

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 57

*La novelística de
Miguel Donoso
la desgarradura
de una errancia*

*María Luisa
Martínez*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

La novelística de Miguel Donoso
la desgarradura de una errancia

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 57

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 322 8031, 322 8032 • Fax: (593-2) 322 8426

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247

Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador

E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558

Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador

E-mail: cen@accessinter.net

María Luisa Martínez

La novelística de Miguel Donoso
la desgarradura de una errancia



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Quito, 2004

La novelística de Miguel Donoso
la desgarradura de una errancia
María Luisa Martínez



Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Ediciones Abya-Yala
Corporación Editora Nacional
Quito, diciembre 2004

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Diseño gráfico y armado:
Jorge Ortega Jiménez

Cubierta:
Raúl Yépez
Impresión:
Impresiones Digitales Abya-Yala,
Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
9978-19-098-8

ISBN: Ediciones Abya-Yala
9978-22-485-8

ISBN: Corporación Editora Nacional
9978-84-376-0

Derechos de autor:
Inscripción: 020869
Depósito legal: 002829

Título original: *La novelística de Miguel Donoso bajo una nueva piel*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras
Programa de Maestría en Letras, mención en Literatura hispanoamericana, 1999
Autora: *María Luisa Martínez*. (Correo e.: lotofago@hotmail.com)
Tutor: *Raúl Vallejo*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0083

Contenido

Introducción

Del porqué del cuerpo ausente / 11

Capítulo I

El enigma de las dos patrias / 19

Capítulo II

De la aparición irrepetible de una lejanía / 29

1. *Henry Black* / 29

2. *Día tras día* / 38

Capítulo III

El lugar del no lugar / 45

1. *Nunca más el mar* / 45

2. *Hoy empiezo a acordarme* / 55

Capítulo IV

El infierno de todos: la memoria / 63

1. *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona* / 63

2. *A río revuelto* / 72

Capítulo V

Recuento que no conclusión / 81

Bibliografía / 85

Universidad Andina Simón Bolívar / 89

Títulos de la Serie Magíster / 90

A las víctimas del olvido

Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran. Somos un pensamiento secreto. ¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?

SALVADOR ELIZONDO, FARABEUF.

INTRODUCCIÓN

Del porqué del cuerpo ausente

Donde habita el poeta desterrado
una vez hace guardia la musa
y otra el miedo.
La noche cae
sin esperanza de aurora.

Anna Akmatova,
Sobre Mandelstam.

En una entrevista, Miguel Donoso Pareja, hizo esta profesión de fe: «creo que un libro existe mientras más posibilidades tiene de ser traicionado. Es la traicionalidad de un libro lo que permite que pueda perdurar sobre el tiempo y el espacio. Los textos deben ser escriptibles, deben ser escritos por el lector».¹

¿Cómo aproximarse a la novelística de Miguel Donoso Pareja después de esta declaración? ¿Cómo aceptar esta invitación a la traición? ¿Cómo conciliar la dualidad de crítico y lector en el trabajo minucioso de disección y reescritura? Todas estas preguntas que aparecieron de modo tan desenfadado, claro y con toda la contundencia de su lógica; me llevaron a conjeturar éste mi más amoroso acto de traición.

Para hablar de esta traición es necesario llamarla por su nombre, o mejor dicho, indagar detrás de qué acto se esconde. Algunos hablan de interpretar, otros de comprender, algunos más de explicar. Ahora bien, ninguno de estos nombres será esclarecedor si antes no reflexionamos sobre la naturaleza de la escritura y para ello, habrá que evocar la fábula que Sócrates le cuenta a Fedro sobre Theuth, rey de Egipto, y Thamus, dios inventor de la escritura. Cuentan que un día, Thamus se dispuso a mostrar a Theuth todos sus inventos. A la aparición de cada uno de ellos, siempre seguía un comentario de Theuth. Después de una larga demostración, llegó el turno a la escritura y dijo Thamus: «Este conocimiento ¡oh rey!, hará más sabios a los egipcios y vi-

1. Entrevista a Miguel Donoso Pareja. Entrevistadora: María Luisa Martínez. Grabación: Guayaquil, Ecuador, julio de 1999.

gorizará su memoria: es el elixir de la memoria y de la sabiduría lo que con él se ha descubierto»,² a lo que Theuth acotó:

¡Oh ingeniosísimo Thamus! No te das cuenta. Esto en efecto, producirá en el alma de los que lo aprenden el olvido por el descuido de la memoria, ya que, fiándose a la escritura, recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí. No es pues, el elixir de la memoria, sino el de la rememoración, lo que has encontrado. Es la apariencia de la sabiduría, no su verdad.³

Escribir, a partir de aquí, nada tendrá que ver con significar, sino con rememorar, olvidar e inventar. Ya no hablamos en términos de copia de la realidad, de réplica de lo idéntico, sino hablamos de la imitación producto de la escritura como una actividad mimética que produce algo, precisamente, una cartografía inclusive de las comarcas venideras.

