

LA REIVINDICACIÓN DEL ESPACIO APOCALÍPTICO EN LOS POEMAS DE JOSÉ DONOSO

Resumen

El artículo estudia el libro de poesías de José Donoso, titulado Poemas de un novelista (1985) y resalta el momento de pausa que implicó este ejercicio en su trayectoria novelística. Las novelas de Donoso muestran constantemente una poética del detritus, un espacio apocalíptico y una tendencia hacia lo grotesco y ominoso. Su poesía es todo lo contrario. Hay en ella una nueva definición del género "poesía" y del género "novela". Para Donoso, la novela debe asimilarse a la poesía, mientras la poesía debe asumir las características de la novelística del siglo XIX.

Palabras clave: *José Donoso, Poemas de un novelista, detritus poética, existencialismo, lo ominoso*

Abstract

The article analyzes José Donoso's book of poetry, entitled Poems of a Novelist (1985), which represents a change of direction in his novelistic trajectory. Donoso's novels constantly show a detritus poetic, apocalyptic space, and a tendency towards the grotesque and ominous. His poetry is completely opposite. In this poetry, there is a new definition of both novel and poetry genres. For Donoso, the novel must be similar to poetry, while poetry must assume the characteristics of the Nineteenth Century novel.

Keywords: *José Donoso, Poems of a Novelist, the ominous, detritus poetic, existentialism, apocalyptic space*

"...mirando mucho el aire aparecerían mendigos,
...un resto humillado
quiere trabajar su parte en nuestro interior..."

"Colección nocturna"
Residencia en la tierra
Pablo Neruda

"La excesiva claridad lanza al poeta en las tinieblas."

"Hölderlin o la esencia de la poesía"
Martin Heidegger

Resulta un tanto sorprendente que los grandes poetas latinoamericanos sean buenos narradores, como sucede con los casos de Pablo Neruda, de César Vallejo o de Pedro Prado en Chile, de José Asunción Silva en Colombia, y de José Lezama Lima en Cuba, por tomar algunos ejemplos. Tal sucede a la inversa, como lo atestiguan los casos de los argentinos Leopoldo Lugones,

Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, del puertorriqueño René Marqués,¹ del nicaragüense Rubén Darío o del chileno José Donoso. Parece que la tiranía de un género literario termina siendo una autarquía. Cuando leemos una obra de teatro como *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, o una “novelita”² como *El habitante y su esperanza*, accedemos al imperialismo de la poesía.³ Lo mismo sucede con las novelas *De sobremesa*, *Alsino* o *Paradiso*. Quizás en escritores como Borges, Lugones y Darío las narraciones cortas y la poesía están muy cerca del género óptimo como lo definía Edgar Allan Poe en la *Filosofía de la Composición*, y es harto conocida⁴ la influencia del escritor norteamericano sobre la cuentística hispanoamericana, especialmente en Horacio Quiroga (*Decálogo del perfecto cuentista*), Julio Cortázar, Juan Bosch y José Luis González, por mencionar algunos de los grandes cuentistas hispanoamericanos. Lejos de pensar que un buen poeta no puede escribir una novela o un cuento, nos sería más legítimo resaltar la inevitable soberanía de la imagen poética en sus discursos, y que, en cierta medida, *Paradiso*, *Alsino* y *El habitante y su esperanza* nos invitan a leerlos como poemas largos⁵ y narrativos. En el

¹ René Marqués es un extraordinario cuentista y dramaturgo (quién sabe en cuál de los dos géneros se desempeñó mejor) igual que un depurado novelista, a pesar de que muchos vean *La mirada* como un error editorial tal vez en comparación con esa gran novela que es *La víspera del hombre*. Sin embargo, su intento de escribir poesía, al parecer, fue una gran decepción que terminó por decidirlo a recoger la única edición de su único libro de poesía, *Peregrinación*, Arecibo: Imprenta Venezuela, 1944. Para un análisis de estas obras, puede consultarse mi ensayo “La metamorfosis del discurso y del sujeto en las novelas de René Marqués”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, 27, 2 (2000); pp. 153-174.

² *El habitante y su esperanza* es una novela por encargo. En 1925, don Carlos George Nascimento, editor del joven Neruda, le pide que escriba una “novela” donde suceda de todo: amores, robos, asesinatos, encarcelamientos, fugas. Neruda acepta el reto y da con una especie de poesía y narración, donde los eventos no se suceden, sino que se retratan o se pintan. Los quince capítulos que componen el libro exponen pequeñas escenas o descripciones que pueden tener independencia si se separan del texto global; son como diminutos cuadros que se unen para darle un significado al relato. Todavía el género de la obra es un problema para los críticos; sin embargo, Neruda lo llamó “relato” en el prólogo a la primera edición del libro en 1926. Puede consultarse *El habitante y su esperanza*, Santiago de Chile, Nascimento, 1926.

