

JOSÉ DONOSO: ESCRITOR PROFESIONAL

JOSÉ DONOSO: PROFESSIONAL WRITER

Juan José Adriasola
Universidad Alberto Hurtado
jadriaso@uahurtado.cl

Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
luis.valenzuela.p@unab.cl

RESUMEN

El presente ensayo indaga en el modo en que el trabajo de José Donoso inaugura una figura del escritor profesional contemporáneo en Chile, que marca un punto de inflexión en los procesos de profesionalización del campo literario desde comienzos del siglo XX, y mantiene vigencia hasta el día de hoy. A través de sucesivos ejercicios de representación de sí mismo, de su trabajo y de los circuitos que activa, tanto en sus diarios como en su Historia personal del boom; proponemos que Donoso arraiga la concepción profesional de la literatura en lo que llama un “lenguaje internacional”, que no solo contempla una transformación de la novela como objeto estético, sino que también una lectura transformadora de los circuitos en los que se moviliza, imaginados ya en alcance transnacional y anticipando las operaciones de la industria del libro.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Profesionalización Literaria, Viaje, Literatura Transnacional.

ABSTRACT

This essay looks into the different forms in which José Donoso's work inaugurates in Chile the figure of the contemporary professional writer, as a key point of inflection within the process of professionalization of the literary field since the beginning of the XXth century, still in force to the present day. Through consistent representation of himself as a writer, his work and the circuits it activates, in his journals and his book *Historia personal del boom*; we argue that Donoso anchors the professional conception of literature in what he sees as an "international language", that not only addresses a transformation of the novel as an aesthetic object, but also incorporates a transformation of the literary circuits as well, now imagined as necessarily transnational and in anticipation of the book industry's operations.

KEY WORDS: *José Donoso, Literary Professionalization, Travel, Transnational Literature*

DESLOCALIZAR LA ESCRITURA

No cabe duda que José Donoso es una figura central en los procesos de la literatura chilena, durante la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad. Estamos lejos de ser los primeros en señalarlo, y no iremos a ser tampoco los últimos. Epítome del *boom* latinoamericano en nuestras letras, su trabajo ha sido interpretado como un punto de inflexión en al menos tres dimensiones: de la búsqueda y la renovación de tanto de las formas de representación literaria, especialmente en la novela; de la relación de la narrativa chilena con un canon literario regional y global; y de su influencia en las generaciones de escritores que le siguieron. Entramada en estas tres dimensiones se desarrolla una figura de escritor que, a su vez, señala un giro en lo que respecta a la representación que hace del trabajo literario, tanto como a su práctica y puesta en escena; figura que, como se ha leído a propósito de la influencia de sus novelas en la narrativa chilena, inaugura a su vez un modo de relación con el ejercicio literario vigente hasta el día de hoy. La figura del profesional de la literatura que configura el trabajo de Donoso, particulariza un modo de representación y producción que se propone desarraigado, en un ejercicio de tránsito permanente que proyecta circuitos ampliados y transnacionales desde la gesta personal, la autoimaginación del escritor y el trabajo de composición del lugar que corresponde a su escritura, que a su vez interviene la representación de la propia escena literaria. Imagen profesional en clave viajera, como veremos en las páginas que siguen, que reorganiza de esta manera la relación sostenida con el campo y el mercado literarios, entendidos ya como marco especializado de desarrollo y competencia, y por primera vez articulados en razón de una industria deslocalizada.

Entendemos, por supuesto, que la profesionalización de la escritura —su incorporación como práctica y lenguaje de una esfera específica del trabajo—, es un proceso ya en intenso desarrollo hacia las primeras décadas del siglo XX. La tarea transversal en este proceso de largo aliento fue (*ha sido*, a decir verdad, hasta hoy) deslindar un ámbito particular de

y para lo literario; en otras palabras, lograr la autonomía de campo literario, en el sentido que la discutió Pierre Bourdieu desde la segunda mitad de los años 60: parcial, en cuanto a la ineludible mediación de las relaciones económicas, sociales y políticas generales; y a la vez ostensible en la particularización de sus mecanismos de validación, así como de sus propios medios y soportes de producción y circulación. Atendida la unidad de este proceso, y su participación en la desigualdad que para Julio Ramos ha caracterizado la experiencia latinoamericana de la modernidad; la fase que inicia hacia el medio siglo y en Chile cristaliza principalmente el trabajo de Donoso, se separa de las anteriores en el acento y la prioridad puestos en el ejercicio de distinción de lo literario y de los escritores. En el sentido de su desarrollo histórico, un ejercicio de recuperación y actualización de la idea de la “literatura pura”, noción cardinal que lee Ramos en la primera secuencia de la profesionalización de la escritura literaria, como polo de oposición al lenguaje y los circuitos de lo político (136); en el sentido de la secuencia que abre, lo que podríamos llamar el proyecto contemporáneo de autonomía —y su particular sistema de oposiciones—, que Josefina Ludmer leerá desde fines de siglo XX y comienzos del actual en las que llamó “literaturas postautónomas”.