Entramos en el mundo de lo verosímil construido a partir de la imitación de acciones, pero dicha imitación no refiere, como advierte Sócrates a Fedro, a la escritura como un arte fijo y claro, ya que eso sería pecar de ingenuos. Sino que, citando a Ammón, los decires escritos son algo más que un medio para recordar. Es quizá, a partir de estos parámetros que podemos plantearnos la desaparición del mundo real como entidad positiva dentro del texto y dar paso a su existencia, ahora, como ausencia. Así es que podemos concebir el cuasimundo de los textos o de lo literario, como la relación texto a texto; ya que toda pérdida de sí conlleva un encuentro con lo otro.

Quizá, entonces, es aquí donde las palabras de Miguel Donoso lo alejan de cualquier ingenuidad y recíprocamente nos reclaman, como posibles lectores, no concebir la escritura como algo claro y firme:

Esa capacidad de inventar, de fabular, y esa realidad tan increíble que vemos todos los días es lo que nos conforma. Y nos conforma a tal grado que no sabemos donde comienza la invención y donde empieza la verdad. La escritura es una invención y puede ser también una gran mentira. No es cuestión de decir la verdad, es cuestión de decir las cosas de tal manera que parezcan verdad. Por eso digo, que lo más increíble está en la realidad y que toda invención procede de la realidad. Yo soy un mentiroso, así lo asumo, pero yo creo que digo la verdad, eso es lo importante.⁴

2. Platón, «Fedro o de la Belleza», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1976, pp. 881-882 (275a.).
3. *Ibidem*.
4. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 5.

La escritura se convierte en el camino que elige el escritor, no porque tenga planeado llegar a través de él a algún sitio, sino por la simple pasión que le produce la reflexión y somatización del camino mismo. De ahí que no se escriba con la intención de transformar el mundo, ni siquiera con la mezquindad de aconsejar o de enmendar, sino porque el espacio de la escritura es un mundo en sí, un *mythos*, una trama.

Dado que un libro no tiene más objeto dado que él mismo, debemos entonces, dejar atrás todas esas viejas *muletillas* críticas que nos obligaban a preguntar por el significado o el significante, que nos llevaban a la obsesión de querer comprender un libro. No nos preguntemos sobre la intención del autor, que supuestamente está oculta detrás del texto; no más sobre la situación histórica común al autor y a sus lectores originales; no más sobre las expectativas o sentimientos de estos lectores originales; ni siquiera sobre la comprensión de sí mismos como fenómenos históricos culturales. Únicamente, empeemos por hacerle preguntas al texto en calidad de la composición que es y que está en conexión con otros cuerpos sin órganos. Preguntémosle con qué funciona, en conexión de qué hace pasar o no intensidades. En qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya. Con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.⁵

Lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto. No se trata de coincidir y si coincidimos con algo no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto.⁶

Es en ese reconocimiento de una forma posible de mirar las cosas donde se abre la posibilidad para el crítico de disección, rememoración y traición. No hablamos de coincidir o no con el otro, sino de interpretar. Me refiero a la interpretación que pone en juego no la comprensión, sino la existencia histórica del intérprete, traductor o traidor, como se nos prefiere llamar.

Creo que vale la pena aquí hacer una *elipsis* y reflexionar sobre la interpretación. Este término tiene muchas acepciones y evoca un *sin fin* de paradigmas. En la antigua Grecia estaba asociado al dios Hermes, el mensajero. Implicaba llevar los mensajes de los dioses a los hombres, de ahí que se le asociara con los conocimientos inciertos y la lectura de los oráculos. Por otro lado, el término se ha vinculado a la acción de glosar, enmendar los textos con

5. Aquí estoy siguiendo el pensamiento de Deleuze y Guattari en Rizoma.

6. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI / Universidad Iberoamericana, 1995, p. 104. Trad. Graciela Monges.

el afán de instaurar su legalidad. En ese sentido interpretar es reconocer, literalmente, la representación de otro significado más en armonía con las creencias morales y los conocimientos científicos de la nueva época. Lo cual, implica afirmar que ningún texto se puede entender sin la tradición, es decir, al interior de un horizonte de fe, ya que corre el riesgo de que decaiga su canonicidad. De aquí degenera la concepción de la interpretación como la explicación de un sentido oscuro no suficientemente determinado.