³ En *La novela*, Buenos Aires, América Nueva, 1974; p. 10, Mario Vargas Llosa hablaba de la novela como un género imperialista. Refiriéndose a la forma, la novela es un “género invasor”, debido a su capacidad para metamorfosearse y utilizar los demás géneros. Afirma que “[...] la novela es una representación verbal de la realidad”. Además, anexa la idea del novelista como un personaje que, insatisfecho, crea la novela como un producto del desacuerdo con la realidad. Se vale del ambiente gótico en el cual un personaje rebelde, “aquejado por un vacío”, por la ansiedad y con “cierta anormalidad” se propone exorcizar su insatisfacción rescatando la ausencia que lo puso en desacuerdo con el mundo y que después lo persigue como si fuera una pesadilla sin lograr el exorcismo. Por su parte, Julio Cortázar, en *Teoría del túnel* (1943), resalta el imperialismo de la poesía como la causa de las transformaciones de la novela contemporánea, y toma como ejemplo precisamente la novelita de Neruda. Puede consultarse la edición de Saúl Yurkievich en *Obra crítica*, Vol. I, Buenos Aires, Alfaguara, 1994; p. 90.

⁴ Ver, Carmen Lugo Filipi, *Los cuentistas y el cuento*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.

⁵ Debo aclarar que no sigo aquí ninguna teoría sobre el poema extenso. Simplemente me refiero a lo

ensayo aludido, Cortázar define la novela contemporánea precisamente como una consecuencia de la influencia del surrealismo y su vínculo con la búsqueda de una cosmovisión que depende de la visión poética de la realidad humana:

Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia del surrealismo en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de realidad en el sueño, el «azar», la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura.⁶

El caso de Donoso resulta interesante, no por la calidad de los poemas de su único libro de poesía, titulado *Poemas de un novelista* (1985), sino por las definiciones de los géneros que se encuentran en pugna tras su poética (la novela y la poesía). Por lo demás, me parece que los textos de este libro condensan en algunos pasajes la misma modulación del espacio apocalíptico que con tanta maestría desplegó en sus primeras cuatro novelas, *Coronación* (1958), *Este domingo* (1966), *El lugar sin límites* (1967) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970).⁷

Poemas de un novelista presenta el poema como un espacio de resguardo frente a la prosa o frente a la narrativa, de la misma manera que se modula la casa. A este respecto, Margorie Agosín ha resaltado la posibilidad de explicar la metáfora de la casa como el encuentro con el ser:

Repeated readings of *Poemas de un novelista* betray an unequalled beauty of place because, though Donoso tries to avoid scenography and lavish ornament, *Poemas* is made up to brief territorial stories in which the somber old houses open their doors and start to talk *among* themselves as if part of the same landscape.⁸

La relación entre la casa, el cuerpo, el ser y la memoria destaca la búsqueda poética que motiva el libro, es decir: la articulación del poema como expresión

cuantitativo. Si Octavio Paz ha rechazado que la *Fábula de Polifemo y Galatea* o las *Soledades* de Luis de Góngora sean poemas extensos, me imagino que estaría en total desacuerdo con incluir las novelas de los poetas en cuestión en el corpus que cumple con el requisito siguiente: “El poema extenso debe satisfacer una doble exigencia: la de la variedad dentro de la unidad y la de la combinación entre recurrencia y sorpresa”, como señala en *La otra voz (Poesía y fin de siglo)*, Barcelona, Seix Barral, 1990; p. 22. Me inclino más por la definición que le otorga Edgar Allan Poe en la *Filosofía de la composición*: “Lo que solemos considerar un poema extenso en puridad no es más que una sucesión de poemas cortos, es decir, de efectos poéticos breves”. Puede consultarse la traducción de Federica Rivilla, en *Obra poética completa*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1983; p. 113.

⁶ Cortázar, *op. cit.*; p. 107.

⁷ Para un estudio pormenorizado de este aspecto en ese ciclo narrativo de la obra de Donoso, puede consultarse mi tesis doctoral “El espacio apocalíptico en las novelas iniciales de José Donoso”, Universidad de Puerto Rico, 2002, Premio Luis Lloréns Torres de la Academia Puertorriqueña de la Lengua.

⁸ Margorie Agosín, “The Poems of José Donoso”, Trad. Ricardo Gutiérrez Mouat, *Review of Contemporary Fiction*, 12, 2, (1992); p. 71.

de la intimidad. La ternura y el amor se asemejan al entrañable afecto que se siente por los lugares en que la pareja ha sufrido ante el espacio exterior de la frialdad. En ese sentido, el calor humano se equipara al calor de la casa; la comprensión y la caricia, a la alienación de los seres humanos que vagan por las calles de Calaceite.

La poesía se le aparece a Donoso, como una necesidad complementaria de las novelas,⁹ como una experiencia totalmente distinta, aunque sus poemas participan de una de las obsesiones más características de la narrativa donosiana: la poética del detritus. Sin embargo, no se trata tanto de la destrucción inevitable de los lugares junto con los seres que los habitan, sino de la melancólica identificación de la materia, la carne amada y el ser. De hecho, la casa aparece como un cuerpo desnudo capaz de ofrecer calor interno, desprovista de la suntuosidad y del lujo que la pobreza no les permite a sus habitantes. Evidentemente, en ese aspecto, la simplicidad del espacio coincide con la estructura de los poemas.

