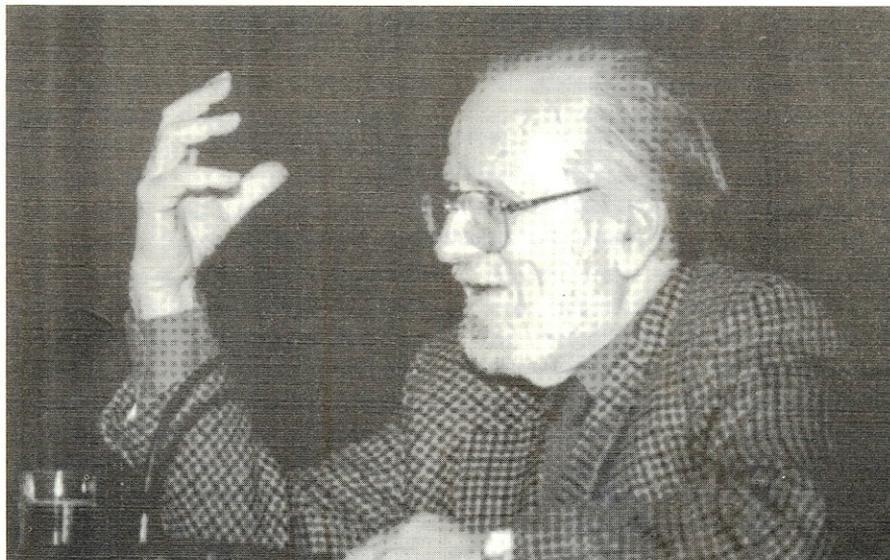


ENCUENTROS



860.83
D687



Casas, voces y lenguas de América Latina

Conferencia de
José Donoso

CENTRO CULTURAL DEL BID

Directora: Ana María Coronel de Rodríguez

Artes Visuales: Félix Angel

Conferencias y Conciertos: Anne Vena

Asistencia administrativa: Elba Agusti



En Mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C. con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que incluyen a Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Las actividades del Centro, como exposiciones de arte, conferencias y conciertos, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

CASAS, VOCES Y LENGUAS DE AMERICA LATINA

José Donoso



Pensé que quizás la manera de comenzar sería tratando de dilucidar el título de este diálogo: "Casas, voces y lenguas de América Latina", y que sería apropiado ya que la casa es uno de los ejes de tu obra, el espacio desde el cual es posible observar tanto al mundo interior como el que yace fuera de sus límites. ¿Qué tal si empezamos con la idea de la casa en tu obra, con la casa en la narrativa latinoamericana, para entonces pasar después a "voces y lenguas"? ¿Qué te sugiere ese centro?

Es como una primera experiencia del orden, de la jerarquía, es el símbolo de la familia que se hace y de la familia que se deshace. Hay una cosa física en la casa que es fácilmente aprehensible como metáfora; no es una cosa abstracta, es lo que está en mi sangre, son las paredes que conozco, los sitios que he visto. Ahora, esta casa no es esencialmente un retrato de mi casa, puesto que la casa de mi niñez, por ejemplo, no es una. En la niñez tuve varias casas; viví en varias partes y también de mayor he vivido en muchas casas que he querido mucho y

que han definido mucho lo que he escrito. Pero esta casa tiene el don de transformarse y aquí entramos a lo segundo, que es la lengua. La lengua va transformando a la casa primigenia de la memoria en la casa que es un convento, que es un burdel, que es una casa de campo, que es un departamento en Madrid, pero es siempre esta estabilidad de una casa de la cual nazco. Yo nazco dentro de un orden, dentro de una casa. Entonces yo diría que la dinámica de las novelas que he hecho, o de gran parte de ellas, es el momento en que un agente exterior penetra el mundo de la casa o deshace las barreras de la casa. En el caso de *Coronación*, el agente por ejemplo, es la empleadita que viene del campo, la sirvienta. En el caso de *Casa de campo*, son los antropófagos y los niños que sacan las lanzas y hacen que el exterior y el interior de la casa sean la misma cosa. Es decir, deshacen las barreras. Entonces creo que esta presencia de un agente extraño es lo que da la dinámica a mis novelas y da la importancia de lo que es una casa.

Esta conferencia se llevó a cabo el 19 de marzo de 1993 en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C., como parte del Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID. Su formato fue un diálogo entre el escritor José Donoso y el Dr. Saúl Sosnowski, Director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Maryland.

Mencionaste agentes extraños que entran a la casa y que empiezan a alterar el orden. Instantáneamente pienso en Casa tomada, de Julio Cortázar.