Aquí no acaban las acepciones del término. No podemos olvidar que la interpretación, de igual forma, está unida a la ejecución. Pensemos en la interpretación musical o teatral. Asimismo, partiendo de la idea de Dhilltey, Gadamer y Schleiermacher de que la naturaleza, otro hombre, otra época nos resultan extraños y que acaso nos hablan, pero no nos dicen nada; es que la interpretación asociada al comprender tienden un puente entre lo otro y nosotros, es decir, un horizonte de sentido. La interpretación también ha sido entendida como una labor de desmascaramiento, esto debido a que las épocas no han sido comprendidas por falta de distancia histórica, de ahí que haya que acceder a las verdaderas intenciones que subyacen a expresiones falaces.

A partir de las reflexiones de Nietzsche y Heidegger podemos sostener que no existen hechos, solo interpretaciones. De manera que lo que parece un objeto es el resultado de interpretaciones de las cuales solo en mínima parte somos conscientes. El problema no está ya en ver lo que hay, como actividad interpretativa, sino en señalar que detrás de cuanto se nos muestra como evidente hay algo oscuro, o al menos escondido, hay algo que es *otro* respecto de nosotros. Del tal forma que a partir de aquí queda excluida una comprensión inmediata, y más bien debe imperar el primado de la mala comprensión. De ahí que el interpretar no sea comprender sino un medio entender, es decir, un traicionar. Igualmente tampoco es explicar. Pero vayamos más allá y veamos con Paul Ricoeur que:

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta a un mundo posible, gracias a la diferencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por la referencia al texto. Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello de lo que habla. [...] Pensar en el sentido del texto como un mandato proveniente del texto, como una nueva forma de ver las cosas, como una orden de pensar de cierta manera.⁷

7. *Ibidem*, p. 100.

En este sentido la interpretación acerca, iguala, convierte en contemporáneo y semejante, es decir, hace propio lo que en principio era extraño. Pero sobre todo, la interpretación entendida como apropiación conlleva asimilar el acto de la lectura a la ejecución de una partitura musical; es decir, marca la realización, la actualización, de las posibilidades semánticas del texto. En ello radica la interpretación que parte de una explicación y la trasciende, la traiciona, en busca de la recuperación del sentido.

El texto habla sobre un mundo posible y sobre una posible forma de orientarse dentro de él. Es el texto el que abre y descubre las dimensiones de ese mundo. Este ocultamiento del mundo circunstancial por el cuasimundo de los textos puede ser tan complejo como el mundo mismo. De ahí que el autor sea creación del texto, él mismo se sostiene en el espacio de significado trazado e inscrito por la escritura. El texto es el lugar donde el autor deviene en mito y el mito en verbo y el verbo ocupa el lugar del mito y es mito, ausencia, tiempo, polvo, nada. Escribir, dirá Deleuze:

Es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso y que desborda cualquier materia vivible o vivida. [...] La vergüenza de ser un hombre, ¿hay a caso alguna razón mejor para escribir? Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal, que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula.⁸

Esta cita nos lleva a replantearnos la posición del autor de textos literarios, a partir de nuevos parámetros. Creo que ahora la pregunta que se hace Juan García Ponce en torno a si ¿la literatura hace al hombre que cree hacerla o que la realiza desde el conocimiento de que es ella la que lo hará algún día, o el hombre hace a la literatura?,⁹ tiene consonancia en la voz de su contemporáneo, Miguel Donoso, cuando afirma: yo soy de esos escritores invisibles.¹⁰ Esto nos permite pensar que para ambos, el hombre no hace a la literatura; se diluye en ella, se reinventa en ella.

Estamos reconociendo que el autor a final de cuentas escribe asumiendo su espacio de enunciación como zona de vecindad, de indiferenciación o extradición. Ya que esto lo podemos asumir así, entonces, evoquemos la fábula más antigua que se ha construido en occidente sobre la extradición del escritor, poeta, o como diría a final de cuentas Platón, del *imitador*.¹¹ Platón lla-

8. Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1993.

9. Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, México, Anagrama, 1981, p. 18.

10. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*

11. Esta reflexión se basa en el libro décimo de "La república o de la Justicia" de Platón.

ma imitador al autor de obras, pues sus producciones son meras apariencias, pero no realidades, no verdades. Por ello no se les debe ofrecer entrada en una ciudad con buenas leyes, porque despiertan y alimentan el vicio y destruyen el principio de racionalidad.