Por un lado, Donoso define la novela como una expresión de la "fantasía", mientras la poesía debería dedicarse a representar la realidad del poeta, a la crónica realista. En ese sentido, Donoso le otorga a la poesía las características que para los novelistas realistas y naturalistas del siglo XIX habrían pertenecido a la narrativa.

La evolución de sus lecturas de poesía desde Neruda,¹⁰ único poeta a quien en un principio leía, pasando por los poetas de la "generación del 27" española (Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, por mencionar sólo los que Donoso juzga), que le hicieron rechazar la poesía en español para ingresar en la poesía alemana (Rainer Maria Rilke), inglesa (Sylvia Plath, Wallace Stevens, John Donne, T.S. Eliot, Emily Dickinson, Gerald Manley Hopkins y George Herbert) y griega (Constantinuis Cavafis¹¹), resalta el hecho de una búsqueda reaccionaria contra la poesía madrileña del momento, igual que le sucedió con los narradores españoles:

⁹ Ver, José Donoso, "Prólogo", *Poemas de un novelista*, Santiago de Chile, Ganímedes, 1981; p. 11.

¹⁰ De hecho, en una entrevista con Roberto Castillo Sandoval y María Luisa Ficher, "La forma de las cosas que nos salvan: una conversación con José Donoso", *Revista Chilena de Literatura*, 48 (1996), Donoso resalta que, incluso en sus novelas, la influencia marcada de Neruda es insoslayable: "Realmente no puedo verme en relación con la narrativa chilena para nada. No me dejó nada. Fuera quizás, de cierto rigor de la prosa de Alone, Hernán Díaz Arrieta, que era muy amigo mío. Pienso que la novela chilena tiene muchas más raíces en la poesía que en la novela tradicional. Muchas más raíces en Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, que en Mariano Latorre o Nicomedes Guzmán, y toda esa gente" (p. 139). Valdría la pena reivindicar un poco la posible influencia de María Luisa Bombal en el inicio de la nueva novela hispanoamericana, y me parece que Donoso no se percata de eso. Baste señalar la similitud entre los ambientes góticos de *La última niebla* y *La amortajada* con las novelas iniciales de Donoso, y el lenguaje poético o metafórico de esas inmortales obras.

¹¹ Un fragmento del poema "Ítaca" de este poeta sirve como epígrafe en el inicio de la novela *El jardín de al lado*.

Los poemas de Madrid constituyen una especie de reacción hacia la intimidad frente a las demandas públicas y sociales de esa inquietante ciudad desprovista de intimidad [...] Tuve que rehacer todos esos poemas a que se había adherido algo del oropel español, tan ajeno a mí, limpiarlos y descartar los más condimentados, para dejar los pocos que quedaron.¹²

El contraste entre las poesías de John Donne y John Milton le sirve para establecer la diferenciación entre sus conceptos de “poesía” y de “novela”. La poesía donosiana está anclada, en un principio, en la poesía de Donne, en la cual el autor de *El obscuro pájaro de la noche* observa un vínculo estrecho entre la vida del autor y los versos. Esta visión, evidentemente, alterna con la propuesta estructuralista de la existencia en el texto lírico de un ente denominado “voz poética” o “yo lírico”. Se piensa, entonces, en una recuperación de las poéticas románticas. La novela, por el contrario, es un juego intrincado en el cual el sujeto real y su mundo real tienden a desaparecer, muy cerca de lo que Cortázar plantea en relación con lo poético de la novela: “Pero en la novela —prosa— el hecho aparece transubstanciado, metaforizado, lleno de disfraces y máscaras, mechado de significaciones, parte del mundo de la fantasía, episodio y vértebra de una secuencia”.¹³ El prototipo de esto en la poesía lo ofrece John Milton: “No me gusta Milton, en cambio, porque hace lo contrario: inventa un aparato escénico tal como yo lo hago con mis novelas, tal como lo hacen todos los novelistas”.¹⁴ El poema se define, pues, como “[...] el ayuntamiento de la palabra y la autobiografía [...], [y la novela sería] “[...] un vehículo que transporta el objeto”.¹⁵

Esta “limitación de su gusto”, como él mismo confiesa, lo lleva a eliminar la escenografía y el mundo transubstanciado, los juegos, los disfraces y las metamorfosis de los sujetos, para que aparezcan la sencillez, la desnudez y la intimidad que le corresponde a esta poesía urbana, ávida de huir del ruido. El poema para Donoso es la contrapartida de sus novelas, un espacio de resguardo y de paz:

[...] tal vez porque mis novelas sean tan aparatosamente metafísicas, tan sobrepobladas y gregarias y coloridas y ambicionen abarcar tantos niveles de la experiencia, a través de los años me he ido refugiando, de vez en cuando, en estos poemas que tan poco tienen de metafóricos y aparatosos. Aquí no he transubstanciado nada.¹⁶

Por otro lado, para Donoso la esencia de la poesía está cerca de lo que perseguían los poetas simbolistas, pero sus poemas distan mucho de la sonoridad y del mensaje de la música que surgió como una reacción al atronador

¹² Donoso, *op. cit.*; p. 21.

