

JOSÉ DONOSO Y EL MÍTICO DESGARRO DE UN EPISODIO CREADOR.
COMIENZOS ESCRITURARIOS E ÍNCIPIT DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*

JOSÉ DONOSO AND THE LEGENDARY RIP OF A CREATIVE PIECE.
BEGINNINGS AND INCIPIT OF EL LUGAR SIN LÍMITES

María Laura Bocaz Leiva
University of Mary Washington
mbocazle@umw.edu

RESUMEN

Este artículo problematiza lo que a partir del testimonio del autor en su *Historia personal del boom* ha sido considerado hasta el presente como el incipit de su novela *El lugar sin límites*, a partir de un análisis crítico genético de los diarios de escritura comprendidos en el proceso creativo de “El último Azocitía”-“El obsceno pájaro de la noche” y “La Manuela”-“El lugar sin límites”.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, José Donoso Papers, *El Lugar Sin Límites*, *Hell Has No Limits*, Archivo, Crítica Genética, Traducción.

ABSTRACT

This article problematizes what, based on the author’s testimony in his *Historia personal del boom*, has been considered up until now as the incipit of his novel *El lugar sin límites*. The results are based on a genetic study of a selection of the notebooks that are part of the creative process of “El último Azocitía”-“El obsceno pájaro de la noche”, and “La Manuela”-“El lugar sin límites”.

KEY WORDS: *José Donoso*, *José Donoso Papers*, *El Lugar Sin Límites*, *Hell Has No Limits*, *Archive*, *Genetic Criticism*, *Translation*.

José Donoso dejó un parco testimonio sobre el proceso de escritura de *El lugar sin límites* (1966) en contraste con su reiterado, sino obsesivo recuento sobre el proceso creativo de *El obsceno pájaro de la noche* (1970). A partir de sus palabras en *Historia personal del Boom* (1972), los lectores nos quedamos con la imagen de un Donoso que, en medio del proceso creativo de su novela más ambiciosa, *El obsceno pájaro de la noche*, decide sorpresivamente arrancar un par de hojas del manuscrito en el que trabajaba con dificultad, para dar inicio al proceso escritural que desembocó en su primera publicación fuera de Chile (el destacado es mío):

Nos instalamos en el pabellón que Carlos Fuentes nos alquiló en el fondo de su jardín en la calle Galeana.

A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello **desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que, ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites***. Yo teclaba metido en la sombra del pabellón del fondo del jardín. Al otro lado, en la casa grande, con *Las estaciones* de Vivaldi puesto a todo lo que daba el tocadiscos, Carlos Fuentes escribía *Cambio de Piel* (114-115).

La crítica textual no tardó en atribuir ese trozo arrancado al de unos perros negros disputándose un trozo de carne, basándose en la incuestionable simetría del pasaje en ambas novelas. Cito en esta oportunidad a Fernando Moreno:

no es necesario un examen demasiado exhaustivo para comprobar que en ambas novelas se produce un acercamiento evidente entre dos escenas en las que participan los personajes que ostentan el poder económico y a los cuales, en alguna medida, las demás figuras están subordinadas. Así, en *El lugar sin límites* aparece el hacendado y senador Alejandro Cruz, el que, en un pasaje determinado de la obra (capítulo tercero), llega con sus cuatro perros negros al edificio que sirve de iglesia en el pueblo y, antes de entrar a los oficios religiosos, ordena que den de comer a sus animales:

—Tíreles una charcha, don Céspedes...

La piltrafa sanguinolenta voló y los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole, babosos los hocicos colorados y los paladares granujientos, los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos Devorada la charcha los perros volvieron a danzar alrededor de don Alejo, . . . Él los acaricia...

En *El obsceno pájaro de la noche*, don Jerónimo de Azcoitia, uno de los últimos descendientes de la gran familia, ha organizado, con motivo de su próxima elección como parlamentario, una fiesta en su fundo de La Rinconada. Allí sucede (capítulo decimosegundo) que:

SUS CUATRO PERROS negros gruñen disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarran, ladrándole en la tierra y revolcándolo, babosos los hocicos colorados, los paladares granujientos, los colmillos, fulgurantes los ojos en sus rostros estrechos. Devorada la piltrafa vuelven a bailar alrededor suyo para que los acaricie: mis cuatro perros negros... (189-190)¹.

Si bien las coincidencias apuntadas por la crítica entre ambos proyectos creativos a partir del testimonio del escritor y de ambas novelas en su estado édito resultan incuestionables, hasta el presente no hemos recurrido a los materiales de archivo para confirmar, ampliar o discutir el origen de esta escena y su relación con la génesis de la novela. Cabe entonces preguntarse ¿comenzó Donoso efectivamente a escribir *El lugar sin límites* a partir de este episodio? ¿es este fragmento de los perros negros un trozo arrancado del *Obsceno pájaro*? De ser así ¿conforman esas páginas amputadas el incipit de *El lugar sin límites*? Responderé a estas interrogantes a partir de un estudio crítico genético de una selección de los materiales de escritura de *El lugar sin límites* y de *El obsceno pájaro de la noche*. Partiré por presentar brevemente los materiales de composición implicados en el proceso compositivo de *El lugar sin límites*, para luego ofrecer una interpretación de la génesis de la novela a partir de la evidencia material que ofrecen los diarios de escritura. Transcribiré los fragmentos de los cuadernos utilizados en este trabajo, respetando su ortografía original. Cuando no tenga certeza sobre la interpretación de un vocablo, utilizaré un signo de interrogación entre paréntesis corchetes [?].