El poeta imitativo introduce en el alma de cada uno un régimen miserable, complaciendo a la parte irracional de aquella que no es capaz de distinguir lo grande de lo pequeño y si sólo de pensar las mismas cosas, unas veces como grandes y otras como pequeñas, forjase así unas nuevas apariencias alejadas por completo de la verdad.¹²

Platón expulsa al imitador de la ciudad, pero permítanme pecar de ingenua y preguntar ¿dónde queda esa ciudad con buenas leyes? ¿En dónde está su ubicación física? Hablamos de una ciudad conceptual, ideal. De ahí es de donde realmente queda expulsado el imitador, del proyecto platónico escriturario. Ahora bien, dicho proyecto ideal tiene su cara más letal cuando recordamos la muerte de Sócrates, quien es condenado por la *proletkultur* de cometer las agravantes de: no reconocer los Dioses reconocidos por la Ciudad, de introducir, por el contrario, demonios nuevos y pervertir a los jóvenes. Lo importante de este hecho no es, no debe ser, el que un grupo de poder esté dispuesto a servir de policía del régimen y apuntar su dedo acusador ante el *gett-*ho** de los expulsados, en este caso, Sócrates, sino la reacción del propio Sócrates, cuando se niega cualquier posibilidad de defensa y no espera a que lo expulsen o lo condenen, que para el caso es lo mismo, sino que por opción propia toma la cicuta. ¿Por qué me parece tan relevante este hecho? Uno, porque Sócrates sin ser imitador es tratado como uno de ellos. Dos, porque entonces Sócrates padece en carne propia la capacidad tergiversadora del discurso. Tres, porque quizá el imitador o escritor de literatura se sepa perdido desde el principio y no tenga que esperar a que lo expulsen, sino que él, por cuenta propia, ya lo ha hecho desde el principio. Es decir, nadie tiene que exiliarlo de la ciudad, para saber que está perdido. Con ello no quiero minimizar el conflicto que implica el exilio físico, sino que ser escritor implica, de por sí, asumirse como extraditado, incluso del texto mismo. García Ponce lo pone en estos términos:

Uno escribe llevado por la fuerza de los impulsos que quieren salir a la luz; empleando signos comunes que permiten la comunicación en una sociedad, pero el uso de dichos signos está al servicio de las obsesiones privadas lo que

12. Platón, “La república o de la Justicia”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1976, p. 834 (605a.).

los coloca en el campo de la transgresión. El vacío está justificado. Se escribe desde el vacío y hacía el vacío.¹³

¿Quién, entonces, necesita de esos que usan la cultura popular como bandera política y justifican un discurso de lo democrático y lo inclusivo? ¿Quién necesita de los sicarios del poder, de la oscura mano negra que todo lo pervierte cuando el escritor está consciente de que escribe desde el vacío? Valga aquí la digresión latinoamericanista, al pensar que no es de extrañar que el intelectual latinoamericano asimilado a la burocracia cultural no pueda ser, y asumirse como extraditado. La expulsión física del campo de poder literario y cultural, es menos importante que el hecho de reconocer su existencia como una errancia sin fin con respecto a la propia textualidad. Además, si entramos en detalles descubriremos que, si el escritor es incorporado al campo de poder cultural, en contraparte será extraditado del gettho de los expulsados, quiénes ahora se encargarán de hacer arder la hoguera de las vanidades. De ahí, mi persistencia en reflexionar sobre el otro exilio, el que nos lleva más adentro, a escribir desde el vacío.

La creación ha devorado a su creador, dejándolo solo frente a la ausencia que queda como la huella de su paso por la creación. Con ello el escritor reconoce lo que ya advertía Platón: que está destinado a afirmar la imposibilidad del absoluto, haciéndolo posible en su misma negación. Se trata de saber que lo imposible es¹⁴

En la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto escritor no deja de desaparecer. La relación de la escritura con la muerte se manifiesta en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardises que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura.¹⁵

Siguiendo a Antonio Ruy Sánchez, no puedo no identificarme con la idea de que escribir ensayos es ir bailando muy gozosamente con nuestros te-

13. Juan García Ponce, «El escritor como ausente», en *Trazos*, México, Nueva Imagen, 2001, p. 260.

14. Confrontar la idea de lo Real en Lacan en *Escritos*, México, Siglo XXI, 1989. Trad. Tomás Segovia.

15. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985, p. 13. Trad. Corina Iturbe.

mas y autores y problemas; y por supuesto, también es devorarlos ritualmente: hacerlos nuestra carne, nuestros pasos. Esto implica aceptar que la literatura nos entra por el cuerpo y muchas veces se queda en él. Al conjeturar que la novelística de Miguel Donoso es la rememoración de la desgarradura de una errancia, intento asumir mi papel de traidora y entender mi acto de interpretación, como una disección amorosa, que nace del deseo de mezclar saber y sabor. Ello con la intención de sobrepasar los límites de la transcripción de textos, buscando así provocar que tú lector, te atrevas a leer traicionando, deglutiendo, volviendo a contar la fábula, reconociendo la inminencia de un cuerpo ausente en toda escritura. Pero cuidado, porque a través del narrador de *La luna y las fogatas*, escrita por César Pavese, se nos advierte que el desconocido que cuenta la fábula se convierte *en la fábula*.