¿A qué nos referimos en particular? Podemos encontrar algunas claves en el bullado prólogo con que Enrique Lafourcade introdujo su *Antología del nuevo cuento chileno*, en 1954. Más allá de la polémica suscitada en el momento por la justificación de hablar, o no, de una Generación de 1950 —“invención” que significó para Donoso “el primer estímulo literario real y una conciencia de lo que podía hacer” (*Historia personal...* 34-35)— allí se cristaliza el complejo de distinciones que orienta el desarrollo de esta fase en la figura del escritor profesional. Esta se levanta en directo antagonismo con las formas de profesionalización que rigieron la primera mitad del siglo XX chileno, tendientes en su mayor parte a la consolidación y el enriquecimiento del campo; en otras palabras, un impulso que operó priorizando el establecimiento del hecho específico literario e intelectual, en tanto colectivo y socialmente significativo¹. La oposición ante ello, la esgrime Lafourcade recuperando

¹ Las expresiones de esta fase del proceso y su tendencia colectiva son múltiples, así como lo son también las formas de articulación y retroalimentación entre ellas. Anotamos aquí tan solo tres de sus dimensiones, para ofrecer una perspectiva de este punto de contraste. Por una parte, el trabajo en red y el protagonismo de la agrupación intelectual como esquema recurrente de posicionamiento y actuación en el campo cultural, bajo la forma de grupos literarios (Los Diez, Los Inútiles, Angurrientos, La Mandrágora, por mencionar algunos), de tendencias y posiciones de identificación literaria (criollismo, imaginismo, vanguardismos de diverso signo, realismos sociales-proletarios, etc.) y organizaciones sociales y políticas de incidencia cultural (feministas, anarquistas, estudiantiles, sindicales-obreras, etc.). Por otra, en paralelo, la emergencia y consolidación de lenguajes y circuitos de crítica (y promoción) literaria, de diversa posición, considerando entre otros el trabajo de figuras como Emilio Vaisse (Omer Emeth), Hernán Díaz Arrieta (Alone), Ricardo Latcham, Domingo Melfi, Mariano Picón Salas y Raúl Silva Castro; escena de crítica y

y reorientando en su prólogo los códigos de la excepcionalidad intelectual, dramatizados en las formas de lo aristocrático, lo aislado y lo egregio (14-17). Aunque es notorio el eco de la figura de los prohombres decimonónicos que trae esta serie, su articulación la reorienta al parear el tradicional eje de distinción que aúna genio y clase —don y herencia en estricta clave eugenésica, como la entiende Antonio Negri²— con la perspectiva de una generación y una literatura “deshumanizada”, es decir, una donde el trabajo literario se articula como ámbito de ruptura o escisión respecto de una realidad humana cotidiana, colectiva y común —lo que, al entender de Lafourcade, es equivalente a decir pasiva y gregaria. Una suerte de *non serviam* apartado de la mística creadora huidobriana, para acercarse, en cambio, a las formas de la pericia profesional. En ese gesto entran tanto el encuadre en registro experto del mismo prólogo —su apertura como presentación desapasionada de los elementos formales que compondrían el género del cuento (7-13)—, como también el énfasis valorativo en aspectos de la formación especializada —estudios universitarios, manejo de idiomas y conocimiento de la literatura contemporánea europea y norteamericana, entre otros— de los integrantes de la generación (17-18).

Más allá de la tensión evidente entre los registros de la reivindicación de clase y del discurso técnico “deshumanizante” que operan en el prólogo-proclama de Lafourcade³, nos interesa destacar aquí el cuadro de distinción que este comienza a delinear. El eje en la figura individual, egregia en tanto desprendida y desafectada de su entorno, acentúa un lenguaje que pasa de específico a especializado. En otras palabras, señala un tránsito en el cual se busca tomar distancia del esquema que había orientado con anterioridad el proceso de profesionalización intelectual, erigido a partir de un lugar y un modo de enunciación que, desde su particularidad literaria, buscó incidir en un marco mayor —social, cultural, político, etc.— y necesariamente localizado —comunitario, nacional o

metarreflexión literaria de la que también participan de forma recurrente escritoras y escritores (Mariano Latorre, Marta Brunet, Manuel Rojas, Pepita Turina, Mario Ferrero y Nicomedes Guzmán, entre muchos otros). Por último, el establecimiento, la diversificación y el crecimiento exponencial tanto de la empresa como del lenguaje editorial y de la función-figura del editor (entre otras, en figuras como Joaquín Almendros y Carlos George Nascimento; también Mauricio Ámster, en la dimensión de la gráfica), a su vez, en estrecha conexión con el campo creativo a través de la activa participación de escritoras y escritores, no solo colaborando sino también haciendo parte en la dirección, diseño y gestión de periódicos y revistas y también colecciones editoriales.

² Ver “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”.

³ Queda para otro ensayo una discusión enfocada en otro proceso que aquí se evidencia, y es concurrente al de la formación de la figura del escritor profesional: el del reposicionamiento de las clases dominantes en la narrativa chilena que hace parte de la emergencia y asentamiento histórico-cultural de esta generación.

incluso de perspectiva global⁴— en el cual se reconocía participante, activo en sucesivas interlocuciones. El esquema que se introduce, en oposición, trabaja un lugar y un modo de enunciación que se proyecta vehiculado, a la vez que contenido, en la expresión de su diferencia específica, siendo esta la que llega a configurar en sí misma un marco deslocalizado (transnacional, como veremos) de competencia, en función del reconocimiento de criterios de identidad formal. No es de sorprender que, desde esta posición, las banderas de oposición levantadas por la generación del 50 (contra criollismo, realismos y literaturas sociales, entre otros) se hayan desarrollado fundamentalmente en dos cauces críticos: contra el provincianismo y contra la cándida confusión entre realidad y literatura, que achacaron indistintamente a diversos escritores de las generaciones precedentes. Es decir, contra la incapacidad de trascender las relaciones, conflictos e interrogantes que pueblan la realidad material e inmediata; y contra la misma incapacidad llevada a la indistinción, expresión de un acceso inespecífico, inexperto y por tanto incompetente, al ejercicio literario. El antagonismo desarrollado en estos términos, como vemos, opone dos figuras de escritor: por una parte, la del profesional, competente tanto en un lenguaje como en un modo de circulación especializados y formalizados; y, por otra, la del aficionado o *amateur* que, como indican sus raíces etimológicas —“sujeto de afección” y “amante”—, opera en su mayor parte desde una conexión sensible e informal (en el sentido de que no requiere formalización previa), con el oficio y el entorno material en que se desarrolla⁵.