MATERIALES DE ESCRITURA Y ETAPAS DE COMPOSICIÓN DE *EL LUGAR SIN LÍMITES*²

El proceso creativo de esta novela que en estados textuales tempranos se tituló “La Manuela”, “La apuesta” y hasta muy tarde dentro del proceso compositivo, “Ríe el eterno lacayo”, se registra principalmente en los cuadernos 31 y 32 pertenecientes a los *José Donoso Papers* de la Universidad de Iowa. En tres versiones mecanografiadas archivadas en dos colecciones diferentes en la Universidad de Princeton, y en una fotocopia de mala

¹ Sharon Magnarelli (221) y Jaime Concha (96) también discutieron la similitud entre ambos pasajes.

² De aquí en adelante usaré *ELSL* para *El lugar sin límites* y *EOPN* para *El obsceno pájaro de la noche*.

calidad de una versión tardía, retocada parcialmente a mano con bolígrafo azul, disponible en la Universidad de Iowa. Los primeros dos mecanógrafos fueron rotulados a mano por el propio autor como “1st Draft” y “2nd Draft”, y forman parte de los *José Donoso Papers* en Princeton. El tercer mecanoescrito se encuentra en la colección de Emir Rodríguez Monegal en la misma casa de estudios, y corresponde a una copia mecanografiada total de la novela enviada por Donoso al crítico para su lectura³.

En el fragmento citado al principio de este trabajo, tomado de *Historia personal del ‘boom’*, Donoso sostiene haber tardado dos meses en escribir su novela (115). A partir del estudio de sus materiales de trabajo sostengo que en poco más de dos meses, Donoso efectivamente logró escribir la obra gruesa. No obstante, entre febrero de 1965 y noviembre de 1966 –momento en que la novela es impresa en Joaquín Mortiz– se ejecutan otras modificaciones, entre las que destaco el título definitivo de la novela y la incorporación del epígrafe de Marlowe. Como deja ver esta primera carta que el editor de Joaquín Mortiz, Díez-Canedo, envía a Donoso el 11 de febrero de 1966 –a nueve meses de que la novela sea impresa en los talleres de la célebre casa mexicana– la novela aún no llevaba por título “El lugar sin límites”: “**Lo del LACAYO** me parece perfecto y la fecha de septiembre u octubre enteramente viable. . . . ¿Qué título tienes dentro de la manga?” (*José Donoso Papers*, University of Iowa).

En otra misiva enviada a Donoso el 27 de junio de 1966, esto es a cinco meses de su impresión, podemos ver la persistencia del título como una de las tareas pendientes apuntadas por el editor:

Otra cosa importante: el apellido Vergara.

Y, naturalmente, el título que necesitamos ya para ir haciendo los dibujos del forro (José Donoso Papers, University of Iowa).

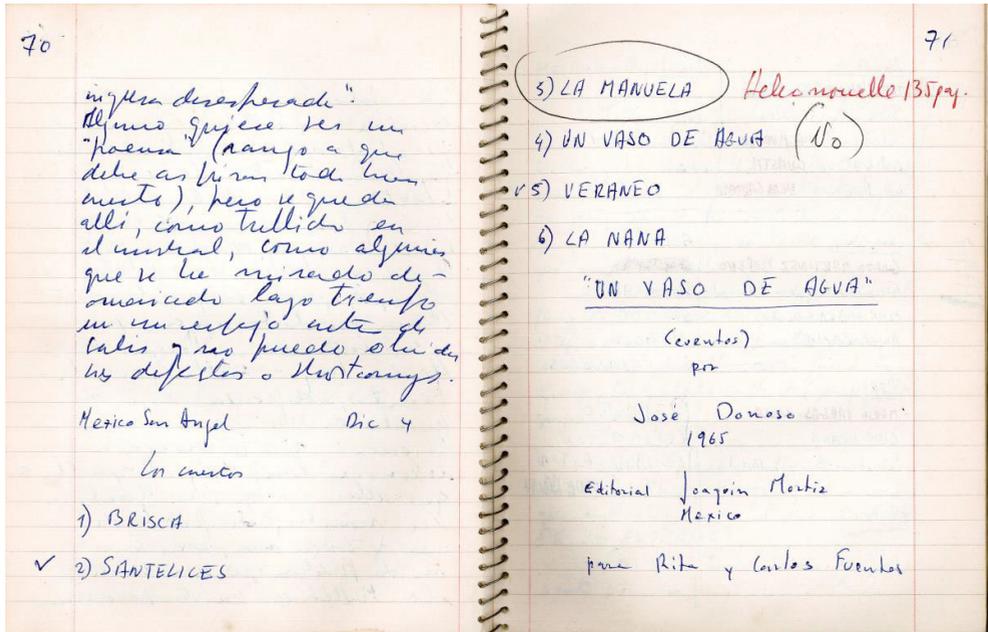
De este modo, si bien el estudio genético de los materiales de trabajo implicados en el proceso creativo de *ELSL* permite confirmar la casa de Carlos Fuentes en México como el principal locus de escritura y la brevedad del proceso compositivo comentado por el escritor, también deja en evidencia que Donoso no utilizó la escena de *EOPN* para comenzar a escribir su nouvelle. Con esto no quiero decir que el mítico episodio desgajado de la novela tortuosa no haya ocurrido, si fuera así ¿cómo se podría explicar la evidente similitud de la escena en ambas novelas? Tampoco descarto que Donoso haya ocupado un par de folios de la novela abandonada en el proceso creativo de *ELSL*. Lo que aquí propongo es que el desgarro de este episodio no gatilló el proceso de escritura de la

³ En el segundo capítulo de mi libro en proceso *José Donoso escritor de El lugar sin límites*, describo en detalle las características de los mecanogramas y cuadernos, el origen de esta fotocopia de mala calidad, así como detalles sobre este envío del escritor al crítico uruguayo.

novela y que este fragmento protagonizado por los perros es uno entre otros elementos que el escritor traspasa de un proyecto creativo a otro. Como discutiré en este trabajo, similar al paso de un líquido en un vaso comunicante, además del episodio de los 4 perros negros devorando un trozo de carne cruda, también traspasan las fronteras del “Último Azcoitía” el espacio del burdel junto con dos de sus trabajadoras. A saber, “la Geisha” y “la Manuela”, y lo que es aún más interesante desde un punto de vista de un estudio genético, estos elementos se incorporaron al mundo narrado de “La apuesta”-“Ríe el eterno lacayo”-“El lugar sin límites” con sus propias ambiciones estéticas.

