

La huella de Borges en dos trabajos de José Donoso

María del C. Cerezo

McMaster University, Hamilton, Canada

La importancia de Borges en la novela hispanoamericana ha sido reconocida igualmente por críticos y novelistas. Carlos Fuentes, por ejemplo, habla de la prosa de Borges como esa "sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana" (1969: 26). No menos categórico (o hiperbólico), Emir Rodríguez Monegal afirma que "es imposible comprender el proceso de la nueva narrativa hispanoamericana" (1972: 62) sin la figura del escritor argentino. Queda a discreción de los lectores juzgar el grado en que se da esta relación o influencia; basta el hecho de que, en efecto, reconocemos su existencia.

Entre los escritores de la nueva novela hispanoamericana, el chileno José Donoso, al declarar su eclecticismo y compararse con "una olla podrida de últimas lecturas",¹ incluye a Borges entre los autores que lo han influido. Es a manera de ejemplo pues, que examinaremos brevemente esa huella en "Pasos en la noche" y *El obsceno pájaro de la noche*.²

La selección de este corpus no es casual. "Pasos" es un cuento que Donoso escribió y publicó en *Américas* en 1959, pero que hasta el presente no ha vuelto a publicar por considerarlo "un cuento horroroso" (1972: 39). En cambio, *OPN* (1970) es para Donoso "la novela de más aliento".³ De modo que, al decir que la selección de este corpus no es casual, queremos hacer notar que a partir del juicio crítico del autor, "Pasos" y *OPN* representan algo así como dos "extremos" de su producción literaria. Además, si al juicio valorativo del autor se une la admitida influencia de Borges, este corpus ofrece la curiosa oportunidad de examinar dos "extremos" de la creación literaria de un mismo escritor (Donoso) bajo una misma influencia (la de Borges).

Alrededor de 1958, José Donoso viajó a Argentina y permaneció allí unos dos años. La importancia de esta visita fue resumida por el autor en los siguientes términos:

"... creo que después de este viaje a Buenos Aires mi visión literaria cambió definitivamente" (1972: 41).

De ese viaje interesa el hecho de que fue entonces cuando Donoso descubrió al escritor argentino: "Leí a Borges por primera vez y quedé deslumbrado" (1972: 38). Tan deslumbrado quedó, que terminó leyendo "todo lo que hasta entonces [Borges] había publicado" (1972: 78).

"Pasos" es su primera e "inmediata" reacción a la prosa de Borges. Y nótese la paradoja con que el autor se refiere a la génesis de su cuento:

"... bajo su influencia inmediata escribí un cuento horroroso – que nada tiene que ver con Borges ..." (1972: 38–39).

Donoso parece lamentar que esa influencia tuviera como resultado lo que él estima "horroroso" y se apresura a negar la relación. Pero sí que "tiene que ver con Borges". Por ejemplo, la estructura y el desarrollo mismo de "Pasos" están enmarcados por citas tomadas de algunos de los cuentos de *Ficciones*. Igual algunos de los temas. Además, al presentar un yo–narrador leyendo ese determinado libro, Donoso traduce su propia experiencia: ambos (yo–narrador y autor real) están leyendo a Borges en ese preciso momento. La reacción de autor y narrador es semejante. Donoso, como ya se dijo, quedó "deslumbrado" por la prosa de Borges. De igual modo, el narrador de "Pasos" admite:

"... dejaba que las palabras *hechizadas* se fueran hundiendo en el agua estancada de mi mente, para que abajo, *magnificadas* por mi visión submarina y nublada, *me tocaran*" (p. 21, lo cursivo es nuestro).

"Pasos" es la historia de un hombre que llega a una "ciudad extraña" (Buenos Aires), donde no conoce a nadie y, por lo tanto, donde siente todo el peso de la soledad. Una noche, "después de un fatigoso día desdibujado por largas esperas inútiles en esquinas" (p. 21), caminando de un lado para otro sin sentido, el personaje decide regresar a su "casa", una habitación de hotel. Regresar es, y citamos:

"... como si por fin me encontrara a mí mismo perdido entre la multitud céntrica y, tomándome de la mano, me condujera dulcemente hacia un mundo siquiera algo conocido" (p. 21).

