

## LIMITES Y HORIZONTES DE LA NOVELA CONTEMPORANEA\*

**José Donoso y David Gallagher**

En los meses de julio y agosto de 1990, en el marco del programa “Las Letras en el Municipal” organizado por la Corporación Cultural de Santiago, se llevó a efecto en el Teatro Municipal de Santiago un ciclo de contrapuntos literarios que reunían, en cada ocasión, a una figura relevante de las letras chilenas y a una personalidad nacional de la cultura o la política.

El contrapunto que se reproduce a continuación (en versión editada), titulado “Límites y horizontes de la novela contemporánea”, contó con la participación de José Donoso, Premio Nacional de Literatura (1990), y de David Gallagher, ensayista y crítico literario. El encuentro, siguiendo un formato de preguntas y respuestas, fue moderado por el poeta y profesor de literatura Federico Schopf.

---

JOSÉ DONOSO. Escritor. Premio Nacional de Literatura (1990). Entre sus numerosas obras pueden mencionarse *Este domingo*, *El obscuro pájaro de la noche*, *La desesperanza* y *Taratuta*. Asimismo, ha recibido los premios Cervantes, Príncipe de Asturias y, recientemente, el premio Mondello (Italia).

DAVID GALLAGHER. Ex profesor de literatura en Saint Antony's College, Universidad de Oxford. Ha sido crítico literario del *Times Literary Supplement* y del *New York Review of Books*. Autor del libro *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973) y de numerosos ensayos. Miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos.

\* Contrapunto literario realizado en el Teatro Municipal de Santiago el día 8 de agosto de 1990. Versión editada por M. Teresa Miranda.

Federico Schopf:

Quisiera comenzar preguntándoles sobre la supuesta decadencia de la novela contemporánea. Se ha dicho que la narrativa estaría en crisis, que no tendría un desarrollo futuro; cuando surgió el *boom* de la novela hispanoamericana se dijo que estaba salvando al género en el mundo. Qué opinan ustedes sobre el tema, ¿está la novela en crisis?

José Donoso:

Es un tema que se viene discutiendo desde hace mucho tiempo. Me parece que una de las primeras veces que se planteó fue en un ensayo de H. G. Wells, en 1902, en el que se habla de la decadencia total de la novela. Pero esto se anuncia casi todos los años y cada vez llegan a las editoriales más y más novelas; algunas de ellas muy aburridas, por cierto, y, sin embargo, se editan y vuelven a editarse. Es evidente que existe un público bastante ávido de este género, aunque en Chile, país que se sabe de poetas y ensayistas, tal vez sea menor.

David Gallagher:

Por cierto. Donde siempre se ha escrito muy bien, como en Inglaterra, Francia, Rusia, al igual que en América Latina, la novela está más pujante que nunca.

Ahora, la novela ha tenido múltiples crisis a lo largo de la historia. Había una cuando surgió el boom de la narrativa latinoamericana. Los novelistas habían comenzado a hacer reportajes, como Truman Capote en *A sangre fría*. Luego en ese momento, presuntamente, hubo esa fuerza salvadora de la novela latinoamericana.

En general el intento de novelistas como Capote de inmiscuirse en otros campos como el reportaje, el periodismo, la documentación y, en algunos casos, el psicoanálisis, ha sido siempre un camino con muy poco sentido. Mejor lo opuesto, es decir, que otras disciplinas vayan hacia la novela en busca de ejemplos y símbolos. Y el ensayo que cita Pepe, de H. G. Wells, me hace pensar en uno de Virginia Woolf en el que ella decía que era necesario justamente salir del tipo de novela que H. G. Wells escribía, cuyo propósito era que el lector, al terminar de leerla, hiciera un cheque para alguna caridad o institución que el mismo H. G. Wells estaba promoviendo en su novela. Probablemente la novela con un fin utilitario siempre ha estado en crisis, porque la novela no tendría por qué tener un fin fuera del que le es propio, y aquí hay todo un tema que podemos abordar con mayor profundidad más adelante.

José Donoso:

Toda la novela vive de su crisis y decadencias. Al fin y al cabo *El Quijote* es una novela que traspone una crisis, aquella de la novela de caballería, y de esa primera crisis surge *El Quijote*. Luego pienso en Laurence Sterne, realmente muy contemporáneo (parece haber escrito ayer), quien de pronto dice: “en este capítulo no pondré nada porque no tengo nada que decir”, y pasan dos páginas en blanco. Esto ocurre en el siglo XVIII.

Federico Schopf:

A qué crisis correspondería *Taratuta*, novela que evidentemente se hace cargo de un género que no tiene canales fácilmente determinables en este momento.

José Donoso:

Tú quieres que yo diga que en el posmodernismo... bueno, las crisis terminan cuando se ven claramente sus significados y yo todavía no puedo decir cuál es el significado absoluto de una *nouvelle* como *Taratuta*. Apenas me estoy acostumbrando a ella; la escribí hace muy poco. Pero supongo que corresponde a otra de esas crisis en que se deshace y reordena la forma de la novela.