Dónde he nacido no sé, en tanto no hay origen ni fin sino exclusivamente la continuidad de la vida, la que se hace visible en la renuncia que permite existir a la fábula y la convierte en el fundamento de una realidad sin fundamento, sin pretender sustituir esa ausencia, sino aceptándola como el carácter mismo de la realidad.¹⁶

16. César Pavese, *La luna y las fogatas*, Argentina, Adriana Hidalgo, 1990, p. 40.

CAPÍTULO I

El enigma de las dos patrias

Es en el cuerpo donde todo sucede, todo entra y sale, se agrupa y se dispersa.

Y el yo que habita en ese cuerpo se diluye, se disuelve en la angustia del placer.

Juan García Ponce.

Todo lo que uno sabe, aprende, olvida o crea, pasa por nuestro cuerpo. No somos ideas sino cuerpos con ideas. Y por lo tanto no hay ideas que no vengan a nosotros cargadas de afectos, fracasos o del deseo de haber querido vivir otra vida. Novelar es recrear y hacer visible la textura de las vidas que no se llegaron a realizar, pero que anulan el sentido de lo que realmente se vivió. Porque el escritor vive permitiendo que la literatura le afecte con su proximidad magnética y así siente, en esa atracción poderosa, la presencia de otros escritores, de otros mundos que amplían y enriquecen sus ámbitos. Circunstancias que lo llevan a descubrir, como lo hace Miguel Donoso, que

[...] uno es de cualquier parte o de todas las partes. La gran enseñanza fue ésa. Primero, sentirme arrancado de mi lugar, vivir en un lugar que no era mío y que no entendía. Luego que lo entendí, fue la partición entre dos lugares. Luego la invención de mi país. Por eso, cuando yo volví me encontré con que este país no era el mío. Tampoco existía porque, no era el país que yo había dejado. Y a la larga y con el tiempo me he convencido que no soy de ninguna parte, porque soy de cualquier parte.¹

El mundo del escritor es posible solo a través de la realización de la escritura. Uno, dirá Klossowski, no está jamás donde está, sino siempre ahí dónde uno no es más que el actor de ese otro que uno es. El escritor se convierte en una dilatada literatura producto del enigma de las dos patrias, es decir, de una desgarradura. Es la partición que nace del sentimiento de nuestra propia imposibilidad de representar la totalidad de lo real, de lo sensible, y que sur-

1. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 8.

ge del reconocimiento de la invención como única posibilidad; la que transforma al escritor en un rostro hecho de palabras y «las palabras son viento exhalado, no son nada, si salen de un cuerpo con vida que, finalmente, exhala también su último suspiro»,² porque se está diluyendo en el acto mismo de su escritura.

Propongo, entonces ahora, hacer el recorrido por los rescoldos de vida, dejados por Miguel Donoso; con la intención de conjeturar más adelante cómo lo vivido, se convierte en referencia literaturizada, en fotografías en negativo, en vacío, en polvo, en nada, dentro de la corporeidad de su literatura y así permitimos saborear, a través de su lectura, del encanto de lo soñado.

Me reconozco, aquí, como biografía improvisada. En todo caso, esto no pretende ser un recuento archivístico, concluyente, sino una posibilidad y un signo. De ahí, que lamente desilusionarte, querido lector, si pretendías indagar en los meandros más oscuros de la vida de Miguel Donoso, o poner fin a algún chisme que alguna vez hizo correr el mitómano de Salvador Elizondo. Hablo de rescoldos, es decir, de la intensidad de vida dejada en los otros, por este hombre convertido en mito, en verbo. Me tomo, entonces, la licencia de transformar la posibilidad de una biografía en la bitácora afectiva que combinen su sabor y su saber.