Y es bueno que se dirija por un camino por donde "[n]o había cómo perderse" (p. 21) pues, "[n]o veía nada ... tanto era [su] cansancio" (p. 21). Sin embargo, cuando se acuesta, "no [logro] conciliar el sueño" (p. 21). El narrador entonces toma un libro y lee "al azar" (p. 21) unas líneas de "Las ruinas circulares". Mientras sigue "flotando por las páginas de Borges" (p. 21), escucha pasos que le son familiares (paradójico en una "ciudad extraña") y que termina por reconocer como propios. Más aún, ahora descubre una relación entre las "palabras hechizadas" (p. 21) y sus pasos: "las frases de Borges remedaban su ritmo y su peso" (p. 22). De ahí el hechizo, la magia. Este descubrimiento le permitirá manejar a distancia y a través de la lectura, el movimiento de los pasos de ese otro en la calle que es a un tiempo éste en el cuarto. El narrador entonces decide reconstruir el regreso del centro a su habitación y ahora "recuerda": "al pasar frente a la ventana divisé ... el perfil de un cuerpo femenino" (p. 23), "unos ojos femeninos me espionaron" (p. 23), una "mirada me quemaba la espalda" (p. 23). Cuando se pregunta quién era la mujer que lo espionaba, más bien decide (arbitrariamente, claro) que tiene que ser "la joven esposa del camionero". (p. 23).

Sumido en la reconstrucción (sueño) de su regreso, el narrador se sorprende al descubrir que hace "i ... más de un cuarto de hora que [sus] pasos no regresaban!" (p. 23).

De nuevo lee a Borges con propósito explícito: "para que su prosa arrancara a mis pasos de su extravío y los hiciera volver" (p. 23). La segunda oración de "El fin" deberá ejercer su magia. Sin esperar, el narrador se vuelve a dormir y, mientras el "Yo, aquí" (p. 23) duerme, el "Yo allí" (p. 23) ruega a la mujer que se le entregue. De pronto, un "aullido salvaje" (p. 23) lo despierta, sólo para escuchar cómo sus pasos "cruzaban a escape la acera de enfrente" (p. 23), movidos esta vez no por la prosa de Borges, sino por el instinto de conservación. Cuando se asoma a la ventana, él mismo se sorprende con esta descubrimiento: "una mujer desmelenada ... comenzó a aullar, señalándome: '¡Es él! ¡Es él! ¡Policía! ¡Fue él!'" (p. 23).

Independientemente del carácter fantástico que Donoso haya querido dar a su cuento, lo que tenemos es la historia de un hombre, su soledad y el ansia de encontrar la compañía de una mujer. Es decir, el personaje-narrador experimenta un conflicto entre su realidad (soledad) y su deseo (compañía). Además, en esta noche en particular, su frustración rebasa los límites. El había malgastado el día en "esperas inútiles" (p. 21) y no puede evitar sentirse culpable:

"... como si me reprochara no haberlo vivido con más intención, como si quisiera forzarme a desandar mis triviales pasos para tocar algo verdadero, alguna relación que venciera la funda de soledad ..." (p. 21).

He ahí su urgencia y su necesidad de "desandar" el día, de vivirlo nuevamente inventando (soñando o imaginando) la experiencia vital que echa de menos. Esta determinación encuentra su apoyo en una cita de "Las ruinas circulares":

"Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma [...] Le convenía el templo inhabitado ..." (p. 21).

Así como el mago de "Las ruinas circulares" soñará voluntariamente un hombre (para descubrirse a su vez sueño de otro), el yo anónimo de "Pasos" soñará ese otro hombre que está fuera del cuarto y que vivirá por él la experiencia deseada. Una cita de "El jardín de senderos que se bifurcan" ("El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia ..." [p. 22]) viene a aclarar la próxima etapa. El narrador comienza por identificar como propios los pasos y la voz en la calle. De ahí la pertinencia de "como los de mi infancia", es decir, la familiaridad. "El húmedo sendero zigzagueaba", por otro lado, describe el trayecto que él se dispone a re/crear mentalmente.

Es evidente que no se trata aquí de un Funes el memorioso. Su re/creación deberá contener los elementos necesarios a un fin: compartir su soledad con una mujer. Lo próximo pues, el encuentro. Por la alternancia continua del sueño (donde re/crea el regreso) y la vigilia (donde lee *Ficciones*), el deseado encuentro incluye dos partes. La primera sigue a la cita de "Las ruinas ..." e introduce a la mujer que, "recordaba claramente" (p. 23) el personaje, "había visto" (p. 23). En la segunda parte ruega a la mujer que se le entregue, sin que "logre apresarla" (p. 23).⁴ Esta parte además, está precedida por otra cita de Borges, tomada de "El fin":

"De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente ..." (p. 23).