Virginia Woolf, por ejemplo, en *Mr. Bennett and Mrs. Brown* habla de que ya no se puede escribir novelas como Arnold Bennett, que era el Dios de la novela en su tiempo. Luego, allí está la señora Brown y pienso, esta señora es capaz de leer a Bennett pero nunca será capaz de leerme a mí. Ella se plantea la novela como una cosa de elite, como algo terriblemente consciente de su estructura, donde la conciencia de la estructura es casi tan importante como el material que se usa. Virginia Woolf renovó mucho la novela inglesa. Por ejemplo, una cosa muy curiosa, introdujo el punto y coma. Se hacen innovaciones en la novela por medio de cosas tan simples como usar el punto y coma, como lo hace ella.

Federico Schopf:

Perdonen que vuelva sobre el tema. Pero si la novela vive de crisis, entonces qué sería lo idéntico, aquello que va quedando de continuidad en esta sucesión de crisis desde *El Quijote*, *Tristram Shandy*, *Viaje sentimental*, *Madame Bovary* y *Taratuta* –para insistir un poco en esta novela, que a mí por lo menos, y supongo que a otros también, me planteó una serie de problemas en torno a su estructura–.

David Gallagher:

Me gustaría decir algo muy breve sobre *Taratuta* y sobre el sentido de tu pregunta. Pepe, probablemente por modestia, no la va a contestar directamente. A mí me parece que *Taratuta* demuestra la gran fuerza de la novela en relación a otros tipos de escritura. Por ejemplo, tiene unos enfoques sobre los bolcheviques exiliados en París, y unos ángulos respecto del mismo Lenin, que para mí son mucho más interesantes que cualquier biografía que haya leído de Lenin. *Taratuta* como se inserta, consciente o inconscientemente, en un tipo de narración (otra de las cuales podría ser *El loro de Flaubert*) que consiste en tomar minucias de historias o en reclasificar un poco la vida de un personaje real, histórico, verla desde otro ángulo. Ahora, creo que una buena novela de este tipo termina siendo mucho más interesante que sus fuentes, porque mientras el historiador siente el deber de acumular todos los datos posibles, y sobre todo aquellos que otro historiador no ha visto, el novelista tiene la capacidad de seleccionar en forma arbitraria, con el simple objetivo de ser siempre interesante. Por eso pienso que este nuevo tipo de novela, “posmodernista”, o como queramos llamarla, es una reivindicación más de la fuerza de la novela.

Federico Schopf:

Pero, ¿qué es lo que permite seguir llamando novelas a estos productos tan disímiles, a primera vista por lo menos, como lo son las novelas de Balzac y de James Joyce, por ejemplo, o las del propio José Donoso? Recuerdo en estos momentos una frase de Borges que quizás pueda servir de señal para cierto camino. En una ocasión que le preguntaron por qué no escribía novelas, dijo que él era muy haragán para hacerlo. Prefería imaginar que ya las había escrito y hacer un resumen en cinco minutos en algunos de sus cuentos. ¿Está todavía la novela en ese resumen? ¿Qué hace que una novela sea novela: el argumento que estaría en el resumen, la atmósfera?

José Donoso:

Recuerdo que cuando estaba en la universidad en Estados Unidos, decidimos con un amigo pasar el verano en México. Nos compramos un auto en cincuenta dólares (cuando se podían hacer esas cosas), y nos fuimos de viaje. Yo iba leyendo *La guerra y la paz*, dos volúmenes enormes; él en cambio iba leyendo un volumen (muy grueso también) que se llamaba *Resumen de las cien mejores novelas del mundo*. Mientras yo leía los detalles de *La guerra y la paz*, este señor, que leía el resumen de *La guerra y la paz*, me iba contando lo que iba a pasar... y lo echaba todo a perder.

Federico Schopf:

¿Qué estaba leyendo él entonces? Algo distinto a una novela. Pero, ¿qué es lo que separa a estas obras? Para mí es un problema.

David Gallagher:

Estás pidiendo una definición de la novela.

Federico Schopf:

No. Más bien la insinuación de algunos rasgos que permitan decir: aquí estamos frente a una novela; una descripción, el presentimiento que se tiene de estar o no escribiendo una novela. Para mí *Taratuta* es una novela, pero para un lector de Alexandre Dumas tal vez no es una novela, sino los prolegómenos de un escritor que se está haciendo cargo de algunos personajes y que, en fin, no sabe un poco qué hacer con ellos... pero de allí va saliendo la narración.

José Donoso:

En siglos anteriores el narrador no tenía vergüenza y salía al escenario a decir: “ahora esto me toca a mí” y “ahora voy a dejar el paso a tal persona”. Todas las direcciones de escena, por así decirlo, estaban a cargo del autor. En cambio ahora hay un gran flujo, a pesar de que el novelista no debería hacerlo todo. El novelista debe dar la mitad del camino y la otra mitad la debe completar el lector con la imaginación.

*Taratuta* es una novela corta, que se lee de una sentada (bastante entretenida, me imagino, sobre todo para los que no la escribieron). Pero, ¿por qué *Taratuta* es una novela? Yo sé cuándo el material que tengo y en el que estoy trabajando tiene que ser *nouvelle* y cuándo tiene que ser novela. Hay materiales que yo jamás diría que son una novela, y hay otros que jamás diría que son de una *nouvelle*. Entonces, es en la “fabricación” donde uno elige el tamaño.