De 1950 a 1975 la historia de la literatura latinoamericana y universal sufre un vuelco. Las formas en que la historia y la literatura eran concebidas, interpretadas y escritas por los novelistas de América Latina muestran un cambio radical. El desarrollo de las grandes metrópolis, el fortalecimiento de las comunicaciones entre los países de Latinoamérica, el advenimiento de la era de la clase media, la revolución cubana en 1959, el golpe de Estado en Chile en 1973, la caída del general Perón, el advenimiento de las guerrillas urbanas y su consecuente represión por parte de los gobiernos de Argentina, Uruguay, Colombia, Brasil, y la gran atención que Estados Unidos y Europa pusieron sobre América Latina. Estos factores fueron más que un simple espacio en el que se produjo una determinada literatura, se constituyeron en ejes que promovieron el despertar de la literatura no solo a nuevas formas en el arte de contar, sino que éstas se produjeron como respuestas a determinadas situaciones que empezaban a modificarla. Este fue un período en el que el escritor adquiere un nuevo estatuto y por ende, una cierta autonomía respecto de determinado campo de poder.

El auge sostenido de la clase media, el crecimiento de los centros de enseñanza media y superior, la divulgación dogmática del marxismo, la absorción de nociones del freudismo, la reproducción masiva de obras de arte y la aceptación de la urgencia de sentirse contemporáneos y entrar en las reglas del

2. Juan García Ponce, *La errancia sin fin*, op. cit., p. 16.

progreso. Todo ello trajo como consecuencia la destrucción de juegos culturales como el de *me lees -te leo* y la aparición de un público lector dispuesto a ser moderno.

Entre 1947 y 1967 circulan en el escenario de las letras de México autores tan diversos como: José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Sergio Galindo, Elena Poniatowska, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Sergio Pitol, Gustavo Sainz, José Agustín, Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitia, Rosario Castellanos, autores que muestran los cambios y la diversidad de tendencias, gustos y estilos que se desatan a partir de esos años.

No podemos dejar de mencionar que dicha transformación fue producto de los efectos del *Boom* literario; que a su modo, impulsó la integración latinoamericana, promovida por el impacto de la Revolución Cubana. Su promoción, además de permitir la difusión de la literatura de nuestro continente, aunque la publicidad solo se centró de primera instancia en 5 o 6 autores, provocó el surgimiento de un público interno que se arriesgó a leer novelas latinoamericanas, más allá del público europeo o norteamericano. Esto último permitió la consolidación de las editoriales latinoamericanas y su posterior transformación en los nuevos centros de poder; porque fueron ellas las que se encargaron de que los textos sobrepasaran la línea trazada por los nacionalismos. Algunas de las más importantes de ese momento fueron: Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz. A su vez, el premio *Casa de las Américas* en Cuba se convirtió en un instrumento de gran importancia. Este fenómeno condujo a que algunos escritores pudieran empezar a vivir de su trabajo y que, por lo tanto, entraran en el sistema intercambiario de las sociedades mercantiles. A partir de aquí el escritor forma parte del *star system*. No solo la obra, sino también el propio escritor, se convierten en una imagen que vende, de ahí la necesidad de las entrevistas, fotos, premios, etc. El escritor es una superestrella que sobrepasa los límites nacionales. Las dictaduras produjeron muchos exilios; el público norteamericano y europeo y los premios de literatura convirtieron a una gran parte de los escritores de ese período en personajes de reconocimiento internacional. Esto implicó un doble movimiento; mientras que, por un lado, toda esta literatura se encasilló bajo la etiqueta de latinoamericana, vinculada a la convicción –tanto del extranjero como desde dentro del propio continente– de que su tormentosa y triste historia había entrado en una etapa resolutive, que además llevaba a pensar en una unidad de raíz y de destino para esta región y por otra parte, en una curiosidad –tanto fuera como dentro de Latinoamérica– por las características de una cierta parte del planeta que en ese momento se pensaba que podía convertirse en una plena interlocutora de la historia universal. Se miraba a estos escritores como parte de una serie más particular, la nacional. Así que al mismo tiempo que se confirmaba una internacionalización en ello

se reivindicaba también un cierto nacionalismo. El desarrollismo de los años 60 en Latinoamérica condujo a que los novelistas se trocaran en mercancías, más exactamente en patrióticas divisas, como diría David Viñas en su texto incluido en la antología *Más allá del boom*.³