Con esta cita, en el texto de Borges se alude a Recabarren, Y así como éste está en su lecho, prisionero de la parálisis, el narrador de "Pasos" se siente "tullido en [la] prisión de la superficie del sueño" (p. 23). El "rasgueo de guitarra" que escucha el primero es ahora la voz del "Yo allí" (p. 23) que "[e]n la habitación de la muchacha ... la rogaba, explicándole su soledad ..." (p. 23) El "Yo, aquí" (p. 23), como Recabarren, no interviene ni participa de ese encuentro y casi, casi queda reducido a observador. Donoso no lo hizo, pero bien pudo apoyarse ahora en esta línea de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius":

"... que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres ..." (Borges 1956: 24).

En todo caso, la acusación final de la mujer desdibuja la tenue diferenciación entre el uno ("Yo, aquí") y el otro ("Yo allí") y el lector de "Pasos" no podrá menos que pensar en las dos últimas oraciones de "El fin":

"Cumplida su tarea ..., ahora era nadie. Mejor dicho era el otro ..." (1956: 170).

La frontera entre realidad y sueño, como en muchos cuentos de Borges, se diluye.

A pesar de que "Pasos" es un trabajo menor, nos hemos extendido en su examen por considerar que este cuento no está muy al alcance de los lectores de Donoso, porque no hay trabajos críticos sobre el mismo y porque si lo que buscamos es la huella de Borges en Donoso, no hay duda de que ahí quedó la primera impresión. De lado quedan otros cuentos que le siguieron a éste ("La puerta cerrada", por ejemplo) donde aún se percibe el reciente "deslumbramiento".

Poco después de su visita a Argentina, Donoso comenzó lo que serían ocho largos años tratando de escribir *OPN*. En una entrevista, recién publicada su novela, el autor explicó:

"A mí me gusta mucho lo artificial, tengo una gran pasión por las cosas artificiales, y en un sentido, creo que es borgiana: me complacen las simetrías, como diría él ..." (Rodríguez Monegal 1971: 526).

Su "época chilena" incluye, además de *OPN*, *El lugar sin límites* y *Este domingo* (1966) escritas, según el autor: "con el fin de desembotellarme". En efecto, ambas novelas constituyen una especie de ejercicio de la escritura que culmina en *OPN* con una indagación sobre las posibilidades del género novelístico y sobre el concepto de la escritura misma, ligado a esa artificialidad o juego, de raíz borgiana.

El "juego", entendido como ejercicio estético–novelístico, está al centro de la creación de *OPN*. Es precisamente por un juego de transferencia o de sustitución que el autor real (Donoso) finge su propia desaparición y nos entrega su texto a través de Mudio/Humberto: personaje, autor y narrador del discurso que leemos. Tenemos pues, *a play within a play*. Dentro del texto que conocemos como *OPN* y cuyo autor identificamos como José Donoso, aparece la ficción de un texto que se escribe/no se escribe y cuyo autor es Humberto Peñaloza. Con Peñaloza y su esfuerzo por escribir su librito, Donoso (evidentemente) está representando o dramatizando los problemas del escritor y la escritura.

Pero el juego continúa y el libro de Humberto es a un tiempo una antología poética, una crónica de La Rinconada y una biografía de Jerónimo, o como dice Emperatriz:

"... se lo lleva hablando de lo que va a escribir, una biografía suya, una biografía de la beata familiar, un ensayo filosófico ... cambia todos los días o siempre es lo mismo bajo formas distintas ..." (p 280).

Es decir, las mismas "ciento ochenta páginas" (p. 283) de ese "librito [...] de feo lomo vadoso" (p. 283) están sujetas a un continuo travestismo de contenido y de forma. Y como si todas estas transformaciones no hubieran sido suficientes, en las manos de Boy, el librito de Peñaloza resulta precisamente una obra de ficción, un texto novelesco:

"¿Por qué usó mi nombre y el nombre de mi padre y el nombre de mi madre como si fueran nombres de ficción" (p. 159).