¹³ *Ibíd.*; p. 12.

¹⁴ *Ibíd.*; p. 12.

¹⁵ *Ibíd.*; p. 12.

¹⁶ *Ibíd.*; p. 13.

impacto de la música de finales del siglo XIX. Como señalaba Paul Valéry en las “Palabras preliminares” a la colección de poemas de Lucien Favre, *La Connaissance de la Déese*, en 1920, a partir de Edgar Allan Poe y de las traducciones que Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé respectivamente hicieron de las poesías y de los cuentos del autor de “El cuervo”, la poesía acentúa la búsqueda de su esencia, de su pureza, que parece encontrarse en la capacidad emotiva que había alcanzado la música.¹⁷ Sobre la base del “arte por el arte” que propugnó Walter Pater y que caracterizó a una gran parte de la promoción que va desde Oscar Wilde a T.S. Eliot, como afirma Julio López, la empresa del arte, sobre todo de la poesía, es la búsqueda de una condición casi mística que sólo ofrece la música. La esencia de la poesía, parecen decirnos los poetas simbolistas franceses, se encuentra en un narcisismo delirante que tiene que ver con su forma y con su sonoridad, más que con su contenido. La crisis de la literatura a finales del siglo XIX, similar a la crisis de la pintura frente al surgimiento del daguerrotipo, produce un texto literario que intenta subsistir ante la capacidad narrativa de la música:

Con Berlioz y Wagner, la música romántica había buscado los efectos de la literatura. Los obtuvo superiormente [...] Sea como fuere, llegó una época para la poesía en que se sintió palidecer y desfallecer frente a las energías y los recursos de la orquesta. El más rico, el más resonante poema de Hugo está muy lejos de comunicar a su oyente esas ilusiones extremas, esos estremecimientos, esos transportes, y, en el orden cuasi-intelectual, esas ilusiones ficticias [...] que la sinfonía libera [...] Lo que se bautizó como *simbolismo* se resume muy sencillamente en la intención, común a varias familias de poetas (por los demás enemigas entre sí), de “recobrar de la música lo nuestro”.¹⁸

Esta tendencia a ver la mezcla de los géneros literarios en el arte moderno arranca, en buena medida, del *Laocoonte* de Lessing. La capacidad de la música para expresar sentimientos, la capacidad del daguerrotipo para retratar el mundo, producen una nueva literatura y una nueva pintura: el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo.

En el caso de Donoso, en el momento en que intenta resaltar la ausencia de la musicalidad en la poesía, existe una contradicción aparente en el discurso acerca de los géneros literarios que nos ofrece en el prólogo, lo cual nos llevaría a afirmar, no muy desacertadamente, que él mismo considera el poema como una especie de novela: “Las tramas de sonoridad a distintos niveles, que constituyen la esencia de la poesía, están sustituidas aquí con frecuencia por crónica y anécdota, itinerarios y recuerdos, elementos todos muy novelísticos”.¹⁹ Evidentemente, ya estamos ante el problema que Mijaíl Bajtín señalaba como

¹⁷ Ver, Julio López, *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*, Barcelona, Anthropos, 1984; p. 11.

¹⁸ Paul Valéry, *Política del espíritu*, Trad. Ángel L. Battistessa, Buenos Aires, Losada, 1997; pp. 16-17.

¹⁹ Donoso, *op. cit.*; p. 17.

“novelización” de los géneros literarios.²⁰ La novela se caracteriza, para Donoso, como un enorme poema; mientras la poesía tendría que ser una pequeña novela.

La primera parte del poemario se titula “Diario de invierno en Calaceite (1971-72)”, y muestra una inicial influencia del Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. La equiparación del cuerpo y de la casa abre el primer poema, tal vez sobre la base del existencialismo sartreano. Los ojos se han convertido en habitaciones vacías que van desapareciendo bajo la cubierta de las yedras que trepan por las paredes, como sucede en el “Poema V” de Neruda:

Deshabitados los ojos.
Vacía la piel;
Trepas la yedra a la piedra
que no la siente trepar.

Es la temporada de endebles,
silenciosos huracanes.

(Neruda)

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.
Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.