En realidad, no encuentro muy fructífero definir qué es una novela. Uno tiene que contar la experiencia que se tiene de ella. Para mí la novela es una ficción en prosa de una determinada extensión, de la que se dice esto es novela o esto es *nouvelle*. Es como un saco de Santa Claus, de Viejo Pascuero, al que se le van echando más y más cosas adentro, y el saco va teniendo más y más formas, va cambiando de formas. La novela tiene la facultad de asimilar distintas formas. En el cuento, en cambio, es necesaria una síntesis; lo contrario de lo que ocurre en la novela.

Recién le decía a David que acabo de leer un libro de Jane Austin en el que hay una conversación de dos señores ingleses sobre el tiempo que

se extiende a lo largo de seis páginas, y es lo más entretenido que pueda haber... la maravilla de esos personajes que no están hablando de cosas importantes, sino de trivialidades. Pero esas trivialidades están tan bien urdidas, tan bien enfocadas sobre los personajes, que nos dicen mucho más sobre ellos y sobre el ambiente que están describiendo que un tratado o algo que no sea una novela. Solamente a través de la novela puedo yo penetrar en ese mundo.

Federico Schopf:

Da la impresión que puede haber novelas que se interrumpan, pero no cuentos que se interrumpan. De alguna manera, la novela de Proust no tiene fin. Tampoco la tiene *Hombre sin atributos*, de Musil: novela interrumpida por la vida del propio autor, quien al morir presumiblemente no la termina. Pero cuentos inconclusos, que yo sepa, no existe. La forma exige, al parecer, cierta redondez, cierta cerrazón.

José Donoso:

A veces las viudas de los escritores publican los cuentos inconclusos que encontraron en un cajón.

David Gallagher:

También hay cuentos que son únicamente descripciones de situaciones, y son algo inconclusos; así como hay cuentos que apuntan a minucias, a detalles. Muchos de los cuentos de Chéjov son inconclusos. Las viñetas y los retratos son géneros que existen también en el cuento. En realidad, este tipo de definiciones es siempre muy difícil. Hay muchos tipos de novelas: novelas intelectuales, de grandes diálogos y debates de ideas, como las de Dostoievsky y Thomas Mann; novelas de cámara lenta, sin argumento, como las de Virginia Woolf; novelas donde hay una búsqueda de lenguaje, un intento de llegar más allá de la palabra normal o del orden normal de palabras, como puede ser *Ulises* de James Joyce o, aún más obviamente, *Finnegans Wake*. Luego, lo opuesto: novelas que tratan de ser un mapa de la vida y del mundo, donde el lenguaje prácticamente desaparece, como ocurre en las novelas de Tolstoi.

George Steiner dijo en cierta ocasión que tal vez en Tolstoi es donde más desaparece la brecha entre el objeto y la palabra. Uno realmente “ve” el baile de Natasha, “ve” la encina que está viendo el príncipe Andrés. No interfiere el estilo, no hay alarde de estilo o búsqueda de novedades en el lenguaje.

En fin, hay muchos tipos de novela. Lo que quizás termina haciendo

crisis, por el cansancio que provoca, es el énfasis excesivo en una de estas búsquedas: entonces se produce una reacción.

Federico Schopf:

Tal vez una crisis parcial del género, en atención al lenguaje.

David Gallagher:

Una crisis de un aspecto del género que se ha tomado como “el género” en un momento dado.

Federico Schopf:

Tú dirías, en ese sentido, que la novela continúa existiendo, pese a su mezcla con el reportaje, con el testimonio y otras formas genéricas de variadas especie. *Taratuta* es una novela importante desde este punto de vista, que se construye íntegramente en contrapunto con lo que podríamos llamar “realidad”. Por cierto, hay un narrador ficticio, pero que se muestra a sus lectores como el autor real y se relaciona con la realidad –procura ubicar la figura de este personaje que ha financiado a Lenin y que termina reencontrado alguna vez en un suburbio de Buenos Aires–, pero sin ningún interés en ser identificado como narrador ficticio, separado del autor real. Aunque es un tema muy amplio, quisiera preguntarle a Pepe sobre la relación entre ficción y realidad, entorno social y novela. ¿Qué hace la novela con la realidad?

José Donoso:

Si se piensa en la prosa latinoamericana, en el último tiempo se dijo que era una novela totalizadora. De alguna manera creo que eso ha sido lo que ha hecho crisis, la novela que quiere decirlo todo, la idea de un libro realmente fundacional. Sin embargo, me parece que esa pretensión ya no existe, se terminó. Hay críticos que dicen que la novela latinoamericana es grande en cuanto se parece a la novela rusa, es decir, en cuanto hay en ella una búsqueda de identidad... Puede ser que haya esa búsqueda en la novela latinoamericana.