DERRUMBE DEL MÍTICO DESGARRO

La evidencia más fuerte de que la escena protagonizada por los perros negros no gatilla el proceso de escritura de *ELSL*, es la ausencia de anotaciones relacionadas con los canes en el cuaderno 31, diario que postulo, guarda el arranque definitivo del proceso de escritura de este proyecto creador. Efectivamente, el momento en el que el relato que acabará siendo una novela y titulándose *ELSL* se aparta en forma definitiva de “El último Azcoitía”, futuro *Obsceno* pájaro de *la noche*, queda registrado mediante una anotación autógrafa inscripta el 4 de diciembre de 1964. Como se puede ver en la imagen, lo apuntado en el espacio del diario de trabajo no tiene ninguna relación con el fragmento protagonizado por los perros. Lo que vemos es una lista de seis cuentos que en su conjunto formarían parte del volumen “Un vaso de agua”, dentro de los cuales uno se titula “La Manuela”. La representación de la portada del volumen trazada a mano por el propio escritor, deja huellas de un Donoso que instalado por un tiempo breve en México, añora publicar en Joaquín Mortiz, y dedicar a Rita y Carlos Fuentes, su volumen de relatos, que como sabemos, fue el caso de la novela.



(NB 31, *José Donoso Papers*, University of Iowa)

Cinco días después, tras haber terminado un primer borrador del relato "Un vaso de agua", Donoso decide trabajar en los otros relatos del volumen. Corre el 9 de diciembre de 1964, "La Manuela" encabeza la lista:

Terminé el rough draft del cuento. Puede ser estupendo como pésimo, no se. Espero que bueno. Tengo que releerlo y rehacerlo muchas, muchas veces. . . . Con este cuento con Veraneo y con Santelices tengo hecha la mitad de mi libro de cuentos which is not too hard.

Ahora, para refrescarme, pensaré un poco en los otros cuentos que me quedan para escribir.

LA MANUELA BRISCA

LA NANA

(NB 31: 85-86, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

La primera anotación se escribe en tinta azul y con un trazo apurado, rasgo que habla de la ansiedad del escritor por comenzar a escribir. Curiosamente, esta no se inaugura con el argumento del relato, sino que exhibe una inquietud en torno al desde dónde narrar: “El problema de ‘La Manuela’ es el del punto de vista. No puede ser ella ni la hija. No puedo ser ‘yo’ que soy el que mira. La omnisciencia no me convence” (NB 31: 87, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

Después de saltarse una línea en la página de su diario de trabajo, Donoso se lanza con una primera posibilidad. Transcribo el fragmento y utilizo un signo de interrogación entre corchetes para los vocablos cuya interpretación no estoy segura:

Talvez el ‘yo’. Un grupo de muchachos de fundos vecinos, borrachos, a la casa - de putas- [?] de la ‘Japonesa’. Escena de borrachera. “Dicen que tienes una bailarina- ella es virgen. Yo me la quiero violar. Ella niega la existencia de la bailadora, pero en el momento en que la hija corre el peligro de que sea violada, aparece ‘La Manuela’ engalanada, y nos hace reir a todos y olvidamos el deseo [?].

Algo se me queda de[?] la Japonesa. Regreso solo, de día, a tomar vino (¿Estación Aurora como locale?). Manuela remendando su vestido, lo molesto, Japonesa lo defiende. Manuela arregla vestido: me cose un botón. Todos en el pueblo lo conocen. “La Manuela”.

Casa cerrada los domingos, no, los lunes. Un día, de regreso borracho de una fiesta en un fundo vecino. Me acerco a la casa, miro por el vidrio, el perro me conoce: Manuela y Japonesa desvistiéndose y se meten en la misma cama. Se besan, apagan las luces.

Llego a la casa: mi padre me espera. Me cuenta el cuento de la Manuela - del tiempo de ellos. La otra dueña de la casa, y la apuesta.

La Manuela y la Japonesa en la iglesia, con las demás mujeres (NB 31: 87-89, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

La anotación se cierra con una evaluación y referencia al estilo de García Márquez:

. . . Pero no, esto no está bien.

Tengo que releer a García Márquez para lograr una superficie libre y perfecta como “El coronel no tiene a nadie quien le escriba”. Omnisciente es lo perfecto. Esto tengo que pensarlo muy, muy bien, porque me puede resultar un cuento verdaderamente colosal. La pureza[?] de la Japonesita (NB 31: 89, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

La inscripción que acabamos de leer es la primera en la que podemos acceder al escritor pensando en su relato. Si bien no es hasta este momento que empieza a trabajarlo, ya podemos ver que el escritor tiene varias ideas en mente que resultarán medulares en su proceso creativo: la protagonista de sexo masculino, lo llaman y es conocido como “La Manuela”. Tiene una hija. Un vestido. Sabe coser. El espacio en el que se desarrolla la narración es rural. Hay un burdel cuya dueña es la “Japonesa”. El alcohol y la violencia sexual que pone en peligro a una “bailadora virgen” determina la salida heroica de la Manuela. El espacio donde se desarrollará la narración podría inspirarse en la estación Aurora. La Manuela y la Japonesa duermen juntas en la misma cama. En el pasado otra mujer era la dueña del burdel y hubo una apuesta. Hay un personaje llamado “Japonesita”⁴.