.....
El viento de la angustia aún las suele arrastrar.
Huracanes de sueños aún a veces las tumban.²¹

Ante la soledad del movimiento del pueblo, del espacio exterior, ante el paso del tiempo y la deshumanización del progreso (el hombre público del que hablaba György Lukács²²), la casa y el cuerpo se asimilan en una metáfora

²⁰ Una diferencia entre la novela y los géneros acabados a los que se refiere Bajtín en *Teoría estética de la novela* es su formación antes o después de la escritura y del libro, y que se adapta a la lectura silenciosa, contrario a los géneros primitivos, esencialmente orales. La analogía principal del estudio de los géneros vendría a ser la del estudio de las lenguas vivas y muertas. Esto constituye un problema esencial, debido a que el estudio de la novela implica la búsqueda *ad infinitum* de sus transformaciones, que implican, además, las transformaciones de su objeto de representación, la contemporaneidad no acabada: “La novela no es simplemente un género entre otros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. Es el único género producido y alimentado por la época moderna en la historia universal y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella; en tanto que otros géneros los ha heredado esa época en forma acabada y tan sólo están adaptados (unos mejor y otros peor) a sus nuevas condiciones de existencia” (p. 450). La novela es un género proteico, camaleónico, en proceso de formación. La “novelización” a la que aludo se produce cuando los demás géneros participan de esa calidad de la novela. He consultado la traducción de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra, Madrid, Taurus, 1989.

²¹ Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Barcelona, Seix Barral, 1985; pp. 17-18.

²² Me refiero al tedio que se deriva de la división del “hombre total” en “hombre público” y “hombre

erótica que descubre la tanásica erosión de los lugares y la humedad fría del invierno. En los poemas de Donoso, los seres que se apresuran en el espacio exterior se vuelven hacia adentro “[...] como un guante”²³ y eso produce el malestar de “[...] toda superficie gastada y mal pulida”.²⁴ La incomunicación y el deseo de intimidad se vuelven sobre la materia de la casa, el único reducto de la esperanza:

¿Qué queda?
 ¿A quién tocar?
 ¿Qué mirada que se trice
 repentinamente abierta como la risa de una sandía?
 Algún recoveco de este puño de piedra
 agarrotado en la colina
 esconde bandoleras en baúles, y bordados,
 lascivas sedas de arañas.²⁵

El frío, como elemento tanásico, provoca la aparición de la casa entendida como un escondite; sin embargo, produce, a su vez, el detritus y la angustia existencial ante la pérdida de la juventud y del tiempo:

Todo lo esconde este frío
 propiciador de lutos, llaves mohosas,
 rencores, devociones, pestillos.

 Mi tiempo queda tendido como un cuero sangriento
 bajo el sol caduco: no lo curte,
 lo encarruja como las caras, lo seca como las manos,
 va inutilizándolo con los golpes de la campana
 que desde la torre desmenuza el día.²⁶

Aquí salta a la vista la evidente tónica nerudiana del “Galope muerto”, el primer poema de *Residencia en la tierra*. El sumergimiento, el polvo, el desvencijamiento de los objetos en función de presentar el decaimiento del cuerpo y de la felicidad, son productos del paso del tiempo como un enorme caballo:

Como cenizas, como mares poblándose,
 en la sumergida lentitud, en lo informe,
 o como se oyen desde lo alto de los caminos
 cruzar las campanadas en cruz,

privado”, a partir del surgimiento de la especialización en el mundo moderno. Puede consultarse el libro titulado *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.

²³ Donoso, *op. cit.*; p. 25.

²⁴ *Ibíd.*; p. 25.

²⁵ *Ibíd.*; pp. 25-26.

²⁶ *Ibíd.*; pp. 25-26.

teniendo ese sonido ya parte del metal,
 confuso, pesando, haciéndose polvo
 en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
 o recordadas o no vistas,
 y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
 se pudren en el tiempo infinitamente verdes.²⁷

En este aspecto es muy particular lo que Leo Spitzer ha señalado ya acerca de Neruda como la “enumeración caótica”²⁸ y que cobra sentido no en la mera enumeración, sino en la invasión²⁹ que causan en el yo lírico esos objetos caóticos, productos de los conflictos bélicos y de la crisis de exilio del poeta en el Oriente (Singapur, Ceilán). La casa sufre los estragos del frío, las muertes, el moho de las llaves, que coinciden con el sufrimiento de los seres que habitan esos lugares, sus devociones y sus inseguridades (“pestillos”), similar a la visión de la casa y del ser como aparece en “Walking around”: “Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos / colgando de las puertas de las casas que odio”.³⁰

²⁷ Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1958; p. 9.

