar conciencia de los temas sociales que proliferarían en la novela: “Mientras escribía mi fábula, que entonces se llamaba ‘El último Azcoitía’, di a don Jerónimo y su esposa el rostro, los gestos y la soberbia de una pareja de conocidos... Esta pareja, en mi imaginación, era no sólo perfecta sino superior a mí, y fantaseaba que en su fuero interno me despreciaban. Fue este sentimiento de desprecio que intervino en la novela y dio a la fábula un carácter renovado”.⁴ El carácter social que va tomando la novela se refuerza con otras reminiscencias y experiencias vinculadas a la biografía del autor, sobre todo con la figura de la nana (sufrida mujer del campo chileno a la cual Donoso había dedicado *Veraneo y otros cuentos* y de la cual siempre habló con extremado cariño), que se proyecta como el prototipo individualizado de una comunidad de ancianas anónimas que, según Donoso, se congregaban en el patio de su casa familiar cuando era niño. Estas mujeres que se juntaban en torno a un brasero para contarse historias y hacer sus pequeños menesteres, y que se trasuntan en el hato de viejas decrépitas que ocupan uno de los escenarios de la novela –dice Donoso– eran todas la nana, y como la nana, víctimas de la negligencia de sus patrones que las desecharan cuando llegaban a viejas o, en el caso específico de la nana familiar, que no se preocupaban de su educación.

Este es uno de los muchos pasajes de *El obsceno pájaro* que se refieren a la comunidad subalterna de las viejas del convento: “nosotras no estamos acostumbradas a piezas con tanto espacio porque somos sirvientas acostumbradas a vivir en piecitas chicas repletas de objetos, en la parte de atrás de las casas de nuestros patronos, no, no Madre Benita, gracias, preferimos estas casuchas endebls construidas al resguardo de los corredores porque queremos estar lo más cerca posible unas de otras para sentir otra respiración en la casucha del lado y el olor de las hojas de té añejas y otro

³ *The Politics and Poetics of Transgression*, 5.

⁴ Aparentemente se trata de la pareja conformada por Nemesio Antúnez e Inés Figueroa. Ver Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, 78-80.

cuerpo parecido al de una agitándose en otro insomnio al otro lado del tabique y las toses y los pedos y las flatulencias y las pesadillas, qué importa este frío que se cuele por las ranuras de las tablas mal ajustadas con tal de estar juntas a pesar de la envidia y de la codicia, a pesar del miedo que va apretujando nuestras bocas desdentadas y frunciendo nuestros ojos legañosos, juntas para ir a la capilla al atardecer en bandadas porque da miedo ir sola, agarradas unas de los harapos de las otras...” (88-89).

Estas ancianas –prosigue Donoso– se insinuaron en las páginas que a la sazón escribía hasta hacerle pensar que había abandonado “El último Azcoitía” y que escribía ahora una novela completamente diferente. Pero pronto las aguas se juntaron: “Los personajes de una novela comenzaron a visitar la otra. La vieja que protagonizaba la novela miserabilista se convirtió en la nana de la novela de la altivez... La perra amarilla comenzó a aullar en ambas novelas. Los monstruos invaden la novela del convento, etc. Era como los colores de una acuarela que se escurrían y mezclaban hasta no saber cuál era cuál...”. Y con el correr de los años se agravaba la úlcera, que era la perra amarilla “royéndome las entrañas”.

Donoso había comenzado a escribir *El obsceno pájaro* en 1962 y siguió escribiéndola a lo largo de la década, pero cuando dejó Chile por México en 1964 para asistir inicialmente a una conferencia organizada por la Fundación Rockefeller a instancias de Carlos Fuentes, quien lo hospeda en su casa por tres meses, suspende temporalmente el trabajo en la novela para sacarle un “gajo” que resulta ser *El lugar sin límites*. En su conferencia de Emory, dice Donoso que esta novela le sirvió para experimentar con la elasticidad de los pronombres narrativos –rasgo que el propio Fuentes había puesto a prueba en *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*– y para confirmarle que el disfraz es voz. Es notorio que *El obsceno pájaro* habría sido una novela de forma mucho más clásica sin la anarquía pronominal que la caracteriza.