Ahora, casi todas las grandes novelas latinoamericanas han sido escritas fuera de sus países de origen: *La ciudad y los perros* en París; *Rayuela*, también en París; *Tres tristes tigres* en Bélgica; los libros de Roa Bastos en Buenos Aires y en París. Entonces, ninguno da por hecho que la realidad que le ha tocado vivir y que está tratando de novelar tiene que ser tomada enteramente y trasladada al libro. Es decir, todo produce cierta fisura, cierto rompimiento. Los grandes creadores de la novela actual latinoame-

ricana han sido hombres que han percibido esta filiación con la novela rusa, así como el deseo de destruir una forma para construir otra con trozos de la anterior, pero usándolos a su medida.

Federico Schopf:

Lo que habría hecho crisis, entonces, es la pretensión totalizadora de aprehender una realidad en su esencia y en su diferencia.

José Donoso:

Imagino que sí. Es una de las cosas que se está perdiendo, aunque no del todo, porque todavía existe Fernando del Paso, quien escribió unos libros enormes con esa pretensión, y muy buenos algunos, muy notables, pero en general bastante apesadumbradores.

Federico Schopf:

Los ejemplos de esas novelas totalizadoras, supongo, son *Cien años de soledad* y *Rayuela* (esta última, no obstante ser un fracaso de comprensión totalizadora se presenta, sin embargo, como tal, con ese propósito). David ¿qué piensas tú respecto de este momento de crisis de “totalización” y de las salidas que pueden vislumbrarse?

David Gallagher:

Muchos de quienes escribieron novelas totalizadoras, como Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral* o en *La guerra del fin del mundo*, han reaccionado a ese intento y entrado “en terreno”, a mi juicio, muy exitosamente. Vargas Llosa, por ejemplo, en *Historia de Mayta*, un libro aparentemente menor, pero que a mí casi me dice más que *Conversación e la Catedral*; con un enfoque de la política más angular, minucioso, una especie de novela conradiana. El mismo caso de Pepe, en *El jardín del lado*, me parece representa un hito en el sentido que es una novela que vuelve a temas de vida privada, de gente particular que vive en un lugar específico y tiene preocupaciones muy específicas... No sé si hubo o no, inconscientemente, como también en los novelistas rusos, una especie de misión fundacional a cumplir que fue cumplida. Quizás Pepe nos puede decir algo sobre ello.

José Donoso:

No he sentido nunca misión de nada. Al contrario, si escribo un libro no lo hago sabiendo cuál va a ser el final, sino que lo escribo en busca del final, en busca de que me suceda el final. El final es un encuentro, no es algo que se plantea al comienzo. Pienso que la buena novela tiene que terminar con una serie de preguntas, no con una afirmación.



Federico Schopf:

Dentro de esta misma temática, dónde incluirías *Casa de Campo*: ¿Novela que pretende totalizar, novela que es una exploración de fragmentos, novela que termina con preguntas o novela que termina con respuestas?

José Donoso:

Ciertamente es una novela que termina con bastantes preguntas.

Federico Schopf:

¿Habría allí una intención de aprehender una realidad como totalización? ¿La habría desde un punto de vista que cree se puede aprehender totalidades?

José Donoso:

Sí, por cierto. Hay un momento de gran ambición en los novelistas latinoamericanos de ser hombres del siglo XVIII, de ser enciclopedistas. Los novelistas no se conforman con el viejo hábito de contar una historia. Entonces, en vez de ser narradores de historias se transforman en panfletistas, convencidos de que tienen que imponer una tesis, un tema. Pero, más que eso, yo diría que una de las crisis que está sufriendo la novela en este proceso de devenir otra cosa. De pronto a la novela ya no le basta con ser novela, además tiene que ser ensayo, tiene que ser poesía, tiene que ser crítica. Luego tiene otros ingredientes que antes no se conocían dentro del género. Pero esto no sucede únicamente en la novela, creo que todo el quehacer artístico contemporáneo tiene esta meta: la pintura que deviene en escultura, la escultura que deviene en pintura. Todo se puede tramar. Esos pares se pueden transformar en muchas cosas. Y creo que yo también he tratado de hacer eso en *Taratuta*. Allí hay personajes históricos sobre los que tuve que estudiar mucho. Lenin no era una figura que yo conociera demasiado bien; entonces empecé a conocerlo, y a querer salvarlo de esas estatuas espantosas que hay en la Unión Soviética, y de todos esos bustos y cosas heroicas, y verlo, digamos, en “pantufas”.

Federico Schopf:

Insisto un poco en la crisis, porque esta novela –como ha dicho José Donoso– quiere ser otra cosa: por ejemplo, ensayo. Es decir, introduce otro género dentro del género. Y si examinamos la crítica –aunque tal vez no la crítica nacional– vemos que ésta, actualmente, también quiere ser testimonio: quiere ser crónica, quiere ser exposición de la subjetividad del crítico más que de los textos de que habla. De alguna manera en este momento, o

en este posmodernismo, existe una crisis que impide que el novelista sepa qué es lo que debe hacer dentro de un canal, y que no deja que el crítico ejerza la labor tradicional de hablar sobre un texto sin inmiscuirse demasiado como persona. En ese sentido, pienso que estamos en un periodo diferente a otros inmediatamente anteriores. En Hispanoamérica, por ejemplo, distinto al momento de la euforia del *boom*, donde los papeles parecían estar claramente distribuidos.