²⁸ A partir del estudio de Detlev W. Schumann, *Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke and Werfel*, de 1942, Spitzer rastrea la tesis de la función metafísica de la enumeración en relación con el yo lírico en algunos poetas modernos europeos e hispanoamericanos, entre los cuales incluye a Neruda. El tema de la soledad del ser humano entre los escombros de la guerra se resume en el verso “Estoy solo entre materias desvencijadas”. Dámaso Alonso caracteriza la enumeración de Neruda como “enumeración desarticulada” en su estudio *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Para Spitzer, el panorama de la enumeración como elemento organizador del cosmos alrededor del yo lírico ha cambiado en relación con Whitman y Rubén Darío. En un estudio anterior sobre Pedro Salinas (*Revista Hispánica Moderna* 8, 1941; p. 40), define la enumeración, un elemento antiquísimo en la poesía, como “caotismo”, característica que Schumann, según Spitzer, no ha definido bien y que constituye la tónica primordial en la poesía moderna. Sin embargo, me parece que a la hora de enjuiciar a Neruda, Spitzer parte de la relación entre *Leaves of Grass* y el surgimiento de los grandes almacenes o tiendas por departamento. La enumeración de Whitman lo convierte así en un “poeta de catálogo”. Antes que la enumeración panerótica y panteísta de Whitman, en la poesía de *Residencia en la tierra*, sobre todo, la enumeración caótica de Neruda es mimesis del caos de entre guerras mundiales. Los objetos dispersos, la materia bombardeada tanto por los armamentos como por el tiempo, igual que el ser humano, invaden el ser, se interiorizan o se “nihilizan”, para usar una palabra de Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, causando la angustia existencial que atraviesa todo el libro, incluyendo su continuación en *Tercera residencia*. El yo lírico, modulado sobre la base del *clochard* baudelairiano, observa impotente y desolado la hecatombe que ha producido el adelanto tecnológico y que en algún momento había glorificado el futurismo de F. T. Marinetti, haciéndose partícipe de la queja que Bertrand Russell declaraba en *Ícaro o el adelanto de la ciencia* (1924). Para el texto de Spitzer, puede consultarse “La enumeración caótica en la poesía moderna”, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968; pp. 247-291.

²⁹ Este aspecto podría estudiarse desde la óptica sartreana en *El ser y la nada*. Para Sartre, el ser humano se percató de su existencia a través de lo que él denomina la “nihilización” o la interiorización del mundo exterior (en-sí) en la conciencia (para-sí). Los objetos exteriores a la conciencia se convierten en “utensilios”, extensión del cuerpo. De ese modo, a través de los sentidos, el contacto con el mundo externo produce la existencia. Puede consultarse la traducción de Juan Valmar, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.

³⁰ Neruda, *op. cit.*; p. 85.

En el segundo poema,³¹ a pesar de que no se expresa, el yo lírico arriba a la casa con alguien, que asumimos que sea la amada. El extrañamiento ante el espacio interior casi roza con lo que Hommi Bhabha ha llamado “Unhomeliness”³² o “deshogareñización”:

Sorpresa encontrarte aquí,
aunque yo te he traído.

Entramos por nuestro arco de piedra:
lo cerramos porque tú y yo lo decidimos.
Ahondo en la casa como si fuera
la cavidad bajo tu brazo.
Tenues hebras unen
nuestros sueños específicos.³³

Sin embargo, la casa va cobrando su antiguo sentido de protección, como si fuese la casa paterna o de la infancia. La intimidad que desea el yo lírico se trasluce en la equiparación del cuerpo amado y de la casa. Entrar en lo profundo de la casa es similar al conocimiento de las partes pudorosas del cuerpo de la amada. En ese lugar, la intimidad contrasta con el exterior que amenaza los sueños. Esa es precisamente la casa de los sueños, el espacio de la totalidad de la pareja:

¿Estamos completos?
Sí, recuerdo:
hija, cuadros, perros, y la música
que determina nuestros límites.
Esto que nos guarece en la frazada.
El refugio paternal de tantos libros.³⁴

Una vez dentro de la casa, la pareja se entrega al sueño, de corte aún surrealista en este poemario. El sueño persiste como la eliminación de Tanatos

³¹ Hay que recordar que los poemas de esta primera parte del poemario no llevan título. Simplemente se designan con números arábigos.

³² El concepto *unhomeliness* que propone Bhabha, aunque sacado de su entorno de la literatura de fronteras en la cual está enmarcado, nos sirve para estudiar el espacio que Gaston Bachelard esquiva en *La poética del espacio*. Lo que nos interesa en relación con Donoso no es la literatura de fronteras, sino la interacción entre el lugar y el personaje, las relaciones entre el exterior y el interior de la casa, la forma en que el “yo” se siente extraño en su propia casa: “The negating activity is, indeed, the intervention of the ‘beyond’ that establishes a boundary: a bridge, where ‘presenting’ begins because it captures something of the estranging, sense of the relocation of the home and the world (the *unhomeliness*) that is the condition of extraterritorial and cross-cultural initiations. To be unhomed is not to be homeless, not can the ‘unhomely’ be easily accommodated in that familiar division of social life into private and public spheres”. Puede consultarse *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge, 1994; p. 9.

³³ Donoso, *op. cit.*; p. 27.