En este momento inicial del proceso creativo, el escritor tiene fe en su proyecto: “puede resultar un cuento verdaderamente colosal”. Admira la sencillez, la “superficie libre y perfecta” de *El coronel no tiene quien le escriba* y cree que un narrador omnisciente es la voz narrativa que mejor funcionará para su relato. Si bien hay un perro en el burdel que conoce al personaje que espía a la Manuela y la Japonesa mientras ambas se meten en la cama, los temidos perros negros y su trozo de carne –el núcleo que nos ocupa en esta oportunidad– brilla por su ausencia.

En la última página que registra esta primera anotación relacionada con el proyecto “La Manuela”, Donoso se pregunta cuál es el tema de su relato a la sombra de su evaluación de la novela de García Márquez. Quiere que este cuento se aparte narrativamente de “Dinamarquero” y acepta que tal vez no sea un cuento, sino una novela breve titulada “La Apuesta”:

narración, puro relato y argumento. Pero con algo de significado. ¿Cuál es el tema? Tengo mucho que pensar en esto. Hacerlo lo más distinto posible a “Dinamarquero”, que tiene un “punto de vista” tan pobre, aunque no mal construido. La narración para “La Manuela” tiene que ser distinta. No me importa, y en realidad prefiero, que me resulte una “nouvelle” de unas 60 a 80 cuartillas [. .

. .] Podría llamarse “La Apuesta”. Tendría que tener humor, bastante. Lo que pasa con “El Coronel” es que tiene una espina dorsal, una línea muy definida, alrededor de la cual se aglomeran los hechos. Y esa línea, resulta, es simbólica y orgánica. Tengo que buscar, para “La Manuela” una línea similarmente orgánica (NB 31: 90-91, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

⁴ Es posible que Donoso esté considerando en este momento del proceso creativo a la localidad “Aurora” como referencia, una de las poblaciones por donde pasaba el Ramal ferroviario de Talca a San Clemente, en la Región del Maule.

La anotación que sigue tiene por fecha 12 de diciembre. Donoso afirma haber terminado un primer borrador que no le satisface de “Un vaso de agua” –el primer cuento del volumen– y retoma la planificación de “La Manuela”. Dividido inicialmente en tres secciones, exhibe la primera inscripción del “Patrón de fundo viejo”. Esta, sin embargo, no menciona a los perros.

En efecto, la única anotación en los cuadernos de escritura directamente relacionada con el proceso creativo de *ELSL* en la que se menciona a los perros negros, se encuentra en el segundo diario implicado en el proceso creador de la novela. Esta se registra el 22 de diciembre de 1964, es decir, dieciocho días después de la que sostengo marca la independencia definitiva de *ELSL* de “El Último Azcoitía”. Transcribo la anotación en su totalidad, la que presenta trazos que materializan una caligrafía apurada, ansiosa por parte del escritor. En efecto, hay un par de vocablos que no he logrado descifrar:

Importancia de los perros. En el pasado, en los pensamientos de la Manuela, los perros. También en el futuro, presiden la muerte de la Manuela. De alguna manera, convence a Pancho que no le haga nada. Escena en el galpón, en que el otro lo va a matar, pero al verlo, de pronto, iluminado, tan viejo, tan desgraciado, lo perdona: se ha conquistado a si mismo. La Manuela se queda ahí (¿posiblemente la Japonesita se esté acostando finalmente, con don Alejo, por ejemplo?) y sale tarde en la noche, y se siente perseguida por los perros, y se mete a los viñas [?] Desnuda y los perros la descuartizan. Los perros que siempre ha habido en la familia de don Alejo, raza de su padre y sus abuelos. La Manuela les tiene verdadero pavor.

Cuando don Alejo está en la casa de la Japonesa, los perros se tienden en la acera, afuera. La gente da vuelta por la acera de enfrente porque les tiene terror, más que nadie, don Alejo (NB 32: 37-38, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

Como se puede ver, si bien en esta anotación se registra el origen y relación de los perros con la familia del terrateniente, su ferocidad, el consecuente temor que despiertan, y muy relevante para el final de la novela, su rol en la muerte de la protagonista, no hace referencia al fragmento de los perros devorando un trozo de carne.

LOS PERROS NEGROS EN LOS BORRADORES HOLÓGRAFOS DE LOS DIARIOS DE ESCRITURA DE “EL ÚLTIMO AZCOITÍA”

Además de los dactiloescritos de ambas novelas y de sus respectivas ediciones editadas, se conservan una serie de borradores hológrafos de este fragmento en el cuaderno 25, diario de escritura perteneciente al proceso creativo de *EOPN*. Corre el 1 de mayo de 1963. Donoso declara estar insatisfecho con el quinto capítulo de la novela:

Cada día más descontento con mi capítulo cinco. No tiene ni pies ni cabeza: todo es puro contenido, puro “dicen” [?] cosas respecto a los personajes, como pegado encima, sin mayor fuerza, sin elocuencia ni realidad.

Tal vez lo mejor sea terminarlo como pueda, así no mas, y pasar al capítulo seis que seguramente podré hacer con más brillo (NB 25:46-47, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

El escritor piensa inmediatamente en las posibilidades narrativas para lograr ese objetivo: “Si es posible con un monólogo interior -con dos monólogos entrecruzados is the best bet”. A continuación, se salta una línea y ensaya una textualización que interrumpe en breve: “No, no, todo está insensible. Tengo que dramatizarlo, actualizarlo” (NB 25: 47, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

En la anotación que reproduzco a continuación es donde aparecen por primera vez los perros en este diario de escritura: “Tomar solo la escena de la iglesia. La entrada al palco, con los perros una vez comenzada la misa” (NB25:48). Tras saltarse un renglón del diario de trabajo, Donoso ensaya una nueva posibilidad. En esta textualización primigenia podemos reconocer el incipit del fragmento: “Junto a la reja del parque, Jerónimo miraba a los perros desgarrando un gran trozo de carne, mientras gruñían” (NB 25: 48). Tras saltarse otra línea, el escritor lo intenta nuevamente. El texto exhibe diversas tachaduras, sobre todo al principio.

lobos

~~Los cuatro perros negros, negros, negros, de ojos dorados:~~

~~Los ojos dorados de~~ Los cuatro perros negros ~~que~~ gruñen disputándose el
les

pedazo de carne. ~~fulguran aún de día~~ Jerónimo indica al mozo que lance otro trozo. Los perros se abalanzan sobre ~~en~~ la piltrafa, revolcándose en el polvo, mordiéndose (NB 25:48).