Volvamos con esta idea a Donoso. Decíamos que es en él, su escritura y su construcción como escritor, donde con mayor decisión llega a asentarse en las letras chilenas esta figura profesional. Como se desprende de lo anterior, esta afirmación no refiere a que haya sido él un escritor particularmente oficioso y consciente de los circuitos, tanto

⁴ Pensando en la construcción localizada del lugar de enunciación que orienta las del cosmopolitismo periférico, según lo trabaja María Teresa Gramuglio en *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, y que se muestra, por ejemplo, en la revista *Babel* y la comunidad intelectual que configura, como abordamos en nuestro ensayo “Comunidad y heterodoxia en el trabajo de Enrique Espinoza en *Babel*”.

⁵ En su *Palabras clave*, Raymond Williams hace una muy breve, pero ilustrativa referencia a la evolución conjunta de las nociones de *profesional* y *amateur*, como “par de antagonismo (...) primero como cuestión de aptitud relativa, más adelante como clase y luego como distinción monetaria” (141). El entramado de las dimensiones técnica, socio-política y económica, remarca el nexo entre modo de producción y formas de relación que entra en juego en este giro hacia la figura profesional. En esta clave es que Edward Said, en *Representaciones del intelectual*, levanta su defensa del intelectual aficionado, caracterizando al profesional como atomizado y funcional a los esquemas dominantes que definen sus marcos de competencia (85-91). Asimismo, en el plano literario, resuena esta oposición cuando Josefina Ludmer remarca el desafío a las fronteras de lo literario que opera en las “literaturas postautónomas”, como tendencia y práctica de conexión entre dominios heterogéneos, articulados como experiencia/registro literario inespecífico.

económicos como intelectuales, que determinan práctica y trayectoria del trabajo literario. Cosas ciertas, por supuesto, pero que igualmente podrían afirmarse sobre Marta Brunet, Manuel Rojas o Nicomedes Guzmán, entre muchos otros. Se trata más bien de una manera particular de concebir y desplegar ese trabajo escritural, la economía que lo enmarca y el tipo de interacción con el entorno intelectual que esta imprime. Un tránsito, como remarca Ángel Rama a mediados de los ochenta, desde la imagen del trabajador de la literatura vigente durante la primera mitad del siglo XX —en cierta grado aún artesanal, en cuanto a sus medios y a los circuitos que activa—, hacia una “semejante a la del empresario independiente que coloca periódicamente objetos en un mercado de ventas [que] trabaja para un mercado desarrollado, que le impone el conocimiento de sus ásperas condiciones, sus líneas tendenciales, sus preferencias, o desdenes” (94). El ejercicio de reimaginación y articulación que implica este tránsito, ocupa buena parte de las reflexiones que consigna Donoso en sus diarios, y constituye también la columna vertebral del relato que construye sobre el proceso de la narrativa latinoamericana (y de su propia trayectoria) en su *Historia personal del boom*. En ambos casos, para el escritor la clave está en lo que podríamos llamar una redefinición del alcance de la actividad literaria, orientada desde su diferencia específica hacia un circuito (mercado y mundo literario) deslocalizado.

EL VIAJE COMO TRÁNSITO PROFESIONAL

A lo largo de su vida Donoso reconoce y lleva a la práctica una conexión íntima entre lo que llega a asentar como práctica profesional de la escritura y la experiencia del tránsito, como conexión y fluidez a través de escenarios diversos, que encuentra anclaje en sus propios desplazamientos viajeros. En parte, esta experiencia se conecta y continúa la tradición de puesta en perspectiva global que se abre con los viajes del modernismo y las vanguardias latinoamericanas —los que comenta, entre otros, Mariano Siskind en *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. No obstante, a diferencia de estos, en Donoso la industria y el mercado transnacional del libro —primero como intuición, después como acceso—, adquiere un protagonismo determinante en el sentido que imprime en sus viajes y su relación con la escritura. Si bien José Donoso “no fue el primero en establecer vasos comunicantes entre viaje y escritura”, señala Cecilia García Huidobro, “con toda seguridad es uno de los que ha vivido esa relación con mayor lucidez” (271). La lucidez que destaca, la centralidad del tránsito como eje vital a la vez que profesional, cruza sus diarios entretejiendo su deseo por avanzar más allá de lo inmediato y articularse en relación con lo desconocido, las formas concretas de vida que adopta en cada caso y la progresiva elaboración de redes intelectuales y comerciales que llega a establecer, buscando mejores condiciones para la producción y la circulación de su trabajo.