David Gallagher:

Todo esto es bastante cíclico. Tengo la impresión de que no es que haya algo nuevo, algo que nunca hubiese ocurrido antes. Pienso en una novela como *La guerra y la paz*, una obra que tiene gran mezcla de géneros y que incluye un tratado sobre lo que es la historia.

José Donoso:

Así como *Ana Karenina* contiene un tratado de agricultura.

David Gallagher:

Exactamente. Si uno va más atrás y piensa en *El Quijote*, por ejemplo: imposible encontrar una novela con más mezcla de géneros. Hay novelas dentro de la novela, hay pastiche, hay tratados sobre lo que es la novela. Y toda la autoreflexión que supuestamente es nueva en la novela, está también en *El Quijote*. Por tanto, creo que más bien se pasa por etapas. Una etapa nueva surge por aburrimiento o reacción a otras anteriores. Sin embargo, las variantes no son tan ilimitadas y por eso no estamos para nada en una situación de ruptura donde todo lo que está ocurriendo en el “posmodernismo” sea absolutamente nuevo.

Lo que sí hay es un vicio en la teoría literaria que confirma lo que tú dices: un vicio muy propio, quizás, de los últimos veinte o treinta años, que es trasponer teorías que son válidas para un género (o una disciplina) a otro. Para mí es muy claro lo que significa el posmodernismo en el caso de la arquitectura –tal vez porque no soy arquitecto–. Entiendo que hay una reacción contra el edificio “funcional”, contra la idea de una arquitectura pura, cuya belleza está en sus funciones. Y entonces empieza a primar, o al menos se introduce o intercala, el juego, la decoración. Sin embargo, cuando uno trata de aplicar ese tipo de fenómeno a la literatura, se encuentra, curiosamente, con que todos los escritores, sobre todo los poetas que se definieron como modernistas, son en el fondo posmodernistas, es decir, T. S. Eliot o Ezra Pound, por ejemplo, tendrían que ser posmodernistas.

Federico Schopf:

Luego, ¿quiénes serían los modernistas?

David Gallagher:

Los modernistas serían una caricatura de lo que tendría que ser el modernismo. Si uno lee textos posmodernistas sobre el arte, o sobre la novela, encuentra una especie de teoría –tomada de teóricos del arte de la época modernista y poco fundamentada en descripciones empíricas de cuadros que alguien pintó una vez– de lo que supuestamente fue el modernismo. Según esta teoría el modernismo pretendía reducir el arte (o la literatura) a sus propias funciones. Por ejemplo, la pintura se reduce a sus materiales y éstos conforman un espacio autónomo. No sé si existe tal pintura. Puede haber sido imaginada en algún ensayo de Kandinski, pero no está en sus cuadros. En cuanto a la literatura, me temo que la definición “modernismo” contrastada a un “posmodernismo” simplemente no funciona. He leído a un crítico que dice que el vuelco del modernismo al posmodernismo en la literatura es el vuelco de un texto que pretende ser autónomo y no tener referencia más que a sí mismo, a uno que pretende lo mismo pero al mismo tiempo sabe que no puede lograrlo. Pero eso sería entrar a un terreno bizantino.

Federico Schopf:

Tengo la impresión –y ésta es una pregunta que quiero hacer a José Donoso como creador– que en el medio hispanoamericano, o por lo menos en Chile, hay actualmente una escasez enorme de perspectiva crítica para juzgar el trabajo creativo en el campo de la novela, el cuento, la poesía y el ensayo mismo. Los jóvenes escritores se quejan de la ausencia de estos criterios en el espacio público, en la presa. En otros países –esto no lo dicen ellos, pero me atrevo a decirlo yo–, por ejemplo en Inglaterra o en Estados Unidos, George Steiner escribe en periódicos y en revistas; lo mismo sucede con Alexander Coleman o Umberto Eco. Este último, más conocido entre nosotros, escribe en *El Espresso* y también en revistas. ¿Qué pasa con el escritor y la crítica en nuestro medio y fuera de nuestro medio? ¿Qué se echa de menos? ¿Qué podría pedírsele?

José Donoso:

No existe una voz autorizada, hace falta una voz que enseñe. Hace veinticinco o treinta años la situación en este país era muy distinta a la de hoy: e muchos sentidos inferior y en muchos sentidos superior. En los periódicos sí era superior. En ese tiempo no era cuestión de leer *El Mercurio* o *Fortín Mapocho*; había un abanico muy extenso de creencias y lealta-

des políticas en cada uno de los periódicos (*La Opinión, El Mercurio, La Nación*, etc.). Había alrededor de treinta periódicos, y nosotros mandábamos los libros que escribíamos a todos ellos porque sabíamos que todos iban a publicar algo. El escritor, por lo tanto, se sabía en posesión de un auditorio; sabía que había gente que leía muchas de las críticas y se iba a formar su criterio a partir de esas distintas visiones, no la visión blanca o negra que hay ahora. En esa multitud de puntos de vista el escritor estaba seguro de escribir para un público que recibía y criticaba parcialmente a todos o a cada uno en su línea. Y todas esas líneas distintas forjaban también una opinión por la cual uno se podía conocer un poco; actuaba como un espejo.