Después de acabar esta primera textualización, Donoso en plena faena de escritura afirma: “Por aquí va la cosa, pero la redacción no es esta” (NB 25:48). La página siguiente guarda tres textualizaciones:

“Los cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne. Jerónimo espera que uno haya devorado la piltrafa ~~polvorienta~~ antes de indicar al mozo que les lance otro trozo”

“Los cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne, lo desgarran revolcándose en el polvo, ladrando, mordiendo al que lo obtuvo, ~~saltando en torno a Jerónimo pidiéndole mas~~, los ojos dorados fulgurantes en sus rostros estrechos” (NB 25:49).

“Los cuatro perro negros gruñen disputándose el trozo de carne, lo desgarran revolcándose en el polvo, ladrando, mordiendo al que lo obtuvo, babosas sus fauces, los ojos dorado fulgurantes en sus rostros estrechos. Jerónimo espera que terminen ~~entonces~~ y vuelven a saltar en torno a él: indica al mozo con un gesto que les lance otro trozo (NB 25:49-50).

El cuarto intento es el más extenso. Ocupa dos páginas del diario de escritura (50-52), ya que Donoso logra continuar redactando tras superar el fragmento protagonizado por los perros. Esta nueva textualización crece a partir de la adición de detalles relacionados con los colmillos, la relación de los perros con el amo y la repentina aparición de la perra amarilla:

Los cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne, lo desgarran revolcándose en el polvo y ladrando, babosas las fauces, los ojos dorados fulgurando en

Fresca, Devorada la pil-
trafa sus rostros estrechos con la avidez de la carne ~~recién muerta~~, casi viva. ~~Cu-~~
~~ando terminan~~ vuelven a saltar en torno a Jerónimo, que los acaricia: ~~tienen los~~
~~colmillos feroces de la raza más pura~~, negros como la sombra de un lobo, tienen
los colmillos feroces de la raza más pura ~~implacables para devorar al gañán que~~
~~se atreva a aventurarse más acá de la rejas del parque~~. Pero con él con Jerónimo
son juguetones como cachorros, como si supieran que él es su dueño, y dueño de
la carne que se les da y del parque que cuidan, destrozando al

peón

gañán que se atreva a aventurarse más acá de las rejas. Jerónimo indicó al ~~mozo~~ que les lanzara otro trozo de carne, que voló por el aire entre los saltos de los perros que no lograron atraparlo, pero la perra amarilla que rondaba lo pescó en el hocico de entre sus patas y antes que los perros se dieran cuenta, huyó arrastrándolo por los puentes del parque a través de las explanadas de tierra, perdiéndose mas atrás dela capilla. El peón lanzo de inmediato otro pedazo que distrajo a los perros.

“¡Perra estúpida” dijo Jerónimo.

“Anda siempre por la cocina y en las caballerizas, patrón...” “Que no vuelva.”

“Si, patrón” (NB 25: 50-52, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

A continuación de estos sucesivos borradores, el escritor piensa en la posibilidad de una nueva disposición, “Hay otro orden posible”, y organiza sus ideas en un esquema

que divide en doce puntos, los que ocupan dos páginas del diario de escritura. Los perros y su ingesta del trozo de carne, están esta vez, en el primer lugar dentro de la nueva organización del capítulo:

1) Los perros el domingo por la mañana. La perra amarilla se acerca con el trozo de carne. Ira de Jerónimo. Ella se aterra [?] porque anoche . . . (pasado) (NB25: 52, José Donoso Papers University of Iowa).

La anotación del 7 de mayo deja ver a un Donoso una vez más insatisfecho con lo planificado y lidiando con el desafío de incorporar anacronías en la narración. No obstante, en la página 57, el escritor se lanza con un nuevo borrador en el cual el episodio de los perros negros inaugura el capítulo (quinto en el estadio textual del diario de escritura; duodécimo en la versión edita de *EOPN*). Transcribo el fragmento que nos ocupa en su totalidad, como se puede ver, el borrador exhibe apenas un par de tachaduras que son corregidas en la marcha de la escritura:

CAPITULO CINCO

Los cuatro perros negros gruñían disputándose el trozo de carne casi viva. Lo desgarraban, revolcándolo en el polvo y ladrándole, babosos los hocicos, los ojos

bailar

fulgurantes en sus rostros estrechos. Devorada la piltrafa volvieron a ~~salta~~en torno a Jerónimo, que los acarició: sus cuatro perros negros como las sombras de los lobos tienen los colmillos sanguinarios, las pesadas patas feroces de la raza más pura. Con él son juguetones, casi mansos, porque él es el dueño de la carne que comen y del parque que guardan. Indicó al peón que les lanzara otro pedazo: la víscera voló entre los saltos de los animales que no lograron atrapar, y al calor entre la confusión de sus patas, la pescó una perra amarilla que rondaba. Se escabulló por la verja [?] entreabierta del parque, arrastrando el bofe por la esplanada de tierra hasta perderse detrás de la esquina de la capilla. Los perros se peleaban otro trozo caliente que el peón lanzó para distraerlos.

Volviéndose de la reja por donde observaba la huida de la perra ladrona, Jerónimo mismo bajó el bastón:

“¿esa perra?”