Estaba pensando lo mismo cuando estaba diciéndolo. *Casa tomada* es un cuento que me importa mucho, es un cuento con el cual me enchufó muy bien, que, por qué no decirlo, es muy básico dentro de mi lectura, dentro de lo que yo he visto, dentro de lo que he sentido. Esta misteriosa invasión de la casa en *Casa tomada* tiene un reverso interesante en la película de Luis Buñuel, en que la gente está en una habitación, en una fiesta y de repente algo sucede que no está dicho y empiezan a no poder salir y se ven ahogados por la casa. Entonces la casa tiene como una doble función que es la función de protección y la función de ahogo, que es también lo que es la educación y el mundo de uno, que en cierto sentido es protección y en cierto sentido también es ahogo. Yo lo sentí perfectamente con mi regreso a Chile, por ejemplo, después de 18 años fuera. Regresé con el ánimo bueno y la maravilla de las raíces, y claro, fue una maravilla ese encuentro en el sentido que me dio raíces y me dio protección, pero también me empezó paulatinamente a ahogar y las dos cosas se van dando al mismo tiempo, el ahogo y la protección.

Es curioso que estés hablando de una casa en un sentido restringido, familiar, y de la casa como un país. ¿Es también así como lo estás viendo en tu obra?

En algunos casos, sí. Ciertamente en *Casa*

de campo es metafórica y alegóricamente, incluso, el país.

¿Te parece que sería legítimo pensar en "la casa" como un motivo para vertebrar gran parte de esta literatura latinoamericana contemporánea? Mencionaste antes la casa de la familia, mencionaste el burdel; pienso inmediatamente en La casa verde.

Sí, yo creo que *La casa verde* es muy importante en la literatura de Mario Vargas Llosa, pero no puedo pensar en otra. Yo diría que en Argentina, tal vez, en las obras de Manuel Mujica Láinez la casa tenga un interés. Hay una cosa que escribió que se llama *Aquí vivieron*, que son varios cuentos que se relacionaban con un espacio. Entonces este motivo espacial es una de las cosas que el novelista tiene que crear y yo creo que es importante la creación de un espacio dentro de una novela.

A mí particularmente me gustan los espacios, me gusta incluso físicamente armar espacios. Yo me acuerdo cuando estábamos en Barcelona y me ahogué con Barcelona. Mi mujer dice que yo tengo mucho de gitano pues inmediatamente que ella pone las cortinas en una casa ya tengo ganas de irme a otra casa. Entonces ella dice, por eso no pongo nunca cortinas. En Barcelona estábamos con la casa con cortinas y me ahogué y salimos a buscar casas. Fuimos a un pueblo chico en el interior de España donde vivía mi traductor al francés y me encantó el pueblo y compramos una casa del siglo XVII en quinientos dólares. Era un pueblo completamente abandonado, dejado de la mano de

Dios. La casa era preciosa, construida de una sola piedra que conectaba el interior con el exterior en las ventanas. Afuera la piedra era plana y por dentro estaba tallada en forma curva. Por desgracia esa casa se vendió, había subido un poco de precio, pero crearla fue hacerla. No en vano, digamos, mi segunda elección como profesión era la arquitectura y no estudié arquitectura porque era muy malo para las matemáticas. Me dijeron, no estudies arquitectura porque seguramente vas a fracasar en el primer año, pero me quedó eso de arquitecto y esa afición de las casas, de ver el país como casa, la lengua como casa.

¿Cuál casa no te ahoga?

La próxima.

En tus novelas parece que hubiera otra constante y es que se deshacen órdenes y se deshacen jerarquías. Por un lado buscas la protección de la casa, pero el hecho de sentir que te ahogan te lleva a destrozarlas en la medida de lo posible. ¿Es también una constante desde Este domingo o es simplemente casual?

No, no es casual, es desde *Coronación* para adelante, ¿no es cierto? Es, por ejemplo, el caso de *Paseo*, ese cuento mío que ha sido tan antologado, que empieza con la descripción de la casa metida como un librito entre dos casas más grandes y entonces como la casa quiere devorar al niño, como ha devorado a los hermanos solteros y a la hermana soltera, hasta que la hermana soltera encuentra un agente que la

saca de la casa, que es una perrita callejera. Es una de las tantas veces que en mis libros aparece el perro como agente de esta penetración.

Fue curioso que mencionaste como apoyo de una de tus preocupaciones una obra de Mujica Láinez. Me llamó la atención que apelaras a él porque también en su obra abundan máscaras, disfraces, lo monstruoso. ¿Sentiste una afinidad especial por él?

No, nunca me gustó Mujica Láinez.

¿Por qué lo asociaste con él?

Porque me acordé del libro que se llama *Aquí vivieron* y hasta qué punto tiene una relación con un lugar, un espacio definido y cómo Mujica Láinez busca, por ejemplo, espacios definidos, pero son espacios que están definidos desde antes de él. Por ejemplo, en *El gran teatro*, hay un realismo, pues evoca el Teatro Colón, no crea un teatro posible sino que es en el fondo un realista. En *Bomarzo*, ¿qué pasa? También el parque Bomarzo es un parque que existe, resulta que es monstruoso pero es un espacio que él evoca, que no crea.

¿Esa sería la diferencia principal?

Para mí, sí.