Ahora bien, creo que no se puede hablar de crítica en general. Por un lado estaría la crítica periodística, el *review* diría un inglés; por otro, la crítica docta, la crítica filosófica, que tiene menos audiencia pero tal vez es mucho más importante que la anterior. Ocurre que los escritores en Chile, sin embargo, no han pasado realmente por ese túnel siniestro que es la crítica académica, la que por generaciones ha engegucido a muchos y que hoy hace estragos en las universidades norteamericanas.

Federico Schopf:

Hice esta pregunta porque tiendo a percibir un contraste muy violento entre la situación en Chile, con esta falta de horizonte crítico que mediaría o actuaría de intermediario entre un autor y la recepción de su obra, y la suerte de saturación que existiría en otros países, donde incluso, curiosamente, muchos críticos e investigadores se han transformado en novelistas: Julia Kristeva, por ejemplo, o Phillipe Sollers.

Quisiera preguntarle a David cuál es su opinión sobre el problema de la crítica en Chile y en las universidades europeas y norteamericanas, añadiendo, tal vez, que la crítica académica en todo el mundo estaría en crisis o, al menos, su prestigio estaría disminuyendo.

David Gallagher:

Como decía Pepe, y tú lo subrayas, aquí hay varias cosas distintas. Creo que en las universidades americanas, así como en las inglesas y en otras, la carrera académica ha pasado a depender del número de publicaciones que se tenga. En verdad, hay una inflación de teorías y disertaciones inútiles que tienen muy poco que ver con la literatura, sino, antes bien, con los imperativos de una profesión, por un lado, y, en los mejores casos, probablemente con la filosofía. Muchas de estas críticas son especialmente teorizantes. Consisten en el buen manejo de una jerga profesional. Bien se

podrían escribir sobre cualquier texto, la guía de teléfonos por ejemplo; es decir, no hace falta interponer una novela. Cualquier cosa escrita, una carta, un oficio, podría servir igual.

Mejor no generalizar. Por supuesto, hay trabajos muy valiosos, aunque yo insisto que está más cercanos a la epistemología o a la ontología o a la filosofía en general, que a la literatura propiamente tal. La literatura tiende a convertirse en materia prima para otro fin. Lo que falta en esta crítica académica, a mi juicio, es la lectura inteligente de un libro; lectura perceptiva, analítica, creativa –a la antigua–.

Otra cosa es la crítica periodística. Esta abunda en Francia, Inglaterra y en Estados Unidos, con excelente calidad. En Chile hace falta. En Londres se publican cinco o seis diarios muy sofisticados todos los domingos, con cinco o seis páginas dedicadas a la crítica literaria. Son respuestas inteligentes a los libros que han aparecido en la semana. Ahora, pienso que la pluralidad es aquí muy importante. No me gusta la idea de que haya una figura autoritaria, hegemónica. Me parece que en Chile ha habido mucho de eso. Hay problemas de monopolios –no grandes conspiraciones pero sí monopolios de hecho– porque los medios son muy pocos, como decía Pepe, y los que hay pueden dejar algo que desear. En Chile, el primer riesgo que corre un escritor es que pasen seis meses sin que salga nada de su libro en la prensa. En otros países existe la buena práctica de que en la fecha misma de la publicación aparecen las críticas; para un diario es una vergüenza no publicar una crítica el mismo día o el domingo más cercano a la fecha del lanzamiento del libro. Peor aún es el riesgo de nunca contar con una lectura inteligente. Mucho de lo que se escribe en Chile con el nombre de crítica es descalificación o elogio desmedido, muchas veces por razones extraliterarias. Es escasísima una buena respuesta a la obra.

Federico Schopf:

Me parece sintomático que desde el siglo XVIII en adelante la literatura de lengua española tenga tan poco desarrollo de la actividad crítica. Me gustaría preguntarle a Pepe si cree que para el novelista o el poeta es necesario la existencia de la crítica o bien es un fenómeno completamente suplementario, lateral o innecesario.

José Donoso:

Es muy importante que exista una crítica que sea una lectura del libro que se publica y que esa lectura sea válida. Cuando en Chile se hace una crítica, en primer lugar se relata la novela entera: entonces ya no dan ganas de comprarla. Diría que falta un órgano crítico, pero sin esa cosa como

anticuada que suelen tener las revistas literarias chilenas. No hay aquí una revista como *Babel*, una revista nueva que se edita en Buenos Aires y que realmente escarmena lo que ha habido en literatura esa semana, ese mes.

Federico Schopf:

Puesto que ambos temas aparecieron unidos en la discusión en torno al *boom* de la narrativa hispanoamericana, quisiera preguntarte, ¿se puede hablar de novela latinoamericana como se podría hablar de novela inglesa? En otras palabras: ¿hay algo específico en la novela hispanoamericana? Y, segundo, ¿existe una identidad hispanoamericana?