“No se, patrón . . .”

“¿Primera vez que la ves?”

“A veces anda revolcándose los desperdicios en el patio de la cocina”.

“¿Por qué está en mi casa?”

“Yo no sé nada, patrón...”

“¿No sabes nada, entonces, imbécil?”

No sabes, no sabes ... yo tampoco, y no me gusta que en mi casa pasen cosas que yo no sé. ¿Entiendes? Si vuelvo a encontrar a ese animal asqueroso por aquí los echo a todos. ¿oíste?”

“Si, patron...”

“Ahora ándate...”

Los perros lamían los rastros de la sangre en la tierra. Jerónimo se sentó en el banco y los animales listos [?] se adormecieron a sus pies. Poco a poco, las huellas de la

fueron

vejeción de la perra amarilla [?] desapareciendo de sus facciones (NB 25 57-59, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

CAPITULO CINCO

Los cuatro perros negros querían
 disputándose el trozo de carne carniciva.
 Lo desganchaban, revalcándolo en el polvo
 y ladrándole, habiendo los hocicos, los ojos
 fulgurantes en sus rostros estroados. Revo-
 rada la pilita se voluieron a ^{unirlos} ~~salto~~ en
 forma a ferocismo, que los acarició: sus
 cuatro perros negros como las sombras
 de los lobos tienen los colmillos sangui-
 narios, los pesados patos pescos de la
 raza más pura. Son él son juguetones,
 casi mansos, porque él es el dueño de
 la carne que comen y del panque que
 quedan. Indicó al peón que los lanzara
 otro pedazo: la visera voló entre los
 saltos de los animales que no lo pesaron
 atrapada, y al caer entre la confusión
 de sus patos, la pescó una puma amarilla
 que rondaba. Se escabulló por la uerja

Las posibilidades de cotejo del segmento que estamos estudiando entre diferentes estadios textuales del proceso creativo son múltiples. Por solo nombrar algunas combinaciones relevantes, es posible contrastar los borradores hológrafos del cuaderno 25 con los tres mecanogramas sobrevivientes de *ELSL*; los borradores hológrafos del cuaderno con las múltiples versiones mecanografiadas de *EOPN*; los borradores autógrafos del cuaderno 25 con ambas novelas en sus respectivos estadios éditos. En cualquiera de los casos, el resultado es esperable, ya que se trata de espacios invariantes, es decir de una “masa escritural conservada a lo largo de sucesivas reformulaciones” (Elida Lois 134 en Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX), en las que podremos identificar tanto una serie de enunciados que permanecen idénticos en los tres estadios textuales, así como casos de paráfrasis, es decir, secuencias con “una relación de cuasi-identidad semántica” que “divergen una de otra por diferencias no esenciales” (Lois en *Génesis de escritura* 24) como lo ejemplifican las tablas a continuación:

Enunciados y voces invariantes en tres estadios textuales (NB 25:57, *ELSL*:85 y *EOPN*: 198)

“Revolcándolo”
“Disputándose el trozo de carne”
“Babosos los hocicos”
“En sus rostros estrechos”
“Devorada la”
“Cuatro perros negros como”
“De los lobos tienen”
“Las pesadas patas feroces de la raza más pura”
“Dueño de la carne que comen”

Ejemplos de paráfrasis en los tres estadios textuales (NB 25:57-59, *ELSL*: 85 y *EOPN*: 198)

NB 25: 57	Los cuatro perros negros gruñían disputándose el trozo de carne casi viva.
<i>ELSL</i>: 85	los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva.
<i>EOPN</i>: 198	Sus cuatro perros negros gruñen disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva.

NB 25: 57	Lo desgarraban, revolcándolo en el polvo y ladrándole,
ELSL: 85	Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole,
EOPN: 198	Lo desgarran, ladrándole en la tierra y revolcándolo,

NB 25: 57	los ojos fulgurantes en sus rostros estrechos
ELSL: 85	los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos.
EOPN: 198	fulgurantes los ojos en sus rostros estrechos.

NB 25: 57	brincar volvieron a saltar en torno a Jerónimo, que los acarició:
ELSL: 85	volvieron a danzar alrededor de don Alejo, no de don Céspedes que fue quien los alimentó [. . .] Él los acaricia-
EOPN: 198	vuelven a bailar alrededor suyo para que los acaricie:

NB 25: 57	tienen los colmillos sanguinarios,
ELSL: 85	tienen los colmillos sanguinarios,
EOPN: 198	tienen el instinto sanguinario,

De las múltiples diferencias observables y que valdría la pena comentar a partir del contraste del diario de trabajo con ambas novelas en su estado édito, me detengo en esta oportunidad en una: la ausencia de la perra amarilla en el fragmento de *ELSL*. Así, podemos decir que la mítica can de *EOPN*, si bien aparece en las primeras textualizaciones del fragmento en el cuaderno 25, no se asoma en las páginas del cuaderno 32 que es de *ELSL*, y que nunca llega a habitar los mecanogramas ni la versión édita de la novela. La perra amarilla pertenece, al igual que la Peta Ponce, exclusivamente a *EOPN*.

INTERSECCIONES PRIMARIAS ENTRE *ELSL* Y *EOPN* EN LOS DIARIOS DE ESCRITURA

Como he anticipado al inicio de este trabajo, la primera intersección incuestionable entre *ELSL* y *EOPN* es anterior a la simulación de la portada y no tiene ninguna relación con los perros negros. Se encuentra en las anotaciones en el cuaderno 22, registradas el 17 de julio de 1962, esto es, tres años antes de que el escritor abandone en forma definitiva la escritura de “El último Azcoitía” –que para estas alturas ya conforma una novela breve– para dedicarse a escribir un volumen de cuentos. Como se puede ver, Donoso

planifica el contenido de las escenas que debe trabajar para continuar con el proceso de composición de su texto. Las posibilidades contempladas no tienen relación con los perros negros, sino con el burdel, espacio frecuentado por Boy, el hijo deforme del Jerónimo de Azcoitia (el resaltado es mío):

‘Azcoitia’ se está transformando, si no en novela, por lo menos en ‘nouvelle’ bastante larga.