¿Aceptarías que en tu obra sí abundan máscaras y disfraces?

Sí, por cierto.

¿Qué hay detrás del disfraz?



Supongo que yo, ¿no? Es decir, es lo que quisiera saber. Uno no escribe un libro para decir algo que uno sabe sino para buscar algo. Yo no digo en una obra “yo soy esto”, sino que digo quién soy yo.

Después de catorce libros, ¿quién sos?

Esos libros; soy un hombre hecho de letras.

Jorge Luis Borges decía que lo que uno debe legar es un libro. ¿Lo aceptarías como una exaltación de la obra de arte?

Pero también lo dicen los “shriners”, que hay que dejar un libro, tener un hijo y plantar un árbol. Creo que Jorge Luis Borges lo dice de otra manera. Borges dice “dejar un libro” en el sentido de dejar lenguaje.

¿Es eso lo que te gustaría dejar?

¡Claro!

Hay juegos en tu obra, hay disfraces, aparece la niñez. Volvemos siempre a lo autobiográfico, también al personaje disfrazado y a lenguas disfrazadas. ¿Cuál es el verbo (ya no la imagen) sino qué verbo estás buscando tras el disfraz?

Sería fácil decir que estoy buscando mi realidad, o la realidad histórica de mi país. Pero me pregunto si está correctamente hecha la pregunta, si es algo que estoy buscando o si es algo que estoy tratando de construir.

Formula la pregunta que te gustaría contestar.

¿Cómo es este mundo que estoy tratando de construir? ¿Qué lenguaje tiene, qué alcance tiene, hasta qué punto? Todos sabemos que la literatura tiene una vertiente de utilidad y una vertiente de regocijo. Olvidémonos de la vertiente de realidad histórica y quedémonos con la vertiente de regocijo. ¿Hasta qué punto es una aventura estética el escribir? Yo creo que se ha puesto demasiado énfasis en la literatura como utilidad. La literatura que interesa ahora es una literatura útil y no una literatura de regocijo, de contemplación. Creo que me gustaría escribir algo en que no se notara la utilidad, en que la utilidad estuviera totalmente subyacente y que entrara el lector de manera inconsciente, que llegara a formar parte de esa utilidad, que sirviera, pero inconscientemente, y que se quedara entretanto con el regocijo.

¿Has escrito ya esa obra?

No, no.

¿El obsceno pájaro de la noche no tiene algo de eso?

El obsceno pájaro... tiene mucho de escarbar en un pasado genérico chileno, de ciertos mundos que yo conocí, o intuí o intenté conocer. No, hay una cosa más. Quizás tú dices por la experimentación, claro, pero yo creo que esa novela fue escrita en el apogeo de la novela experimental latinoamericana que fue en los años setenta; fue lo que todo el mundo estaba

haciendo: grandes experimentaciones con la forma novela. Creo que ese afán ha cambiado un poco, creo que ya la novela no es el modelo para armar de Julio Cortázar ni es el *Death Kit* de Susan Sontag; creo que la novela anda por otro lado.

¿Por dónde?

Anda por donde andan los buenos novelistas. Creo que últimamente no se han escrito novelas experimentales que sean realmente interesantes. Me parece que como escritores interesantes experimentales, los últimos que a mí me interesaron por lo menos, fueron un francés que se llama Georges Perec, y un italiano que se llama Italo Calvino. La última novela de Calvino es una maravilla de experimentación pero se lee como si uno fuera el aventurero porque es tan fascinante lo que hace Calvino en esa novela *If on a Winter's Night a Traveler* (*Si en una noche de invierno, un viajero*).

Es como el comienzo de muchas novelas que se van engarzando y que no terminan nunca. La novela de Perec se llama *La novela una vida*. Es una novela magistral, increíble, una locura completa y es de una inteligencia tan poco discursiva pero que está tan en el aroma de la inteligencia y no en el contenido de lo dicho. Después de eso yo no veo que se hayan escrito novelas experimentales demasiado buenas y, en cambio, la novela se está yendo hacia los países periféricos, a lo que tradicionalmente han sido los países de grandes novelistas. Por ejemplo, en este momento lo que se está produciendo en

Africa del Sur me parece notable. Allí hay un escritor que se llama J. M. Coetzee que me parece absolutamente magistral. Tiene una novela que se llama *Waiting for the Barbarians* que es una bella novela y no una novela superficialmente experimental; y otra construida sobre la idea de Robinson Crusoe. Son novelas que calan muy hondo, que son muy conmovedoras. Tampoco es experimental un joven como Kazuo Ishiguro, que es el japonés que vivió en Inglaterra que escribe sobre un "butler" inglés, una novela genial que se llama *The Remains of the Day*; es maravillosa y creo que la novela va más por ese campo que por el de la "experimentación arquitectónica", que llamaría yo.