En el capítulo V de *Diarios tempranos. Donoso in progress. 1950-1965*, titulado “Viajes: Búsqueda y huida”, se sintetizan algunos de estos viajes y se dan atisbos de lo

que estos representan y significan para Donoso. García Huidobro señala que se trata de una “necesidad de enfrentarse a lo distinto” (271) que viene de la infancia, antes de configurarse como lector, cuando miraba fotografías en revistas donde encuentra indicios de “lo otro”: “Las revistas y las fotos fueron las iniciadoras de un prurito que se asentaría en su vida: viajar como una manera de exponerse a lo diverso, y hacerlo con un marcado acento literario” (272). Desde el comienzo la dificultad mayor fue el financiamiento. Ante la negativa de su padre de apoyar su primer viaje, serán sus amigos quienes ayudan a conseguir el dinero para el pasaje “hacia lo desconocido” (273), al lejano sur austral, en 1945. El periplo posterior lo lleva a diversos lugares del mundo:

Argentina, México, Estados Unidos —Princeton, Iowa, San Francisco, Nueva York—, Italia, Portugal, España, y dentro de España, Pollensa, Sitges, Calaceite, Barcelona, Madrid, fueron algunos de los destinos de una vida de peregrinaje. Incluso antes de dejar El País y en los diferentes períodos en que residió en Chile, se las ingeniaba para ir de un lugar a otro. A veces eran destinos a los que lo enviaban como reportero de *Ercilla*; otras, andanzas y paseos que inventaba él mismo. Cualquier trayecto le era propicio para abrir los sentidos (277)⁶.

García Huidobro pone énfasis en que para Donoso “escritura y viajes son finalmente expresión de una misma fuerza, obedecen a un desasosiego similar. Se trata de una realidad mucho más profunda que una cuestión geográfica” (2016: 279), algo que según Donoso tenía que ver con el sentirse un extraño (279) y “dar un salto al vacío cada mañana” (García Huidobro 2016, 282). El propio Donoso remarca esta asociación, cuando destaca que tanto escritura como viaje tienen que ver con una idea de movilidad desprendida de la situación dislocada del escritor, cuando destaca la escritura de las grandes novelas latinoamericanas, creadas lejos de los países de origen de sus autores, como “*Rayuela* y *La ciudad y los perros* en París; *Conversación en la Catedral* en Londres y en Barcelona; *Cien años de soledad* en México; las novelas de Puig En Roma, Nueva York y otras capitales” (2016: 280). Esta movilidad también puede verse en práctica en el caso de Donoso:

El obscuro pájaro de la noche se gesta en Chile, en México y España; *El lugar sin límites* y *Este domingo* en México. En España, *Tres novelitas burguesas*, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, *Casa de campo*, *El jardín de al lado*, incluso *Lagartija sin cola*, que fue encontrada entre sus papeles después de su muerte por su hija Pilar y publicada el año 2007 (García Huidobro 2016: 281).

⁶ Solo entre 1966 y 1980 “vivieron en Mallorca, Madrid, Puerto Pollensa, Barcelona, Calaceite, Sitges y nuevamente Madrid. Todo matizado con frecuentes viajes a universidades estadounidenses, incluido el semestre en Princeton en 1975” (García Huidobro, 2024, 10).

García Huidobro enfatiza el rol clave del viaje en la vida personal y afectiva de Donoso, también en su obra, ante lo cual se pregunta sobre “cuál habría sido el estilo donosiano de haberse quedado anclado en uno o dos sitios” (281). En sus diarios, busca escribir un cuento “a propósito del viaje, la idea del viaje. La excitación que produce viajar” (283) o, además de sus artículos periodísticos, “escribir una gran novela, grandiosa novela sobre mi viaje. Una novela totalmente comprometida, entregada (menos en ese sentido), describiéndome a mí mismo en una posición franca y fuerte ante el mundo” (Donoso, 2016, 287). Luego continúa su tránsito por distintos lugares, pero, sobre todo, elucubra ideas en torno al viaje y la escritura: “Quisiera hacer algo con una idea central de ‘Viaje’, es decir, la huida, la creencia de los sudamericanos que todo lo bueno está en Europa (el arte, la vida ‘interior’ o ‘intensa’) y nuestra lamentable falta de confianza en nuestro propio material, en nuestras propias estructuras” (2016, 292).

MECANISMOS DOMÉSTICOS Y DE LA INDUSTRIA DEL LIBRO

La autoimagen que delinea Donoso delinea en función del viaje —exploradora, arriesgada, incluso épica en el sentido de su “posición franca y fuerte ante el mundo” (Donoso, 2016, 287)—, tiene, como se desprende de lo anterior, un correlato consistente en el que erige como su lugar de escritor. Profesional exhaustivo y estrictamente disciplinado, que orienta tanto un intenso deseo literario (bordeando a ratos la obsesión) que tanto toca la propia creación, como la anticipación del impacto y la circulación de su obra. Al mismo tiempo, esta imagen que se va consolidando entramada con desplazamientos, deseo y logros literarios, aparece mediada por la necesidad material que acompaña esos procesos: como marco vital a veces invisible, a veces molesto; como matiz que modela la imagen de lo literario; como orientación de su deseo y su propia escritura; como tensión, a grandes rasgos, que determina su lucha y su empresa personal como escritor. “Comienzo este cuaderno con el júbilo de sentir hambre. Creo que por el momento no necesito poner otra cosa. Voy a salir a caminar hasta que sea la hora de comer” (Donoso 2016, 116). Hambre y ayuno, impulso y suspenso. La tarea (y la gesta) del escritor se irá configurando de esta manera, en un mundo de tensiones y cuestionamientos donde el imperativo económico sirve de vaso comunicante entre aquel cotidiano doméstico y la proyección de escala industrial que asume Donoso en cuanto profesional de la escritura. Así, vemos cómo se van intercalando reflexiones donde se impone, por ejemplo, la tarea de producir determinada cantidad de páginas en tiempos específicos, se cuestiona si escribir o no hacerlo un día, o comenta que debe escribir cuentos o algún texto por encargo.