Tengo casi terminado el primer capítulo. Seguirá así:

2) Jerónimo y su tragedia frente al niño-gárgola, al niño deforme. Su pelea con Dios y su resolución, ya que también el diablo lo ha traicionado (La Peta), [?] él darle una vida a Boy.

3) El mundo de Boy en el campo, el universo fabricado por Jerónimo para su hijo. El crecimiento de Boy.

4) Andanzas de Boy, la relación con las casas de prostitución y las tabernas de los campos. Se ríe de la quimera de su padre, porque conoce el dolor. Amor. (NB 22:119-120)

Particularmente relevante para la discusión que nos ocupa es la anotación que se registra a poco más de un mes de esta, en la que se menciona por primera vez como parte del prostíbulo frecuentado por Boy, a dos personajes: “la Geisha” y “la Manuela”.

Destaco en la anotación del 25 de agosto de 1962 los elementos en los que identifiqué huellas del proceso de escritura de *ELSL*:

Sta Ana

Agosto 25

Necesidad de la crueldad en Boy: de que se rían de él, de ser quién es, deforme y malo – **la Geisha, la Manuela**, en San Fernando con lluvia. . . . Sólo en las incursiones fuera de la casa llega a saber que Jerónimo es su padre: por la Geisha (**un retrato de la campaña del Senador decora la pared del prostíbulo**) le cuentan a Boy de **las elecciones, cómo lo hace, como se compra la región entera**. Los demás todos respetan a Boy por ser hijo del Senador, pero no **la Geisha, virgen, 16 años**, pero que no lo quiere.

El va y va, they tell him the facts of life –también belleza... De pronto encuentra cerrada la casa y **la Geisha** se ha ido –o escena de abandono de **la Geisha** (¿es tal vez en algo como ‘**La Estación Aurora**’), se le rompe el corazón, el mundo se le hace horrible, mas horrible que el suyo, corre a su casa y se encierra. Se encierra

porque hay menos dolor allí (NB 22 163-165, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

Esta anotación contiene elementos que más tarde dentro del proceso creativo resultarán cruciales. Propongo el apodo “Geisha” como un antecedente de “Japonesa (Grande)”. Su juventud y virginidad, como uno de los rasgos que más adelante caracterizarán a la Japonesita, quien en la novela publicada no ha tenido su primera menstruación y permanece virgen a los 18 años (73). Similar a don Jerónimo, “terrateniente poderoso”, “senador que defiende los derechos de su casta” (*EOPN* 173), Don Alejo en *El Olivo* también ha hecho una carrera política y ganado su elección como diputado: “Las elecciones fueron diez días antes pero recién ahora don Alejandro regresaba al pueblo. El salón y el patio de la Japonesa estaban tapizados con retratos del nuevo diputado” (*ELSL* 111).

En el cuaderno 23, se puede ver cómo un par de días después, el 28 de agosto, el escritor continúa trabajando la relación de Boy con la Geisha mediante el espacio del lupanar. Una de las posibilidades que el escritor baraja en este esquema pre-redaccional es que Boy, enamorado de la Geisha como en la anotación anterior, decida deshacerse de su padre para poner a disposición de su amada, la fortuna del progenitor. El desenlace es trágico tanto para el terrateniente quien se suicida, como para el único heredero de los Azcoitia, quien vuelve al encierro ante el rechazo de la Geisha:

21: Visitas de Boy a **la Geisha**. Enamoramiento y humillación. Fallido intento de asesinato. Lleno de dolor, Boy vuelve a encerrarse en el mundo creado por su padre.

....

26: Boy medita la muerte de su padre para poner a los pies de **la Geisha** todas sus fortunas.

27: Boy logra convencer a su padre que es un monstruo: este se suicida en el terror.

28: **La Geisha** lo echa de su presencia. Inutilidad de todo. Boy vuelve a encerrarse para siempre en su mundo sin dolor (NB 23: 5-6, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

El espacio del burdel, sin embargo, no se limita a Boy. Como se puede ver en los esquemas pre-redaccionales del cuaderno 24, registrados el 24 de noviembre de 1962, Jerónimo también acude al prostíbulo, haciendo de este lugar un refugio, el sitio donde combate su terror a la impotencia sexual. Resultan particularmente interesantes a la luz de *ELSL* en su estado édito, las anotaciones donde Jerónimo exige exclusividad de las prostitutas que contrata, ya que recuerdan la dinámica de Cruz con la casa de la Japonesa Grande. El subrayado en ambos estadios textuales, es mío:

Entonces, en la noche, después de comida, echaba sus escapaditas a la Estación para tomar unas cuantas copas y reírse un rato con la Japonesa Grande. En esas temporadas ella se encargaba de **tener una mujer especial para don Alejo, que nadie más que él tocaba** (66).

Similar en el cuaderno 24, se lee:

6) Conversación con Lucy. Trato hecho y hoy echa a los parroquianos. **Jerónimo toma a una, a otra, les prohíbe estar con otro hombre y les paga.** Contrata una pieza en la casa, la amuebla, porque muchas veces se quedará ahí (NB 24:2, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

El 15 de diciembre de 1962, tras planificar los contenidos a reescribir para la segunda parte de la novela *El último Azcoitia*, Donoso enumera las diferentes partes en las que piensa dividirla. Una de estas se titularía “La hija de la Manuela”: “Creo que las cuatro partes se llamarán así: 1era “La casa de las Flores”; 2ª Parte: ‘El murallón de Adobe’; 3era Parte: ‘La Perra Amarilla’; 4ª Parte: ‘La hija de la Manuela’” (NB 24:15- 16, *José Donoso Papers*, University of Iowa)

Esta anotación si bien tan solo corresponde a una planificación de las diferentes partes en la que el escritor piensa dividir su novela, nos interesa por cuanto hace de la Manuela y su hija, un núcleo dentro de la novela total, el que sabemos acaba siendo en diciembre de 1964 un proyecto literario en sí mismo.