Mientras que en el continente se consolidaban estas opciones tan diversas, en Ecuador, en 1964:⁴ la universidad es clausurada, la casa de cultura es regulada por la censura militar y abandonada por los intelectuales, quienes se trasladan al café 77, para después ser perseguidos. Más tarde ellos mismos se encargan de consolidar la AEAJE⁵ (en donde las disparidades ideológicas fueron superadas por los fines comunes). Esta convergencia coyuntural permitió que se impusiera la tendencia de izquierda, encabezada por el Tzantzismo, la cual intentó dar respuesta tanto a los intereses del sector intelectual como al sistema de impugnación general que alimentaba el mito de la revolución de lo posible. Sin embargo, la revolución era cada vez más imposible, y la AEAJE dejó de ser la posibilidad de una acción política soñada. En este torbellino de compromisos, Miguel Donoso Pareja deja Ecuador y llega a México en calidad de exiliado. Guayaquileño, no acostumbrado al contragolpe del *chilango*,⁶ empieza a sentir las primeras incisiones de la desgarradura; no solo debidas a la distancia de la tierra o a los retorcidos hábitos del capitalino, sino porque es aquí dónde descubre una de sus grandes particiones. Se plantea la disyuntiva entre seguir la imagen paterna del hombre de acción, movido por un heroísmo romántico o decidir romper con el silencio y la soledad que desde niño lo han marcado, y opta por continuar la imagen del tío materno, la imagen del hombre de letras. Aunque en lo biográfico sigue su inclinación literaria, sin embargo, en sus proyectos literarios se mantiene esa partición dialógica irresuelta a través de sus personajes. J y Alcacer, Henry Black y el narrador anónimo, el muerto y el disecador inexperto.

Con el tiempo Miguel Donoso se convierte en una de las figuras más importantes de la literatura en México. Fue jefe de la sección de literatura de la Dirección de Promoción Cultura, a través de la cual manejaba 10 premios literarios en el país y fue supervisor del INBA. Augusto Monterroso da un vuelco a su trayectoria cuando le propone que lo sustituya en sus talleres de literatura, primero en la UNAM, en la torre de Rectoría y posteriormente en la Capilla Alfonsina. Más tarde, Oscar Oliva le propuso que planteara un taller en San Luis Potosí. Al poco tiempo, lo que comenzó como un proyecto

3. David Viñas, *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981.

4. Aquí sigo lo planteado por Fernando Tinajero en «Rupturas, desencantos y esperanzas», en *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, Nos. 144-145, julio-diciembre 1988, pp. 791-810.

5. Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador.

6. Forma coloquial de referirse a las personas nacidas en el Distrito Federal.

piloto se transformó en un gran proyecto cultural. Como resultado de esta labor Miguel Donoso se convierte en el supervisor de los talleres literarios del INBA, ahora diseminados por toda la República, y con ello en el principal artífice de la descentralización de la creación literaria en México. Juan Villoro comenta que Miguel Donoso representa el pasado en el que nada se había decidido y él fue el custodio de sus primeras revelaciones. Nadie antes los había tomado en serio.

Al frente del taller nunca impuso un estilo definido, su imparable magisterio fue una invitación al riesgo; su temperamento irónico, que alteraba el desafío con la protección, nos llevó a una paradoja decisiva; lo único que podía rescatarnos de nosotros mismos era una voz propia.⁷

Una preceptiva dentro de los talleres, y en la que coinciden todos sus talleristas, consistía en que durante el taller tenían prohibido leer alguna obra del maestro. A mi sentir, aquí surge otra dualidad en Donoso que oscila entre la labor de maestro y su proyecto literario personal. Donoso se parte una vez más entre su deseo de no producir clones de su trabajo y su relevancia como escritor. Esta labor, que desempeñó con la más extrema rigurosidad y con un serio compromiso, se fue apoderando poco a poco de su imagen dentro del campo de las letras en México y Ecuador, lo cual condujo a pensar en Miguel Donoso Pareja como en el director de Talleres, como el administrador de la cultura, sobre su imagen como escritor.

Para 1982, la nostalgia se vuelve cada vez menos soportable y decide regresar a Ecuador. Radica en Quito durante 4 años y más tarde adquiere la fuerza necesaria para hacer el intento de volver a Guayaquil. Es en este proceso de retorno, donde Donoso descubre que la partición se vuelve cada vez más honda, y lo que eran incisiones, se transforman en una desgarradura. En Guayaquil todo le era México, y en México todo le era Guayaquil. La distancia era lo de menos, la verdadera escisión se produjo al darse cuenta, que nunca se regresa del todo y que se reconocía vecino de cualquier parte; porque, ahora, era capaz de reinventar el enigma de sus dos patrias, como alguna vez lo hizo el escritor ecuatoriano César Dávila Andrade.