Después de México, Donoso pasó dos años en Iowa dirigiendo un taller de escritura, y aunque legó a la universidad una cantidad de cuadernos y manuscritos referentes a su gran novela, alega que esos años fueron estériles, y que fue sólo más tarde, en Mallorca, cuando retomó la escritura del *Pájaro*, inspirado por la lectura de algunas de las novelas del Boom y por la leyenda del chonchón que inventó a partir de recuerdos de infancia mezclados con experiencias rurales en la región del Maule.

La novela, sin embargo, se resistía a nacer y seguía enquistada en el interior del autor, como la úlcera que lo desesperaba. El imbunche, sin duda el símbolo más citado de la novela,⁵ remite a este enquistamiento: “El imbunche. Todo cosido, los

⁵ Recordar, por ejemplo, la exposición de Catalina Parra en octubre y noviembre de 1977, cuyo motivo principal era el imbunche donosiano y que constituye una lectura política y antidictatorial del símbolo. Ver el trabajo, citado en la bibliografía, de Ana María Dopico sobre este tema, seguramente el estudio más interesante sobre la novela de Donoso en los últimos tiempos.

ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas... Todo cosido. Obstruidos todos los orificios del cuerpo, los brazos y las manos aprisionadas por la camisa de fuerza de no saber usarlas..." (110). La novela encerrada en su propio laberinto, la impotencia del autor que no logra concebirla, la criatura deforme que se revuelve sobre sí misma sin encontrar una forma, todo esto está implícito en el imbunche en tanto dispositivo simbólico.

Pero la existencia mallorquina de Donoso hace crisis cuando el dinero ahorrado se acaba, y el afectado tiene que aceptar un puesto de trabajo en la universidad de Colorado en Fort Collins, donde llega en enero de 1969, según testimonio de su hija. Ésta no fue una de las experiencias más gratas de la vida de Donoso: "Una semana después de haber llegado a Colorado, y habiendo dejado a mi mujer e hija en Mallorca, la úlcera me sangró y me tuvieron que operar de urgencia. Este episodio fue seguramente el momento decisivo de la escritura de *El obsceno pájaro*. Enfermedad y dolor. Un sentimiento de impotencia, de inferioridad, de incapacidad, sobre todo en relación con la escritura. Ahora se añadía el elemento de la locura. Porque durante y después de la operación me dieron morfina, a la cual soy aparentemente alérgico, y tuve un ataque de locura...". Un mes después Donoso vuelve a Mallorca y logra integrar su crisis psíquica –alucinaciones, paranoia, esquizofrenia– al cuerpo igualmente maltrecho de su novela: "Mi locura me había dado una voz... Todo se expelía, todo lo que se había acumulado en mí durante ocho años: la odiosa perra amarilla..., el joven deforme que había puesto en movimiento todo el asunto, el sentimiento de estar encerrado..., la aristocrática pareja que tanto mal me había hecho; el convento, los monstruos, los vagos, las viejas, el orgullo, la pobreza, la injusticia, todo esto se aclaró, de algún modo, gracias a la locura...". Finalmente, Donoso termina la novela en Barcelona y Carmen Balcells la hace publicar por Seix Barral en 1970, pero justo en el momento en que Víctor Seix y Carlos Barral se distancian y el Premio Biblioteca Breve, que *El obsceno pájaro* se merecía y que aparentemente estaba a punto de serle otorgado, queda sin adjudicar.

A pesar de los experimentos posmodernos que caracterizaron la narrativa de Donoso desde los años setenta, y del retorno del autor al realismo en novelas como *La desesperanza* y *El mocho*, el *Pájaro* continúa su aciago vuelo décadas después de su publicación original, como lo atestigua la proliferación de ediciones de la novela tanto en Chile como en el extranjero. Y a pesar de sí misma, es decir, de la minuciosa destrucción que practica de las formas narrativas clásicas, *El obsceno pájaro de la noche* se ha convertido en un clásico de las letras chilenas e hispanoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

- Donoso, José. *El lugar sin límites/El obsceno pájaro de la noche*. Ed. Hugo Achúgar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Aguilar Chilena, 2009.
- Dopico, Ana María. "Imbunches and Other Monsters: Enemy Legends and Underground Histories in José Donoso and Catalina Parra". *Journal of Latin American Cultural Studies* 10, 3 (2001): 325-51.
- Stallybrass, Peter & Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.