José Donoso:

Algo que no se usa es el término *boom*. Es un término inventado, totalmente ajeno, que no reúne a nadie en sí, sino que se refiere a un entrecruzamiento de momentos de publicación de varias novelas importantes. Al fin y al cabo, *Rayuela*, *La ciudad y los perros* y grandes novelas de ese tipo se publicaron en el curso de unos tres años; eso es algo objetivo, real. Yo lo veo así, como un punto de entrecruzamiento de todas esas publicaciones y no tiene más valor que ése, para designar algo: objeto A. Después viene el desparramo, cada uno campea por su fuero. Creo que hoy la novela va para todos los lados, como debe ir la novela en países civilizados. Nadie es tutor de ella, ni la Iglesia ni el Estado ni ningún otro. Tengo la sensación –no sé si ustedes la comparten– que en estas manifestaciones posteriores de la gran novela, la persona, el ser humano individual vale.

David Gallagher:

Ciertamente, hay una especie de vuelco, un interés por el individuo. Hay unas novelas españolas nuevas, que si bien no son muy buenas, están tratando de captar la vida cotidiana de Madrid. En el fondo, parecerían ser una reacción a la novela totalizante de antes.

En cuanto a la novela latinoamericana, es tremendamente difícil ponerlos de acuerdo respecto siquiera de qué es América Latina. Estas definiciones son muy difíciles. Recién hablábamos de la novela rusa y, ¡caramba!, puede haber escritores tan distintos como Tolstoi y Dostoievsky o Chéjov y Turguenev. Cada novelista escribe a partir de una combinación muy individual de cosas que ha leído y vivido. Obviamente hay coincidencias entre Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso y Carlos Fuentes, porque son contemporáneos, están viviendo un mismo momento y están leyendo, probablemente, a los mismos escritores, en general no latinoamericanos. Como dice Pepe en su libro *Historia personal del boom*: están leyendo “ensaladas” parecidas.

De repente sí hay rasgos nacionales en la novela. Tomemos por ejemplo aquel recurso de la novela que consiste en explotar la brecha que a veces se abre entre lo que una persona está pensando y lo que está diciendo. En la narrativa de muchos países esa brecha se da porque un personaje quiere mentir, quiere presentar una imagen que no corresponde a la realidad. Se me ocurre que sólo en la novela inglesa podría darse más bien por timidez. Pienso en las interminables escenas entre Dorotea Casaubon y Bill Ladislaw, en esa gran gran novela que es *Middlemarch* de George Eliot. Ambos se quieren pero no se lo dicen uno al otro, durante lo que son años de reticencia. Esta timidez, este pudor o miedo de decir lo que se piensa son características que se me ocurren como bastante inglesas. Y en ese momento digo: “esta es una novela inglesa”. Pero después miles de otras cosas se ponen a demoler mi hipótesis, como toda la intelectualidad –muy poco inglesa– que hay en George Eliot.

Federico Schopf:

En relación al problema ficción y realidad, tengo aquí numerosas preguntas del público. Una de ellas se refiere a si las novelas de José Donoso, *Casa de campo*, *El jardín del lado* y *La desesperanza* están o no ligadas directamente con acontecimientos históricos ocurridos en Chile, y cómo se conjugan allí ficción y realidad.

José Donoso:

La persona que pregunta, ciertamente, ha leído esas tres novelas y debe tener una aproximación a la respuesta. Yo no sé muy bien qué es la realidad, todos los días hay algo que me contradice ese conocimiento de la realidad, ese pseudo conocimiento de la realidad. Se ha dicho hasta el cansancio que Marx ha muerto, Cristo ha muerto y yo no me siento muy bien en este mundo... y creo que es verdad. Pero la novela es una cosa tan puntual, tan modesta, tan del diario vivir, tan de “zapatilla”, tan de pelea con el exterior y tan personal, que solamente cuando una novela viene cargada con un signo que dice “personalismo”, entonces es entretenida, entonces es interesante. Cuando una novela no tiene esa voz que es inimitable, entonces no vale la pena. La voz inimitable de la novela es lo que buscamos en ella.

Federico Schopf:

Aquí hay una pregunta del público para David Gallagher: “¿No cree usted que los novelistas del pasado distante: Rabelais, Cervantes, Sterne y Gogol, además de ser más entretenidos, son incomparablemente más auda-

ces, en forma, estilo, técnica e incluso contenido que los novelistas posmodernos?”

David Gallagher:

La lista es bastante heterogénea pero también muy cargada, porque son todos muy buenos escritores. No creo que la literatura (o el arte) progrese, que se vuelva mejor porque la gente experimenta más o porque hay hitos nuevos que se conquistan. Pero tampoco creo que retroceda, y según esta pregunta lo estaría haciendo. También podríamos hacer una lista de escritores muy aburridos del pasado y muy poco audaces, así como una de escritores muy audaces del presente.

Federico Schopf:

No habría ni progreso ni retroceso, sino un desarrollo heterogéneo.

David Gallagher:

Exactamente. Antes cuestioné que existiesen realmente escritores posmodernistas; la expresión me parece muy alambicada cuando se la inserta en la literatura. Manuel Puig, a mi juicio un gran escritor, empezó a escribir mucho antes que se usara el término posmodernista y, sin embargo, es considerado posmodernista por algunas personas. ¿Qué significa comparar a Manuel Puig con Gogol? Hemos tenido mucho más tiempo para leer a Gogol y, por tanto, es más fácil analizar a Gogol que a Manuel Puig, un escritor contemporáneo.