Dos de los ejes centrales de su reflexión cotidiana son los proyectos y lo económico. Los primeros dan cuenta de una inquietud creativa, pero también de una forma de este trabajo que se proyecta y vive en el deseo de expandirse. Ejemplo de esto es el

interés constante que muestra por el cine⁷ y, en particular, que sus obras sean llevadas a la pantalla. Manifiesta el deseo de que *El obsceno pájaro de la noche* le guste a Buñuel: “Es muy pelificable” (2024: 104). La idea y la intención llegan a verse frustradas: “Hoy se jodió definitivamente lo de Buñuel. Grandes ilusiones y cambio de vida” (2024: 215). Sin embargo, dicha frustración suma a su gesta, y no impide que ideas y proyecciones sobre el cine se multipliquen luego de ello (247, 255, 257). El interés de Michelangelo Antonioni en su obra, por ejemplo, lo estimula demasiado (2024: 235).

El desborde de ideas y proyectos de Donoso al mismo tiempo que señala la intensidad de sus procesos reflexivo y creativo, como planteábamos, ocurre necesariamente entramado con la precariedad material de un presente en desplazamiento constante. En 1957 escribe: “Por fin soy hombre feliz. Acabo de dejar atrás la oprimente vulgaridad de la hostería (Isla Negra)” (Donoso, 2016, 117). Dos años después anota aspectos relativos a trabajos paralelos a la creación narrativa, así como consideraciones en torno a los pagos que recibe:

Escribo desde mi oficina en Edge Road y de la Vega, donde desde hoy comienzo a trabajar en capacidad de traductor, con un sueldo de 5000 pesos argentinos. Esto, estoy seguro, me dará una gran estabilidad económica, que me quitaran numerosas causas de neurosis de encima, sobre todo la inseguridad para saber de dónde vendrá la comida para el día siguiente (Donoso, 2016, 152).

Donoso intercala de esta manera la consideración económica de subsistencia con aquellas sobre sus procesos creativos. Comprende, por una parte, que su actividad literaria requiere de actividades paralelas, de ingresos adicionales. Los apremios que vive (y anota) cobran relevancia, además de la evidente en el plano doméstico, también en su perspectiva sobre la industria y la profesión literaria. Lejos de descartar lo económico, o darle un lugar secundario ante su labor como escritor, lo incorpora activa y sistemáticamente. Lleva cuentas y suma ahorros y posibles ingresos, que van desde la venta de una casa, hasta la obtención de una beca Guggenheim (53). “Dinero que nos queda” (67), “Dinero por venir” (67): “Con 800 dólares mensuales se puede hacer una vida agradable en Barcelona. No tendré una bella casa. En un sector *fashionable*. Pero algo se debe poder hacer” (103). Consideraciones que rescata también Pilar Donoso en *Correr el tupido velo*: “Nuestro plan: tenemos plata como para vivir un año y medio, más o menos, en España sin trabajar, yo escribiendo y terminando mi magnum opus *El obsceno pájaro de la noche*” (68). Pilar recuerda el equilibrio que su padre hacía para pensar su obra y los réditos económicos

⁷ García-Huidobro destaca también la proximidad de Donoso con el colectivo teatral *ictus* y su colaboración en los años 80: “Además de la calidad y el prestigio del grupo, en ese momento buena parte de la actividad teatral en Chile era una forma de resistencia política, y eso debe haberle atraído” (2016: 495)

que esta debía dar, ya que “para él era absolutamente necesario escribir una obra mayor” (45), tenía “la ambición de hacer algo monumental, el retrato de todo un mundo” (45), lo que convive con “gastos del tratamiento ginecológico contra la esterilidad y la cuenta del psicoanalista” (52), lo que apenas les permitía “mantenerse a flote” (52). Sus planes están afuera de Chile y sabe que debe tener financiamiento para llevarlos a cabo:

Si resulta el proyecto latinoamericano, yo tendría mi cargo el primer taller, con un sueldo de 15000 dólares al año por lo menos [...]. Estoy muy contento, significará que podremos ahorrar bastante dinero, lo que nos asegurará un placer más o menos discreto para los años venideros y no ser nunca más un ‘príncipe consorte’, como sé que algunas malas lenguas han dicho de mí. Significará, creo, unos cuántos años de ausencia de Chile... pero en este momento no quiero, o por lo menos no tengo interés en volver a Chile a seguir arrastrándome en una vida miserable, llena de sobresaltos sobre el mañana. Estoy en el momento más productivo de mi vida. Buenas o malas. El año pasado escribí y terminé dos novelas. No me puedo quejar (Donoso, Pilar 63).

La consideración económica que se aprecia de esta forma en los diarios, constante y sintomática, aparece en su *Historia personal del boom* inserta en orden de sentido donde ya claramente busca enlazar la precariedad con el relato de su desarrollo profesional. Es ejemplar, en este sentido, el modo en que Donoso se refiere al proceso de publicación y ventas de *Coronación*. En primera instancia, Nascimento, la editorial más grande de Chile aceptó publicar la novela, cuenta, “bajo condiciones muy curiosas: se tirarían tres mil ejemplares, de los cuales yo recibiría setecientos a cambio de cederles mi derecho a cobrar adelanto y liquidaciones. Yo debía vender mis setecientos ejemplares por mi cuenta y en privado” (36-37). Comienza ahí la campaña heroica de distribuir “los gruesos volúmenes amarillos con portada de Nemesio Antúnez en las librerías, que frecuentemente se negaban a tomarlos por tener compromiso de distribución con Nascimento” (37). Al igual que con su primer viaje, nuevamente se moviliza sus redes de amistad para vender los ejemplares, a las que en esta empresa se suma también la familiar: “Recuerdo la figura bonachona de mi padre, sentado en un sillón de terciopelo de Génova a la entrada del Club de la Unión, con un montón de volúmenes amarillos a su lado, vendiéndoselos a sus contertulios de la vara o de la mesa del rocabor” (37). A pesar del éxito de ventas en Chile, pasaron varios años antes de que se reeditara:

Ni siquiera se planteaba la cuestión de distribuir y vender en otros países. Así con casi todas las novelas de entonces: los empresarios editores y distribuidores no importaban ni exportaban, mientras el inmenso ámbito de habla castellana se consumía de hambre convencido de su incapacidad de producir alimentos propios. A fines de la década de los años cincuenta no se tenía conciencia de esos millones de lectores posibles, de esos cientos de escritores jóvenes ansiosos de comunicación;

y las novelas primerizas de los mayores de mi generación -Mario Benedetti, por ejemplo, Augusto Roa Bastos, yo, Carlos Martínez Moreno- quedaron, al principio, encerradas dentro de fronteras nacionales (37).

La frustración comercial de Donoso, que a la luz de los diarios entendemos determinante en el sentido de sus reflexiones cotidianas —aun cuando en el caso de *Coronación* no afectara en rigor su subsistencia—, aparece aquí inmediatamente resignificada como acicate en el relato de su empresa personal⁸. Antecedente de agencia y aptitud profesional que, sumada al descontento con el medio editorial nacional (que comentaremos a continuación), lo impulsa a salir, incorporando a su vez el viaje como mecanismo para trascender dicho entorno e iniciar su tránsito: “Asfixiado dentro de mi medio chileno, insatisfecho con las limitaciones que se me iban imponiendo, seis meses después de que apareció *Coronación* decidí, sin un cobre en el bolsillo, emprender un periplo por América con el propósito de conocer lo que sucedía más allá de mi país” (42).

EL BOOM COMO COMPOSICIÓN DE ESCENA PROFESIONAL

Como vemos, la *Historia personal del boom*, sirve como un espacio de consolidación, en términos de la construcción de la gesta personal y la composición de la escena que esta activa. El *boom* latinoamericano constituye, para Donoso, esa escena. ¿De qué forma? El primer énfasis, y quizás el principal eje de esta composición, está en asentar, de diferentes formas y en reiteradas ocasiones, la noción de que el *boom* latinoamericano no operó ni llegó a constituir en lo fundamental un grupo literario. En un hilado sin duda más fino que el del prólogo de Lafourcade, este gesto retoma el criterio de deshumanización con que caracterizó la reimaginación del trabajo literario por parte de su generación. No se trató este proceso de relaciones de camaradería (fuera política o afectiva), insiste en remarcar Donoso, sino de articulaciones profesionales organizadas en torno a la especificidad de una práctica literaria compartida. De aquí su reflexión hacia el final del texto, de que enfrentado al temor de que la narrativa del *boom* llegase a “pasar de moda”, su consuelo fuera que esto podría no suceder justamente porque “no ha postulado teorías

⁸ Resulta ilustrativa como contrapunto a la figura del “empresario independiente” que aquí vemos, una anécdota similar que relata Manuel Rojas en su *Antología autobiográfica*. A propósito de la novela *Lanchas en la bahía*, nos cuenta cómo, tras la quiebra de la editorial, se le ofrece cancelar los derechos adeudados con copias del mismo libro. En un registro más bien tragicómico, Rojas subraya el absurdo de la situación, imaginándose como un panadero “a quien se le ofreciera pagarle en pan su trabajo” (72). La figuración de redes que él mismo fuera a activar para concretar la circulación del libro a través del mecanismo de la venta (algo que por necesidad habrá ocurrido) es decididamente secundaria ante la afirmación central de su condición de productor de novelas, no agente comercial.

ni posiciones, sino que ha sucedido [...] y al pasar de moda el *boom* como totalidad no dejará el esqueleto de teorías, sino quizás media docena de novelas que no se apaguen” (120). Consideración en la que deja ver también el valor que observa en el carácter desagregado (emprendedor e independiente) del conjunto de escritores en que se reconoce, y que entiende como un avance respecto del modo de producción y los circuitos que venían en funcionamiento, fuertemente arraigados en el esquema de la camaradería y los grupos literarios, independiente de los que fueran sus postulados o posiciones. Escena de aficionados, de alta intensidad afectiva a costa de bajo dinamismo y alcance, que llega a trastocar el escenario que activa la escritura del *boom*.

El registro por el que opta Donoso para referirse a este proceso, la “historia personal”, consolida de forma tremendamente eficaz el giro que busca reflejar en la concepción del trabajo de la literatura. No escribe como crítico, ni estudioso de la literatura, sino, dice, como “uno de esos profesionales que solo están contentos *talking shop*, hablando de su profesión hasta en sus mínimos pormenores” (104). Registro que le permite, por una parte, desentenderse de caracterizaciones generales que pretendiesen agrupar al que concibe como un conjunto de escritores independientes, bajo banderas unificadas de estilo, temática o ideología; y, por otra, centrar la atención en la renovación del ejercicio de la profesión literaria, como práctica prioritariamente individual (la gesta personal que narra) que se replica como estructura operativa, señalando así un hecho colectivo que no requiere ni busca la unidad de grupo (*humana*, en el sentido que rechaza Lafourcade). En este sentido, el eje de su relato, aun siendo personal, busca apartarse del terreno de las consideraciones (polémicas o celebratorias) a propósito de sujetos y colectivos particulares, para dar lugar a una de carácter estructural y estructurante: sobre una escena que se representa agotada en las restricciones de su propio esquema aficionado, y una práctica profesional que la abre en el “proceso de internacionalización”, del que entiende Donoso, se desprenden “los cambios más significativos de la novela hispanoamericana” (*Historia personal...* 19).