Hagamos historia. Se cumplen ya 30 años de la publicación de Rayuela de Cortázar, 25 de la publicación de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig, que al salir parecía como una alternativa a Rayuela y que ahora ya no sé como la veríamos. ¿Cómo leeríamos novelas de ese tipo ahora, frente a lo que has hecho? Estoy pensando, por ejemplo, en lo que fue Rayuela con sus tableros de dirección, su planteo explícito de cómo jugar, y frente a ello lo que es jugar a La marquesa salió a las cinco en Casa de Campo. ¿Qué significa tener implícitas las reglas del juego? ¿Es una alternativa a la experimentación?

Yo creo que sí. Creo que esta ideología previa a la novela como que ya no es válida y lo que están haciendo algunos novelistas y que es interesante, es explicar desde dentro de la novela, desde un personaje,

cuáles son las reglas de la novela. Por ejemplo, la pelea actual es quién tiene el derecho legítimo de ser el autor de esta novela, quién realmente parece que la estuviera escribiendo, cuál es el punto de vista? Entonces ésa es la pelea de ahora, una de las tantas peleas, ese buscar cuando el escritor dice “yo (tanto y tanto)” entonces termina la novela y así pasó y así vi que pasó. La novela inscrita en la conciencia de un narrador; pero ahora hay un personaje dentro de la novela que explica quién habría escrito esa novela. Ya no puede ser el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Juan Tovar que todos conocemos. Pero de alguna manera ese manuscrito no puede ser encontrado en Zaragoza, tiene que haber un narrador dentro de la novela, dentro del argumento de la novela, dentro del transcurso de la novela que encuentra ese manuscrito por alguna razón.

Mencionaste una pelea sobre quién “realmente” escribe una novela. ¿Es acaso una pelea que te interesa?

Porque mis novelas no sé si las he escrito yo. Hay quien dice que las ha escrito mi mujer.

Pusiste una en boca de ella, ¿no?

Exactamente por eso; la última traducida al inglés justamente está puesta en boca de ella. En este momento hay una cosa que estamos trabajando los dos a la par.

¿Es la única razón por la que te interesa esa pelea?

No, me interesa para saber de nuevo quién soy, cómo soy. Es como la zanahoria del burro, lo que me hace caminar.

Te hago caminar para atrás otra vez. En los años 60, los años del “boom”—tema que te interesó y te llevó a escribir Historia personal del “boom”—se hablaba frecuentemente de la literatura como subversión de discursos revolucionarios con una retórica que hoy parece casi arqueológica. ¿Qué significó para vos entonces esa retórica? ¿Qué significa ahora?

Bueno, creo que eso está un poco dicho en *Casa de campo*. Esa es mi apuesta en ese sentido. Yo no había vuelto a Chile en diez años y tenía una hija muy chica, estábamos viviendo en la casa de Calaceite, ese pueblo español, y tenía muchas ganas de volver a Chile; entonces pedí una beca Guggenheim. Esperando a que me la dieran, mi mujer y yo hicimos un viaje en tren desde Barcelona hasta Varsovia. En Varsovia me esperó el embajador de Chile en la estación con el telegrama diciéndome “te sacaste la beca Guggenheim”. Entonces, feliz, dije, “Bueno, voy a poder volver a Chile por fin”. La idea mía era escribir una obra de teatro sobre el pintor Johann Moritz Rugendas, durante la época de Salvador Allende. Fue el año 1973. Estuvimos un mes en Polonia y en el día que nos volvíamos, el 11 de setiembre de 1973, estaba el embajador en la estación y me dijo, “No puedes volver a Chile, ha pasado esto, ha muerto Allende, están colgando a la gente de los faroles, no se puede volver”. Entonces de alguna manera se clausuró un terreno, la posibilidad de un

regreso y nos fuimos a mi casa en Calaceite.

Me acuerdo que los hijos de Mario Vargas Llosa, que tendrían la misma edad de mi hija, estaban pasando el verano en casa nuestra. Vargas Llosa y su mujer vinieron a Estados Unidos y nos dejaron con sus niños, entonces yo estaba con la radio pegada a la oreja oyendo noticias, o con el teléfono. Teníamos un patio en el cual había un gran mata de cola de zorro desde el cual se veían las montañas de azul en el horizonte y oía jugar a la hora de la siesta, oía los misteriosos juegos de los primos con las primas en las piezas de arriba, de la que habla Pablo Neruda. Empezó a armarse esta novela que era un poco mi versión de no poder regresar a Chile. Es decir, por qué no podía regresar, cómo tuve que forjar en la imaginación y simbólicamente lo que estaba sucediendo en Chile porque no había sido testigo. Entonces toda mi pasión, y mi imaginación se unieron en hacer esta novela que es *Casa de campo*, que es una novela que tiene una interpretación política bastante clara.

¿Y que debió haber sido un guión?

Sí, iba a ser un guión para Michelangelo Antonioni. Cuando leyó *El obscuro pájaro de la noche* estaba en Roma y me llamó por teléfono y dijo: Ven a verme. No me gusta la película que estoy haciendo, escríbeme un guión. En seguida me fui a la casa a escribir un guión para Antonioni. Escribí varios que no me gustaron. De repente enganché con la idea de Chile, de la casa de campo, de los niños.