La pregunta me parece tremendamente interesante pero nada fácil de contestar, porque la audacia también debe ser medida por su contexto. Es tremendamente difícil leer a Cervantes o a Sterne dentro de sus contextos, porque nosotros tendemos a darles una lectura moderna. Como lo comprobó Borges en ese cuento maravilloso de *Pierre Menaud, autor de El Quijote*, no se puede leer algo sin el prisma de los años acumulados posteriormente a su escritura. No tengo respuesta... y, sobre todo, no me gusta comparar escritores. Recuerdo lo que Cabrera Infante dijo una vez: “nosotros, los escritores, no somos melones que se puedan pesar en el mercado”. No es fácil decir que un escritor es mejor que otro.

Federico Schopf:

No debe olvidarse la acogida que tuvo Flaubert en su tiempo con *Madame Bovary*, cuando el autor de éxito era, Georges Feydeau, el autor de *Fanny*, no Flaubert, y la crítica decía: ése habla de nuestra sociedad, en cambio Flaubert no, y la posteridad ha demostrado lo contrario. Es decir, no



era entretenido el que ahora lo sería. Pepe, siguen las preguntas en torno a los problemas de la relación entre narrativa y realidad: “¿En las novelas que usted ha escrito en los últimos dieciséis años, hasta *La desesperanza*, hay personajes tipos o arquetipos?” Y yo agregaría ¿es Mañungo Vera –personaje de *La desesperanza* que vuelve a Chile después de muchos años y que intenta de alguna manera reproducir un mundo que no había– uno de ellos?

José Donoso:

He tratado siempre de no usar arquetipo, prototipo o cosa parecida y, desde luego, me he interesado en el análisis del ser humano y de las relaciones humanas particulares. Que alguien diga que todos los cojos viven en el barrio alto, por ejemplo, me parece tan extravagante como decir esas cosas tan abarcadoras. Esa es una de las razones por lo que no me gusta Octavio Paz... esa búsqueda de soluciones abstractas ajenas a la novela. De alguna manera, la pregunta, la respuesta, la reflexión y la antítesis tienen que estar dentro del cuerpo de la novela y tienen que permanecer allí. El novelista contemporáneo es un gran juzgador de su propia escritura. No existe la literatura contemporánea, yo diría, sin que haya un juicio del escritor por sus personajes, al texto en el que están enclavados. Eso es una mirada contemporánea. Pero o me atrevería a los demás.

Federico Schopf:

Una persona pregunta por la moral vigente (o tal vez no vigente) y lo pornográfico en la novela contemporánea.

David Gallagher:

Son términos cuyos significados son muy difíciles de precisar en la novela. En cierto sentido se relacionan con lo que decía antes de la audacia. La audacia tiende a medirse en relación al contexto en que un escritor o una persona está operando. Por ello es que en general los debates sobre pornografía que había en el pasado, alrededor de novelas específicas, nos parecen hoy tremendamente extraños. Resulta extraordinario que durante tantos años, en casi todo el mundo, se prohibiera un libro como *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, cuando ahora es leído masivamente, enseñado en los colegios y a nadie llama la atención. Pepe escribió un libro, *La Marquesita de Loria*, al que no sé si se le puede llamar pornográfico o no, y, sin embargo, tiene tanta gracia y humor. Y aunque soy gran admirador de Mario Vargas Llosa y pienso que sus novelas son casi todas magníficas, *El elogio de la madrastra* me pareció muy malo: un libro casi programático, como si se hubiese impuesto el deber de probar un límite. En fin, la pornografía depende del contexto. Creo que por ahí iría mi respuesta.

Federico Schopf:

La última pregunta, entre todas las que hemos debido seleccionar, la ha escogido José Donoso: “¿Existen todavía suficientes novelistas?”

José Donoso:

Creo que el chileno tiene la manía, o la cortedad de genio, de que le gusta que las novelas sean útiles, que digan algo sobre la realidad. Se piensa que una novela es seria porque nos dice cómo se visten los europeos, cómo es el trabajo en las pampas de salitre, cómo son los fundos antiguos; eso es lo que gusta. Y esto, que no sería una representación de la realidad sino una reproducción de la realidad, es lo que hace que la gente se contente con lo que hay.

En el mundo hay suficientes novelistas e infinidad de caminos que elegir, pero no así en Chile. Sin embargo, me parece que en los últimos cuatro meses ha habido un gran destape en nuestro país, es decir, había una cantidad de novelistas que estaban mudos y que ahora se están manifestando, poco a poco. En los próximos años imagino va haber una explosión. Si son malos o buenos, lo dirá la crítica en su día.

David Gallagher:

Agregaría que en países como Estados Unidos, Francia o Inglaterra, donde las casas editoras reciben cerca de cien novelas por semana, hay una verdadera inflación de novelistas (como ocurre e la crítica). Pero sabemos que al final perduran sólo unos pocos, porque el ser humano, en definitiva, tiene un tiempo limitado para la lectura. Obviamente, el tiempo es un filtro. Frente a él y ante tanta competencia, el primer intento de enviar un manuscrito a una editorial es un acto de heroísmo de parte del escritor. □