Al cuadro de consideración económica que destacábamos a propósito de sus frustraciones con la edición de *Coronación* por Nascimento, de por sí indicativo de las restricciones del circuito literario que decide dejar atrás por medio del viaje; se suma a propósito del mismo libro una reflexión en torno a las limitaciones del modelo de recepción crítica que regía. Mortificado recibe el comentario de Marta Brunet, que sin haberlo leído aún su libro se declara sumamente interesada en él, porque le han dicho “que continúas [Donoso] la gran tradición del realismo chileno” (39). A propósito de sus palabras, reflexiona:

me hicieron comprender lo limitada que podía ser la apreciación literaria chilena de ese tiempo, cuando ni siquiera el lector más avisado, capaz de percibir mil matices en novelas contemporáneas europeas se daba el trabajo de tratar de comprender otra cosa que el estrato de la «realidad fielmente retratada» dentro del mundo de alusiones ambiguas que es una novela: era un ambiente bien intencionado [...]

pero, en esencia, un ambiente con poca cabida y tolerancia para actitudes literarias contradictorias o aparentemente marginales, un mundo sin variedad de gustos y posibilidades (39-40).

Más allá de la resistencia y de la visión depreciada del aparato literario y crítico realista, sintomáticas de su generación; se hace evidente la desazón que le genera a Donoso el verse *agregado* sin más a una tradición, a una matriz literaria ya establecida —más aún quizás cuando su presencia en *Coronación*, si bien elaborada, es innegable. La acogida de Brunet, en ese sentido ominosamente “bien intencionado”, resulta para él confirmación de la vigencia de restricciones inaceptables, en tanto subsume su trabajo individual en la trama continua de un trabajo colectivo, su diferencia específica en la confirmación de un hecho literario genérico.

El giro que introduce esta primera confirmación, negativa, se completa con la entrada en escena de Carlos Fuentes, “el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta” (49). De la “generosa carta” que recibe de su parte, a propósito de la misma novela, solo reproduce el siguiente fragmento: “Encuentro *absurdo* que esta novela no se conozca más y que no se haya traducido. Mándasela a mi agente literario en Nueva York, Carl D. Brandt, y yo le escribiré para ver qué puede hacer por ella” (63). El contraste es ejemplar: no solo no se hace mención alguna al realismo ni a ninguna otra tradición literaria, sino que se omite por completo el comentario directo sobre la novela; en cambio, pasan a primer plano la observación sobre su circulación limitada, y la prospección del paso hacia el circuito amplificado, transnacional. Fuentes facilita el contacto, algo sustantivo en cuanto ancla la propuesta en acciones y agentes tan concretos como accesibles; sin embargo, no radica en ello la generosidad que observa Donoso —y que contrasta con la temible acogida de Brunet—, sino en el reconocimiento profesional que entraña la misiva. Se trata de una constatación de aptitud que brilla exactamente por su desnudez y pragmatismo: la aptitud de la novela de ser traducida y alcanzar públicos más amplios —*absurdo* que no haya sido así todavía; y la aptitud del escritor que la ha creado y la ha movilizado hasta ese punto, de asumirse a su vez “agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana”, impulsando la propia en esos circuitos.

Historia personal, que es historia al mismo tiempo del proceso literario latinoamericano. El reconocimiento que recibe de Fuentes llega como confirmación para Donoso del lugar que le corresponde en la transformación de la novela hispanoamericana. No es solo que se abra para su obra aquel circuito especializado que amplifica en la escena transnacional, sino que tal es su lugar de pertenencia. Ilustra este punto la precisión que hace al comienzo del libro, hablando de la internacionalización de la novela hispanoamericana, donde distingue la serie de expresiones que grafican el alcance de aquel circuito, de lo que considera la condición literaria formada en la narrativa del *boom*, que no solo posibilita el acceso, sino que activa ese circuito desde y en la propia literatura latinoamericana. La

avidez editorial y de agentes literarios “de todas las capitales”, premios literarios “millonarios”, traducciones en “París, Milán y Nueva York”, público lector de “proporciones insospechadas”, interés expresado por revistas literarias alrededor del mundo y también para el traslado cinematográfico, e “innumerables tesis de doctorado en cientos de universidades yanquis”; plantea Donoso, son “cosas positivas y estimulantes en un sentido más bien superficial” (19). El hecho sustantivo que las posibilita radica para él más bien en que “la novela hispanoamericana comenzó a hablar un idioma internacional” (20). De forma similar al proceso que comenta Julio Ramos a propósito de la emergencia de la figura del maestro (como límite o margen diferenciador de la del escritor) hacia fines del siglo XIX⁹, el acento recae en el asentamiento de un marco de expresión, reconocimiento y validación, que encuadra y proyecta una particular figura y práctica profesional, en este caso, de la novela. El *absurdo* que señala Fuentes en su carta —y Donoso destaca la palabra— confirma lo que a través del relato de sus frustraciones editoriales-comerciales, el autor ya veía y nos venía anunciando: su trabajo (tanto su obra como sus esfuerzos por movilizarla) estaba desde un comienzo fuera de lugar en el marco determinado por el inmediato nacional, las polémicas personales, las posiciones y los proyectos de identidad colectiva, las tradiciones agregadas. El suyo, en cambio, si bien materializado luego en aquellos “estímulos superficiales”, llega a corresponderse más bien con la emergencia de ese idioma internacional, que se figura desde un comienzo en “ese mundo de alusiones ambiguas que es una novela” (39): la estructura del género que por esos años comienza a asentarse en la narrativa latinoamericana y, por cierto, la propia en dicho proceso.