En esos mismos años que se hablaba tanto de esa retórica a la que aludía recién, también se hablaba de la novela total. Sigue habiendo escritores que siguen hablando de querer hacer la novela total. ¿Qué significa para vos?

Para mí significa mucho realmente. He visto algunas novelas totales que me han gustado mucho, pero también he visto novelas parciales. Para mí, la esencia de la creación artística es la limitación del ser humano. Un escritor no puede ser un ser sin bordes, tiene que ser un ser definido, tiene que ser una sensibilidad suya propia a través de la cual se refleja y se deforma la realidad. La existencia de esta materia un poco opaca, que apresa la luz, es la escritura.

¿Cuáles son esas novelas parciales?

Empezando por las novelas totales, por ejemplo, el *Ulises* de James Joyce y *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. De este lado del mundo, casi todas las novelas de mi época, de cuando empecé a escribir; *Rayuela* me pareció una novela total; *La casa verde* me pareció una novela total; las novelas de Carlos Fuentes, que todavía sigue haciendo novelas totales, como si fuera posible hacer muchas novelas totales y no fuera que una no invalidara a la otra. Y novelas parciales: Borges, es el rey de lo parcial, de lo fragmentario.

¿Qué mundo surge de la suma de los mundos particulares de José Donoso?



Bueno, eso lo tiene que decir el público, ¿no?

¿Como lector de tu propia obra?

Maldigo el momento... Muchas veces tengo que leer los originales para la traducción, y luego revisar la traducción al inglés, o al italiano o al francés y la tengo que revisar y releer. Para mí es muy doloroso, quisiera cambiarlo todo.

¿Lo has hecho alguna vez?

Sí, sí, y ha resultado mejor. Por ejemplo, en el caso del famoso último capítulo de *El jardín de al lado*. Me llegaron las pruebas de página ya listo para mandarlo a imprimir y empastarlo, entonces la releí y la corregí y no me gustó como terminaba. Después en cuatro o cinco días escribí el último capítulo que no estaba presupuesto que fuera como es. También sucedió con *El obscuro pájaro de la noche*, ese último capítulo que la gente dice que es la explicación y la clave de todo; es una cosa que me surgió corrigiendo las pruebas de página, ante la furia de Carlos Berral.

¿Guardaste esos capítulos?

Sí, esos están en la Universidad de Princeton.

Hace ya años que te está interesando la obra de Sir Richard Burton (seguramente aclararás que no se trata del actor). ¿Podrías contarnos a qué se debe ese interés? Siempre me llamó mucho la atención que te gustara lo excéntrico, lo

descentrado, como una de tus fascinaciones. ¿Me pregunto si es eso es lo que te llevó a Richard Burton?

A mí me interesa mucho el siglo XIX inglés, particularmente soy un gran lector de Charles Dickens, de Anthony Trollope, de William Thackeray. Me gusta ese mundo como de cuero y bronce y de paredes oscuras de la época victoriana inglesa. Me gusta también toda la máscara que significa, una máscara terrible en la época victoriana inglesa que, por lo demás, no es demasiado distinta a la máscara chilena. Los chilenos somos bastante victorianos en muchos sentidos y me parece que con los gobiernos demócrata-cristianos hay peligro de que la cosa se ponga peor y más enmascarada todavía. Pero, por desgracia, ya no se pueden escribir novelas como las del siglo XIX inglés; la máscara tiene otro significado. Pero he sido un gran lector de Thomas Hardy y de George Meredith y entre todos estos victorianos eminentes me pareció siempre uno de los más notables Sir Richard Burton.

Luego leí a Borges y en Borges hay un trozo literario, que son las traducciones de *Las mil y una noches* en que habla copiosamente sobre Burton, y ahí me enganché. Después leí un libro que me apasiona que es *El Nilo azul*, de Alan Moorehead, en que hablan también de Burton y de las expediciones inglesas a las fuentes del Nilo, en el que aparece Burton como personaje.

Yo estaba en Nueva York escribiendo un guión de cine para los cineastas americanos Elmore Leonard y Paul

Schrader sobre lo que fue la vida de Arthur Rimbaud quien pasó sus últimos años en Abisinia ya completamente sifilítico, y me empecé a interesar por todo ese mundo del europeo enraizado o refugiado en otra parte. Resulta que Burton realmente estuvo en Abisinia, en Harar, en Somalia y empecé a hacer acopio de cosas de Burton, a leer biografías de Burton. Burton es probablemente uno de los seres de quien más biografías se hayan escrito. Yo creo que debe haber unas veinte, treinta biografías sobre él, pese al hecho que su mujer quemó sus papeles cuando él murió. El mantuvo un diario durante toda su vida y ella agarró ese diario y lo quemó, así como su correspondencia. Pese a eso subsiste Burton como personaje y ha sido recogido a través de las cartas que le escribió a sus amigos.