La última anotación hológrafa en este diario de escritura que me interesa rescatar se encuentra hacia el final del cuaderno. En esta además de la Manuela y la Geisha, aparece entre paréntesis el nuevo nombre que tomará el personaje, “la Japonesa”. Así mismo la intención creativa de comenzar a narrar desde el punto de vista de este personaje y usando anacronías. Este recurso, recordemos, es utilizado con maestría en *ELSL*, por ejemplo, en la analepsis en la que Pancho recuerda su infancia con Moniquita (126-139), y lo ocurrido la noche de la apuesta, mientras la Manuela se esconde en el gallinero (145-148). En el diario de trabajo se lee: “Importante la Geisha y la Manuela (La Japonesa). Creo, incluso, que parte de la tercera parte y la mitad de la cuarta la hare desde su punto de vista, con flashbacks” (NB 24: 119, *José Donoso Papers*, University of Iowa).

CONCLUSIONES

Élida Lois en el primer capítulo de su *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la Crítica genética* (2001), advierte cómo a pesar de que “el proyecto mental que ha precedido a la escritura resultará siempre inaccesible”, la crítica genética permite “formular hipótesis más o menos fuertes a partir de datos” (52). En esta oportunidad, el análisis genético de los diarios de trabajo del escritor, me han permitido problematizar la propuesta de lectura construida por la crítica textual a partir del testimonio del escritor y de

la novela publicada, en torno al incipit de *ELSL*. Asimismo, develar detalles significativos relacionados con el proceso creador de la novela. En primer lugar, se confirma el locus así como la brevedad del proceso de escritura de *ELSL* en tanto proyecto independiente de *EUA-EOPN*. Todo dice que Donoso tardó tan solo un par de meses en producir tres versiones mecanografiadas completas de la novela. En relación con si comenzó a escribir *ELSL* a partir de este episodio, sin embargo, hay suficiente evidencia para sostener que el desgarrar del episodio creador no gatilló su proceso de sentido. Por tanto, si bien el escritor puede haber desgajado una página de los borradores de *EUA-EOPN*, contamos con suficiente evidencia material para proponer que Donoso no comienza a escribir a partir de este episodio relacionado con los cuatro perros negros. Asimismo, el episodio de los canes no es el único elemento que Donoso saca del proceso creativo de *EUA-EOPN*. También traspasaron las fronteras de ese proceso de escritura el espacio del burdel y dos de sus habitantes, los que se convierten paulatinamente en “la Japonesita”, “la Japonesa Grande” y la Manuela. Así, podemos decir que Donoso concibe-comienza a pensar a la Manuela primero en el espacio del burdel de *EUA-EOPN*, pero esta se convierte finalmente en la protagonista de *ELSL*. Segundo, y particularmente interesante desde una perspectiva crítico-genética del proceso creador, es el hecho de que esos dos personajes, la Geisha y la Manuela, se incorporaron al mundo narrado de *ELSL* con sus propias ambiciones narrativas. Donoso estaba buscando durante la escritura de su “Último Azcoitia”, incorporar una corriente de la consciencia “salpicada” de anacronías. Como sabemos a partir de la novela publicada, la técnica, es ampliamente utilizada en *ELSL* tanto con la Manuela, como con Pancho Vega.

El archivo de José Donoso –rico en testimonios de escritura, cartas, fotografías, clips de prensa, entre otros– ha posibilitado nuevas lecturas del autor y de su obra. A partir de los mecanogramas y páginas del diario de trabajo, en particular, hemos podido asomarnos a cómo Donoso ejercía el oficio de la escritura que sostiene la obra que hoy celebramos, a cien años del natalicio de su creador. En esta oportunidad me ha permitido tensionar “esa presunta experiencia disparadora”, como califica Élica Lois al testimonio de Manuel Puig sobre el incipit de su *La traición de Rita Hayworth* (178) y pensar el desgarrar en medio de la asfixia escritural referida por Donoso, como una articulación de la memoria. Como un espejismo, una fabulación del recuerdo que debido a un caso fascinante de similitud textual y al peso que suelen tener los testimonios de los escritores sobre el proceso creador de sus obras, ha permanecido incólume por prácticamente cinco décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Concha, Jaime. “Cruces hispanoamericanos: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54 (2001): 95-113.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Ed. María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Colección Biblioteca chilena, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.

_____. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 1997.

_____. *Historia personal del Boom*. Santiago: Alfaguara, 1999.

Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

_____. “las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas de la genética textual”. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Coord. Fernando Colla. CRLA-Archivos (2005): 127-138.

Magnarelli, Sharon. “El lugar sin límites: límites, centros y discurso”. *El lugar sin límites*. Ed. María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Colección Biblioteca chilena, Ediciones Universidad Alberto Hurtado (2019): 221-255.

Moreno, Fernando. “La inversión como norma. A propósito de El lugar sin límites.” *El lugar sin límites*. Ed. María Laura Bocaz Leiva. Santiago: Colección Biblioteca chilena, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019: 189-217.

Materiales de Archivo

NB 22, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 23, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 24, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 25, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 31, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

NB 32, *José Donoso Papers*, University of Iowa.

Díez-Canedo, Joaquín. Carta a José Donoso. 11 de febrero de 1966. *José Donoso Papers*, University of Iowa.

_____. Carta a José Donoso. 27 junio de 1966. *José Donoso Papers*, University of Iowa.