³⁴ *Ibid.*; p. 27.

y la irrupción de Eros.³⁵ La “vigilia reversible” que constituye la pareja se elimina para que advenga el verdadero yo, atravesado por lo siniestro, por el retorno de los contenidos del inconsciente, tal como lo expone Sigmund Freud en “Das Unheimlich”.³⁶ En ese espacio interior del sueño, en el ser profundo y verdadero, se desata la poética del espacio apocalíptico,³⁷ y una de las obsesiones más apremiantes de *El obscuro pájaro de la noche*, el errar por la casa nocturna, que equivale al ensimismamiento:

[...] oteamos desde el sueño
 el mutuo acertijo de nuestros placeres distintos:
 intermitencia de caldo y papeles,
 errar por los ecos de la casa vieja,
 momentos de soledad o abrazo,
 el desgarrar del miedo simple
 al simple frío.³⁸

³⁵ Eros y Tanatos refieren la pugna entre los instintos naturales del ser humano, el estado libérrimo del ser y las coacciones que implican la cultura y la civilización. Herbert Marcuse, en *Eros y civilización*, parte de las teorías que Sigmund Freud expone, sobre todo en *El malestar en la cultura*, acerca de la represión de la libido, y llega a la siguiente conclusión: “El Eros incontrolado es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte. Sus fuerzas destructivas provienen del hecho de que aspira a una satisfacción que la cultura no puede permitir: la gratificación como tal, como un fin en sí misma, en cualquier momento. Por tanto, los instintos deben ser desviados de su meta, inhibidos en sus miras”. Puede consultarse la traducción de Juan García Ponce, Buenos Aires, Sudamericana, 1985; p. 25. Esa lucha del ser humano se resuelve en la psiquis y se refleja en la obra de arte; constituye la civilización definida como la lucha contra el arquetipo de la libertad; es decir, la ausencia de represión.

³⁶ Sigmund Freud parte de la sociología, que toma la estética como la ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad, y estudia lo siniestro, que en alemán se nombra con la palabra *Unheimlich*. Amparado en los estudios de Daniel Sanders y E. Jentsch, retoma las acepciones de la palabra desde el latín, pasando por el inglés, el francés, el árabe y el hebreo hasta el español. Para Sanders, según explica Freud, lo *heimlich* es lo propio de la casa, no extraño, familiar, lo que recuerda el hogar, es una protección segura como la casa. También tiene que ver con lo oculto que otros no pueden advertir, lo que quiere disimular algo. Freud se deja llevar por la siguiente frase de Schelling: “*Unheimlich* es todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”. *Unheimlich* es lo que se opone a *heimlich*, pero deriva directamente de él: “De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *Unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*”. Puede consultarse “Lo siniestro”, *Obras completas*, Trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974; p. 2488. Lo siniestro surge precisamente cuando el contenido del inconsciente retorna para atormentar al ser consciente.

³⁷ Para definir el espacio recurre a las teorías narratológicas que Mieke Bal expone en *Teoría de la narrativa*, Trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990, cuando señala lo siguiente: “La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él” (p. 101). Al atribuirle el adjetivo “apocalíptico”, no propongo una identificación del *Apocalipsis* en la obra donosiana, sino la inminencia de una caída cósmica que puede revelarse en el detritus, en la enfermedad y en la locura.

³⁸ Donoso, *op. cit.*; p. 28.

De hecho, el desamparo final de los personajes de la gran novela de Donoso se expresa en la búsqueda de un espacio de resguardo, de una hoguera en la cual calentarse, de una huida desde el espacio interior de la casa que antes había sido percibido como todo lo contrario. En los poemas, ese lugar de la “tibieza” está en estrecha relación con la mujer amada o con la hija.³⁹ Para preservar ese espacio de resguardo, del calor y de la intimidad, es preciso clausurar puertas, pasadizos inútiles, patios, escaleras y rendijas. Nada más parecido a una de las labores de “el Mudito” en *El obsceno pájaro de la noche*:

Dentro de esta arcaica organización
de piedras, piezas y pasillos,
el mundo de la tibieza se reduce
a cierto sector de tu cuello.

.....

Es preciso eliminar espacio.
Vamos clausurando puertas,
pasadizos inútiles,
patios, escaleras y rendijas.⁴⁰

Sin embargo, aquí el acto de tapiar las ventanas y las puertas, que en *El obsceno pájaro de la noche* coincide con el cuerpo cosido, con el maleficio que se expone en la conseja que las viejas rescatan de la tradición popular, el imbunche,⁴¹ y con la manía de las viejas en la obra de Donoso (empaquetar, encerrar en cajones, envolver), se ha convertido en propiciador de la intimidad

³⁹ Los poemas del libro llevan la dedicatoria “Para mi hija Pilar”.

⁴⁰ Donoso, *op. cit.*; p. 28-29.