Hace dos o tres años salió un libro del señor F. J. McLynn que se llama *From the Sierras to the Pampas*, que es un libro sobre los viajes de Burton a conocer a los mormones en Salt Lake City, Utah, y los años que Burton pasó como cónsul británico en Santos, Brasil. En Santos se aburrió bastante con su mujer, que era bastante pesada, y se fue a la Guerra de la Triple Alianza en Paraguay, donde conoció a Francisco Solano López y a Madama Elisa Lynch. Después estuvo alojado en una casa en el imperio que tenía Justo José de Urquiza y después se fue hasta Buenos Aires. En Buenos Aires pasó quince días completamente borracho y completamente drogado y se hizo amigo de otro tipo y decidieron ir a Chile. Tomaron un caballo, cruzaron la pampa y la cordillera y se fueron a Chile. Todo Burton está tremen-

damente documentado. Lo que yo me propongo hacer es falsificar los documentos que contarían la vida de Burton en Chile, de esos dos meses, porque no le gustó nada de Chile y hasta lo llamó un "black hole", a pesar de que realmente era muy apasionante lo que estaba pasando en Chile. Luego me he venido acá a hacer la investigación de esos dos meses en Chile y mi mujer ha tomado la idea de escribir una biografía de Lady Burton, y ahora estamos escribiendo biografías paralelas.

¿Cuándo veremos la novela?

Falta un poquito todavía. Me está costando mucho amarrar la investigación histórica al hecho novelístico. Yo siempre he tenido una libertad de imaginación bastante grande pero en este momento no puedo hacerlo y tengo que comprimir toda la vida de Burton—esa enorme, larguísima, interesantísima vida—a los dos meses que estuvo en Chile.

Ahora le cedemos la palabra al público.

Creo que debió nombrar a otro novelista inglés que usted debe conocer mucho y que es Joseph Conrad. Joseph Conrad es otro de los escritores ingleses de esa época que busca enraizar a sus personajes en esos lugares llamados... es una expresión en inglés que se refiere a la tumba del hombre blanco que sería justamente el Africa y el Asia. ¿Qué le parecería a usted la influencia de Conrad en ese contexto del siglo XIX?

Yo a Conrad lo veo como un poquito más

contemporáneo, lo veo mucho más próximo; me habla con un idioma que es mucho más diario. Tiene una concepción de lo que es el estilo literario mucho más contemporáneo. No es como esos muebles victorianos llenos de capitones y gordos sino que es un idioma liviano, es un idioma nuestro. Está mucho más involucrado que estos otros escritores y me parece que la pasión moral de Conrad que informa toda su novela, esa búsqueda moral que hay en Conrad, es una cosa que rara vez existe en los escritores victorianos planteada en esa forma. En Dickens, por ejemplo, hay una búsqueda social, pero nunca hay un enfrentamiento moral. Tampoco digamos que no existe la moralidad en Trollope; ésta pasa por el lado de la moral. En cambio en Conrad hay una ambición moral muy fuerte, hay un concepto del bien y del mal y eso me parece interesante, pero me lo hace muy cercano y me es difícil pensar en Conrad como contemporáneo de Burton. Conrad muere en el año 1924 y hay que pensar que Burton muere al año 1890.

Sí, puede ser que Burton todavía representa cierto optimismo victoriano que ya no representan los personajes desarraigados de Conrad en esos parajes asiáticos y africanos.

Claro, pero esa es una cosa que hicieron muchos escritores ingleses. Hubo una serie de escritores ingleses que escribieron libros en que estaba involucrada el Asia. Los escritores ingleses son escritores esencialmente imperialistas. Es decir, una de las formas del imperialismo inglés es su literatura. Los ingleses hacen algo que no

hace nadie de ningún otro país: "they go native". Entonces, desde el siglo XVIII en que una persona como Lady Hester Stanhope se va a establecer (en el Medio Oriente), toma el barco en Londres, pasa por Malta, se hace amante del Gobernador de Malta, va a Siria, se compra un castillo en Damasco, tiene una tropa de soldados y sale a recorrer y a asolar las ciudades... ¡en el siglo XVIII, con peluca blanca y todo! Hay mucha tradición de esto en Inglaterra. Pero pensando en la zona de Venezuela misma hay un escritor inglés que es W. H. Hudson que escribe *La tierra purpúrea*, y *Green Mansions* que ocurre en Venezuela. Esta comprensión, esta pasión de los ingleses por otros países, es también una forma de adueñarse de ellos. No hablemos de Somerset Maugham que fue una subliteratura que uno leyó en un momento dado. Hay una tradición inglesa del escritor como imperialista. Y no hablemos nada de Rudyard Kipling!