Se entiende, de esta forma, que cuando Donoso remarca el carácter desagregado del *boom* como totalidad, lo que busca es señalar la prioridad de este proceso de internacionalización, que entiende estructural y estrictamente literario. Composición de escena, como hemos planteado, que posibilita el despliegue de la nueva figura del escritor profesional, al mismo tiempo que se materializa en su ejercicio. Marco de competencia, no solo en cuanto a la prioridad asignada al desempeño individual, sino también en el sentido de que sirve como campo discursivo y performático que delimita y define aquello que constituirá la aptitud profesional.

⁹ Dice Ramos: “Se trata, en parte, de la profesionalización de los maestros, que para muchos modernistas serían otra figura-límite del sujeto literario. Pero más importante que esa profesionalización, proyectada por Luz y Caballero veinte años antes, lo fundamental es la constitución de un campo discursivo específicamente pedagógico, que posibilita el habla de los nuevos ‘profesionales’” (127).

PROYECCIÓN DE LA FIGURA DEL PROFESIONAL

La condición de agente activo que entraña la figura del escritor y que Donoso busca encarnar en las dimensiones que hemos discutido hasta aquí, aun privilegiando explícitamente el trabajo individual, no se agota en su persona. Una de las marcas más evidentes de este carácter expansivo, podemos encontrarla en el taller literario de autor que funda a su regreso a Chile a comienzos de los ochenta, y que mantiene durante toda esa década. Se trata nuevamente de una empresa personal y privada, estructura no sólo sintomática, sino que, como hemos visto, central en lo que concibe como práctica profesional; en este caso orientada a lo que podríamos entender como una proyección de escena. No se trata tan solo de que este modelo, que replica Donoso a partir de su experiencia en el *Writer's Workshop* de la Universidad de Iowa, llega a instalarse hasta el presente como una de las fuentes de ingreso adicional (y muchas veces principal) más recurrentes entre escritoras y escritores. Esa experiencia llega a configurarse a su vez como un tránsito de la experiencia y el trabajo personal hacia una composición estructural y estructurante del campo. Organizado en torno al mismo Donoso, como es de esperar en un taller de autor, ese tránsito se desenvuelve de forma similar al visto en la *Historia personal del boom*: su persona constituye centro, pero en tanto trayectoria, agencia y pericia literarias. El asunto del taller era estrictamente estético, recuerda y enfatiza Carlos Franz en “El legado de José Donoso a las nuevas generaciones chilenas”, constituía un esfuerzo por instalar, no una cofradía ni grupo literario de ningún tipo, sino una poética de la creación narrativa. La idea de proyectar su legado estrictamente literario no requería por cierto de la realización de un taller. Sus novelas ya habían marcado los modos de representación de la narrativa chilena y, además, en rigor tal esquema nunca ha constituido una necesidad estricta ni un medio particularmente eficaz para lograr este fin. Lo que sí resulta notorio en esta experiencia es la composición de un legado relativo a la concepción y la práctica específicas de la profesión. Un taller puramente estético, riguroso en su conocimiento, consideración y trabajo de las formas de la literatura; aquel lenguaje específico, abierto e internacional. Aunque resultó ser un proyecto de poco aliento, o al menos considerablemente menor del que se anunció en sus inicios, la llamada Nueva Narrativa Chilena en los años noventa fue una clara expresión de la vigencia de aquel legado: no como consistencia escritural, sino como escena del deseo por modos de producción y circulación literaria de alcance profesional. Legado sin ninguna duda presente hoy, como práctica y como discusión vigente, por ejemplo, en el lugar que ocupa en la construcción de la imagen del “escritor en ascenso” el tránsito desde ediciones locales a otras transnacionales; o bien, en las tensiones a propósito del lugar que se asigna o se resta, en términos de valoración crítica, a los proyectos colectivos y al desempeño especializado o pericia individual.

Los ejemplos son tantos y tan diversos como es amplio el espectro de la incidencia del trabajo de Donoso en las letras chilenas. Así como sus novelas llegaron a constituir un paradigma en términos de composición y búsqueda narrativa; de igual forma su aproximación a la escritura y la serie de implicancias que hemos querido reflejar en estas páginas,

marca un punto de inflexión en la concepción de la producción literaria, tanto respecto de su imaginación nacional como de su proyección regional y global. Los viajes, la escritura proyectada y la consideración económica, como partes de un mismo tránsito que entrafía el lenguaje de una literatura específicamente internacional, como lo registran su biografía y sus diarios, y se ordena en su *Historia personal del boom*, resuena aún en las discusiones actuales en torno a las formas del campo literario y la literatura como práctica profesional.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Donoso, José. *Diarios centrales. A Season in Hell. 1966-1980*. Edición Cecilia García-Huidobro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024.
- . *Diarios tempranos. Donoso in progress. 1950-1965*. Edición Cecilia García-Huidobro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- . *Historia personal del boom*. Santiago: Alfaguara, 2007.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- . “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, Estudios Martianos. Seminario José Martí, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, febrero/marzo, 1971: 129-197.
- Gramuglio, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: E. Municipal de Rosario, 2012.
- Lafourcade, Enrique. “Exordio” en *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954: 7-22.
- Ludmer, Josefina. *Lo que vendrá: Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- Negri, Antonio. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” en Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007: 93-140.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva” Ángel Rama (ed.). *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984: 51-110.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México D.F: FCE, 1989.
- Rojas, Manuel. *Antología autobiográfica*. Santiago: Lom, 2008.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Traducción de Isidro Arias. Barcelona: Paidós, 1994.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Traducción de Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Williams, Raymond. *Palabras clave*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.