⁴¹ Según explica Mayra E. Bonet en su tesis doctoral presentada en la Universidad de Carolina del Norte en Chapell Hill (1987), titulada “La pluralidad espacial en *Casa de Campo*”, Donoso aborda en *El obsceno pájaro de la noche* la leyenda chilota que narra cómo los brujos de Chiloé, una isla del sur de Chile, robaban niños y los encerraban en cuevas, atribuyéndole cualidades mágicas (p. 27). Cabe destacar, además, que el imbunche, según la definición que nos ofrece Massimo Izzi en su *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Trad. Marcél-Lí Salat y Borja Folch, Barcelona, Gramese Editoras, 2000, señala otros aspectos muy curiosos que podrían arrojar luz sobre este motivo que utiliza Donoso en su cuarta novela. El imbunche es un “Monstruo antropófago que vive en una gruta frecuentada por brujos. Tiene un aspecto repugnante, con el cuerpo completamente cubierto de pelo y una melena descuidada. Su característica más curiosa es que, aunque tiene piernas, sólo usa una para caminar, mientras que la otra la lleva constantemente pegada a la nuca; además tiene la cabeza vuelta hacia atrás. De esta deformidad deriva el nombre, compuesto de *ivum*, deforme, y *che*, hombre. Imbunche no habla, pero emite un sonido inarticulado, un grito llamado *balido*. Dicen que al principio era una niño raptado por un brujo que le causó intencionadamente aquellas deformaciones físicas, para darle un aspecto terrible” (p. 246). Esta definición no desarrolla la idea básica del mito como lo expone Donoso en su novela, en la cual se reitera la clausura del ser en el cuerpo con los orificios cosidos, tal vez como una metáfora de la alienación. Sin embargo, resalta la deformidad corporal como elemento del terror, (la cara vuelta hacia atrás, la pierna pegada a la nuca y la ausencia de voz), y el antro como espacio del monstruo antropófago, dato que lo acerca al minotauro. Tal vez el estudio más completo acerca del tema en la obra de Donoso sea el artículo de Adriana Valdés, “El imbunche: estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”, en Antonio Cornejo Polar (ed.), *José Donoso: la destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975; pp. 125-160.

de la pareja, de la tibieza y de la oposición al frío externo, el mismo que, en el poema octavo, hiere hostilmente tanto a la casa como al cuerpo:

Piedras irreconciliables a mi experiencia
de adobe, concreto y pintura.
Manos gastadas como estas esquinas
estrujan el revés del vidrio,
voraces de tibieza,
de algo que no sea la arquitectura de las corrientes
luces distintas a la penumbra desde donde fluyen.⁴²

Quizás, como el mismo Donoso declara en el prólogo del libro, estos poemas sólo tengan el valor documental de un género ocasional que le brindó tranquilidad a la agitada tarea de escribir una novela asechante y amenazadora, capaz de retorcerle la entrañas y causarle úlceras, como sucede con “el Mudito” en *El obsceno pájaro de la noche*, quien, igual que Donoso, escribe versos durante la noche como una especie de exorcismo. Y, en cierta medida, esa búsqueda de tranquilidad y de intimidad que ofrece la casa en los poemas de Calaceite, dista mucho de la asfixiante ambigüedad, de lo siniestro, grotesco y monstruoso con que la casa aparece descrita en las novelas. La resolución de la poesía con características de la novela propugna la modulación de un espacio benefactor, aunque persisten aún vestigios de la aterrante calamidad de la novela agónica con características de poesía. El evidente engranaje lúdico del título y el prólogo enmarca los poemas en el centro de una de las pugnas más importantes de la literatura contemporánea: la hibridez del discurso. Donoso se aleja por un breve momento, en ese sentido, de la poética del detritus y del espacio apocalíptico que moduló con elegante y monstruosa maestría en sus primeras cuatro novelas. Esto no quiere decir que el tema apocalíptico, la casa ominosa y el espacio amenazante, junto con lo grotesco y lo monstruoso no vuelvan a aparecer, pues las obras posteriores vuelven a retomarlos.

Poemas de un novelista, que muy bien podría titularse “Novelas de un poeta”, se convertiría, desde esa óptica, en la infructuosa persecución de la imagen poética en el intrincado espacio de la novela, la metamorfosis del discurso novelístico en el género óptimo por excelencia. La inversión de los procesos de ambos géneros y de sus características que puede leerse en el título y en el prólogo condicionan la lectura de los poemas, de tal manera que la claridad, la sencillez y la cotidianeidad de la novela del siglo XIX se nos aparecen como las exigencias de la poesía; y la oscuridad, el hermetismo y la dificultad de la poesía se convierten en aspectos relevantes del discurso novelístico. Donoso parece decirnos que lo neobarroco debe ser el desarrollo culminante de la novela, mientras el poeta debe rehuirlo, acercarse más a la claridad de la narrativa modulada por el positivismo. De hecho, la poética

⁴² Donoso, *op. cit.*; p. 41.

irónica que señala nos invita a leer su único libro de novelas como si fuese una pequeña poesía de resguardo, y a intentar una lectura poética de la sinuosa y grotesca forma de sus grandes poemas como si fueran novelas extensas en las cuales la alienación, la esquizofrenia y la muerte amenazan la estabilidad del espacio feliz.

Miguel Ángel Náter
Universidad de Puerto Rico