Yo soy arquitecto y siempre me ha llamado la atención el concepto espacial que usted utiliza, así como la diferencia que usted trata de establecer entre los realistas (mencionó a Mujica Láinez, por ejemplo,) y ciertos espacios, sean urbanos o internos, que presenta en sus novelas. Me llama la atención porque usted trata de establecer una diferencia entre esos espacios y los que usted inventa. Sin embargo, como arquitecto, encuentro que sus espacios son muy reales. Sea pequeña la casa, como la de El obscuro pájaro de la noche, comparada con la de Casa de campo, que es una gran casa, ambos espacios son muy reales. Lo que me parece que no lo es, en

el sentido que contiene los elementos de la novela en sí, es lo que pasa fuera de la casa. Entonces yo quisiera que me explicara esa diferencia que usted trata de establecer entre ese espacio inventado y el que proviene de una experiencia muy real. No sé de que manera el espacio es tan inventado o es más bien inventado lo que pasa ya fuera de él...

El espacio de Mujica Láinez es un espacio pre-existente y se trata de retratar un espacio, de dar la esencia de ese espacio como es. En cambio, yo creo que en las novelas mías, por ejemplo en *Casa de campo*, el espacio no es un espacio que existió jamás en Chile. El paisaje es distinto, la gente es distinta, las pretensiones son reales, pero hay un personaje que dice: "en Chile jamás ha habido esto, usted está engañándonos, esto no es real, no es cierto". Hay ciertas esencias que he tratado de hacer reales, de darles una realidad literaria en el lenguaje más que una realidad geográfica. Yo creo que la esencia de la diferencia está en que los escritores previos, los criollistas, los sociólogos de la novela, trataron de ofrecer un espacio objetivamente real. En cambio, yo estoy tratando de hacer un espacio subjetivamente real; es decir, yo entro a un espacio del idioma, ellos a un espacio real, geográfico, ubicable.

Don José, yo vine a preguntar por España. Yo he oído mucha referencia a España, a un apartamento en Madrid, a una estancia en Barcelona, a un manuscrito en Zaragoza, a una casita en un pueblo en el sur... ¿Qué significa para usted España?

¿Forma parte de esa especie de mundo europeo que ha enraizado en otra parte?

Curiosamente, yo no me siento muy ligado culturalmente a España. He vivido 18 años en España, mis editores son españoles, mi agente literaria es española, uso una de las tantas formas del idioma castellano y, sin embargo, culturalmente, la vertiente no me viene desde allá. Creo que lo que sucedió fue que, cuando nosotros crecimos, estábamos leyendo otras cosas; mi generación estaba con la vista totalmente fija en los existencialistas franceses. Fueron los existencialistas franceses que nos alimentaron espiritualmente desde cierta época. Al mismo tiempo, si bien la poesía española era gloriosa y todos la leímos en su momento como poesía gloriosa, de Juan Ramón Jiménez en adelante, me parece que la novela española de esa época no tuvo la vigencia ni la resonancia que en nosotros estaba teniendo la novela inglesa o norteamericana, o francesa. Indudablemente era más interesante leer a Marcel Proust que leer a Ramón Pérez de Ayala, a Virginia Woolf y a James Joyce, que leer a José Martínez Ruiz Azorín. No había donde perderse. Había una riqueza y una universalidad de la producción literaria americana; era el tiempo de William Faulkner, de Ernest Hemingway, y de F. Scott Fitzgerald que configuraron el mundo nuestro y no la visión de Pérez de Ayala, de Azorín o de Juan Ruiz de Alarcón. Nosotros, en Latinoamérica, como no teníamos una gran tradición literaria propia, pudimos de cierta manera elegir una tradición que excluyó lo español porque era muy poco seductor frente a lo



europeo y a lo norteamericano que estaba sucediendo. En el caso de la poesía, estábamos todos con Federico García Lorca en la cabeza y con todos los poetas de esa época, pero en novela no sucedió eso.

Yo creo que cada país y cada época de alguna manera encuentra un idioma propio en una forma. Creo que mi generación latinoamericana encontró su gozo en la forma novela, más que en la forma poesía o la forma ensayo. Así es como los pintores mexicanos del treinta encontraron su gozo no en la pintura de caballete sino en la pintura mural, y como los escritores ingleses del siglo XVI y tantos, los isabelinos, cuando se escribía gran poesía lírica, se escribía gran novela en Inglaterra,

se escribían grandes ensayos. ¿Pero qué es lo que recuerda uno, qué es lo que le queda bailando en la cabeza? Le queda bailando la idea de que los isabelinos escribieron teatro en verso. La poesía dramática isabelina de alguna manera es lo esencialmente isabelino y justamente yo creo que en España fue la poesía lírica en los años veinte y treinta lo que realmente era lo propio, y no la novela que se estaba dando en Inglaterra y en Estados Unidos.