En este punto, claro, se podría decir de Donoso y su novela lo que Fuentes resume como el mérito final de la prosa de Borges, en el sentido de que "confunde todos los géneros" y "crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego ..." (Fuentes 1969: 26).

No es casual que Boy (como lector del libro de Peñaloza) y nosotros (lectores de *OPN*) coincidamos en leer una ficción, una novela. Esta es la ironía final que, continuando el juego, invierte la perspectiva en que hay que mirar el *play within a play* al que ya nos referimos.

Sabemos que *OPN* es la historia de un autor que enloquece en el esfuerzo inútil de escribir su libro:

"... no, no seguir escribiendo porque no he comenzado a escribir nada todavía, pero ..." (p. 262).

Irónicamente, si bien Peñaloza no llega a escribir su libro (lo que, en realidad, es irrelevante), *OPN* se ha escrito con su historia, con la yuxtaposición de las diversas y contradictorias versiones que él da de lo mismo (historia de la niña beata, el nacimiento/no nacimiento de Boy, la escena de la herida), con la búsqueda de destinos para sus

personajes (la muerte de Jerónimo, el destino final de Inés y de Peta, etc.), con los detalles que él ha ido acumulando o, como Peñaloza mismo dice, con "todos los personajes ... todas las situaciones ... todas las anécdotas compuestas ... incluso el párrafo inicial, con su última coma, cantándole en la mente, el párrafo trampolín ..." (p. 258). Así pues, todo lo que debió contener su libro llega al lector en el de Donoso. De manera que, si Jerónimo le robó a Humberto la capacidad de escribir, Donoso le "robó" el contenido de su libro. En el caso de Peñaloza, se dice, "fue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando ..." (p. 488). En el caso de Donoso, por el contrario, es como si hubiera logrado (con su libro) resolver la polémica de Bioy Casares y Borges (resumida en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius") "sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos – la adivinación de una realidad atroz o banal" (Borges 1956: 24).

El recurso de *play within a play*, el carácter laberíntico de la estructura, el uso de las simetrías, la inclusión de juegos formales (ej. las transformaciones del libro de Humberto) y el planteamiento mismo de los problemas de la escritura tanto a nivel temático como a nivel formal, son elementos todos que nos llevan a concluir que *OPN* es una respuesta o materialización de una afirmación contenida dentro del texto mismo:

"Ahora que conozco la realidad, sólo lo artificial me interesa" (p. 485).

La entrevista citada al comienzo de la segunda parte de este trabajo sólo ha confirmado el origen de esa artificialidad, su raíz borgiana.

Así como Borges, "si bien decidido a no novelar, escribió cuentos sobre el arte de novelar ..." (Anderson Imbert 1976: 23), Donoso convierte sus interrogantes sobre ese mismo arte en materia de sus novelas. Por extensión, ambos, como Pierre Menard y "acaso sin quererlo) ha[n] enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura ..." (Borges 1956: 46).

NOTAS

- 1 "José Donoso. Entrevista a propósito de *El obscuro pájaro de la noche*". En *Libre*, 1 (septiembre–noviembre 1971): 73.
- 2 José Donoso, "Pasos en la noche". En *Américas*, II, 3 (marzo 1959): 21–23. *El obscuro pájaro de la noche* (1970). En adelante nos referiremos al primero como "Pasos" y al segundo como *OPN*. Además, estaremos citando de estas ediciones y el número de página acompañará cada cita.
- 3 "José Donoso". En *Ercilla*, 24 (1–7 mayo 1968): 50.
- 4 En una interpretación sexual del cuento, este momento señalaría el orgasmo a que llega el personaje en su masturbación: "Mis manos buscaron furiosamente la forma de la mujer entre las cortinas viejas, que de pronto se deshicieron en una materia blanca y tibia. No logré apresarla" (p. 23).

BIBLIOGRAFIA

Anderson Imbert, Enrique

1976 *El realismo mágico y otros ensayos*. Buenos Aires: Monte Avila Editores, C.A.

Borges, Jorge Luis

1956 *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.

Donoso, José

1970 *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Ed. Seix Barral.

1972 *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Ed. Anagrama.

Fuentes, Carlos

1969 *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.

Rodríguez Monegal, Emir

1971 "José Donoso: la novela como 'Happening'". En *Revista Iberoamericana*, 76/77: 517-536.

1972 *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Ed. Tiempo Nuevo.