*Creo que aquí lo vamos a dejar por hoy.
Muchísimas gracias.*

Jose Donoso

José Donoso (Santiago de Chile, 1924-1996) cursó estudios en las Universidades de Chile y Princeton. Ha sido profesor de literatura inglesa en la Universidad Católica de Chile, redactor de la revista *Ercilla* y profesor del Writer's Workshop de la Universidad de Iowa. Enseñó en las Universidades de Princeton y Dartmouth. Ha publicado las siguientes obras: *Veraneo y otros cuentos*, 1955, libro de relatos que obtuvo el Premio Municipal de Santiago, y *El Charlestón*, 1960, reunidos en el volumen *Cuentos*, 1971; el libro testimonial y ensayístico *Historia personal del "boom"*, 1972; los libros *Tres novelitas burguesas*, 1973, publicado este último en Estados Unidos bajo el título de *Tarantula and Still Life with Pipe*; y las novelas *Coronación*, 1958; *Este domingo*, 1966; *El lugar sin límites*, 1967; *El obscuro pájaro de la noche*, 1970; *Casa de campo*, 1978, que obtuvo el Premio de la Crítica española; *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, 1980; *El jardín de al lado*, 1981; y *La desesperanza*, 1986. Ganó el Premio Nacional de Literatura en Chile en 1990, y en 1992 obtuvo la beca Woodrow Wilson. Obtuvo en dos ocasiones la beca Guggenheim. Sus obras han sido traducidas a veintitrés idiomas, y se han publicado en Estados Unidos cuatro libros en inglés sobre su quehacer literario.

Saúl Sosnowski (Buenos Aires, 1945) se doctoró en literatura hispano-americana en la Universidad de Virginia. Es profesor titular de literatura latinoamericana, Director del Departamento de Español y Portugués y del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Maryland en College Park. Es autor de los libros *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*; *Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo*; *La orilla inminente: Escritores judío-argentinos* y compilador entre otros, de los volúmenes *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*; *Ángel Rama: Crítica de la cultura americana*; *La cultura uruguaya: Represión exilio y democracia*; *Argentina: Represión y reconstrucción de la cultura*. En 1972 fundó *Hispanérica*, revista de literatura que dirige hasta la fecha.



Otras publicaciones disponibles de la serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*
Diálogo con José Donoso, novelista chileno.
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*
Conferencia de Germán Arciniegas, destacado historiador colombiano.
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*
Conferencia de Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nobel de la Paz en 1992. No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*
Conferencia de Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*
Conferencia de Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*
Conferencia de Alfonso Sastre, dramaturgo español.
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*
Conferencia de Edward Villella, bailarín estadounidense y director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami. No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*
Conferencia de Zee Edgell, novelista beliceña y autora de *Beka Lamb*.
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*
Conferencia de Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*
Conferencia de Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian. No. 10, marzo de 1995.

- *Hacia el fin del milenio*
Conferencia de Homero Aridjis, poeta mexicano y ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas. No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*
Conferencia de Edwidge Danticat, novelista haitiana y autora de *Krik! Krak!*. No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*
Conferencia de Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago. No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*
Conferencia de Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*
Conferencia de Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford. No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl.* Conferencia de David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton. No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*
Conferencia de Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame. No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*
Conferencia de Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York. No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*
Conferencia de Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano. No. 19, marzo de 1997.
- *Sociedad y poesía: los enmantados*
Conferencia de Roberto Sosa, poeta hondureño. No. 20, mayo de 1997.
- *Architecture as a Living Process*
Lecture by Douglas Cardinal, Canadian architect whose projects include Washington, DC's National Museum of the American Indian. No. 21, July, 1997.

- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*
Conferencia de Daniel Catán, compositor mexicano cuyas obras incluyen *Flores en el Amazonas*. No. 22, agosto de 1997.
- *Welcoming Each Other: Cultural Transformation of the Caribbean in the 21st Century*. Lecture by Earl Lovelace, Trinidadian novelist and winner of the 1997 Commonwealth Prize. No. 23, January, 1998.
- *De vuelta del silencio*
Conferencia de Albalucía Angel, novelista colombiana y pionera del posmodernismo latinoamericano. No. 24, abril de 1998.
- *How Latino Immigration is Transforming America*
Lecture by Roberto Suro, North American reporter for *The Washington Post*, and former Bureau Chief for *The New York Times*. No. 25, May, 1998.
- *The Iconography of Painted Ceramics from the Northern Andes*
Lecture by Felipe Cárdenas-Arroyo, Colombian archaeologist from the University of Los Andes in Bogota. No. 26, July, 1998.
- *Celebrating the Extraordinary Life of Elisabeth Samson*
Lecture by Cynthia McLeod, Surinamese novelist and author of *The High Price of Sugar*. No. 27, August, 1998.
- *Un país, una década*
Conferencia de Salvador Garmendia, escritor venezolano y ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura. No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*
Conferencia de Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Panameña de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española. No. 29, setiembre de 1998.
- *Made in Guyana*
Lecture by Fred D'Aguiar, Guyanese novelist and winner of the Whitbread First Novel Award, and the Guyana Prize for Fiction and Poetry. No. 30, November, 1998.

○ Versiones en inglés y en español

La Serie Encuentros es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.