La vida convulsiva de esos años produce cambios no solo en la persona del escritor, sino que más allá de eso son características que se ven reflejadas en opciones y técnicas nuevas en el arte de contar. Es en este período en que surge la necesidad de construir una *antinarrativa*, que se enfrente a la velocidad de otros sistemas narrativos no escriturarios, como el cine, la televi-

7. Juan Villoro, citado en «Ya estoy viejo para volver a México», en *Excélsior*, 29 de noviembre de 1996, Sec. B, p. 14B.

sión, la radio, etc. Por ello, algunos escritores empiezan a trabajar una prosa difícil, que obliga a una lectura cuidadosa y competente, pero que al mismo tiempo atrae la atención de un público de la cultura de masas. De tal forma, que la novela de esta época por lo general se encuentra inmersa en un diálogo interno no solo con trabajos sobre literatura, que podrán ser las referencias al experimentalismo europeo, como Joyce o Proust, sino que además con la tradición oral, con los reportes de policíacos, *comics*, estrellas de cine, etc. Todo puede ser literaturizado. El lenguaje de estas novelas implica un intrincado desarrollo del tiempo narrativo, lo que obliga a que el lector sea mucho más activo y que participe en la construcción del texto. Al mismo tiempo, se produce una sofisticación en cuanto al aspecto lingüístico de la obra, lo que significa que el novelista se vuelve más reflexivo en cuanto a su propia forma de contar, empieza hacer una ficción de la ficción, es decir una metaficción. Siguiendo a Carlos Monsiváis en su texto *De algunas características de la literatura mexicana contemporánea*,⁸ podemos puntualizar los siguientes rasgos de la literatura mexicana de los 60: uno, se elimina la distancia entre el narrador y los objetos de su atención; dos, la problematización psicológica es con frecuencia el espacio de la acción y la acción misma; tres, se restablece el interés por la novela histórica rehabilitada por diversas convicciones; cuatro, se da gran importancia a la búsqueda de la recuperación literaria a partir de la corrosión del lenguaje, se descubre el lenguaje público como *kitsch* y se intenta su reproducción paródica y, por último, el debilitamiento de la rigurosidad de los géneros.

El afecto que muchos artistas e intelectuales jóvenes sienten por las artes populares [...] refleja un modo de mirar al mundo y las cosas del mundo, nuestro mundo, nuevo y abierto. No supone la renuncia a todo criterio: hay una considerable cantidad de música popular estúpida, así como de pintura, cine y música de *vanguardia* inferiores y pretenciosos. Lo importante es que *hay* nuevos criterios, nuevos criterios de belleza, estilo y gusto. La nueva sensibilidad es provocativamente pluralista; está consagrada tanto a una atroz seriedad como a la diversión, el ingenio y la nostalgia. Es también extraordinariamente consciente de la historia; y la voracidad de sus entusiasmos es vertiginosa, febril. Desde la perspectiva de esta nueva sensibilidad, la belleza de una máquina o la de la solución de un problema matemático, como la de una pintura de Jasper Johns, la de una película de Jean-Luc Godard, o la de las personalidades y la música de los Beatles, son igualmente accesibles.⁹

8. Carlos Monsiváis, «De algunas características de la literatura mexicana contemporánea», en Karl Kohut, edit., *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt, Vervuert, 1995, p. 27.
9. Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1966, p. 390. Trad. Horacio Vázquez Ría.

El *boom*, estallido sorpresivo, instantáneo, asombroso, espectacular y fugaz. El club más elitista. Cinco son los nombres que se incluyen en esta lista: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes y el quinto lo han recibido, según Ángel Rama, desde Carpentier hasta José Donoso y desde Lezama Lima hasta Guimarães Rosa. Pero son ellos los escritores quienes, guiados por un honor entre colegas, usan su prestigio para llamar la atención sobre autores de escaso público: Borges con Macedonio Fernández, Cortázar con Lezama Lima o Filisberto Hernández, Vargas Llosa con Arguedas, Fuentes con Goytisolo, etc. Así que son los propios escritores quienes tratan de evitar el reduccionismo de esta lista. El hecho de que un escritor no esté incluido dentro de esta primera lista, no significa que no comparta en lo más hondo de su propuesta literaria gran parte de los cambios que trajo el *boom* con toda su heterogeneidad. Miguel Donoso Pareja es un escritor que no está incluido dentro de esta lista, pero él, como muchos otros casos de escritores que empezaron a trabajar en esta época, no pueden ser entendidos fuera de las propuestas de este fenómeno literario llamado *boom*. No se trata solo de inclusión o exclusión, o de que unos sean de mayor y los otros de menor calidad; lo que nos interesa es delimitar el espacio literario en el que se produce y adscribe la propuesta novelística elegida. El modo en que este autor concibe la literatura es coherente con el proyecto experimentalista propuestos por algunos de los autores periféricos al *boom*, por eso gran parte del trabajo de Donoso solo puede ser entendido dentro del marco de este fenómeno literario, incluso como respuesta al mismo fenómeno. En 1969 sale a la luz por la editorial Diógenes de México la novela *Henry Black* y en 1976 aparece, en Joaquín Mortiz, *Día tras día*. Las fechas y las editoriales en las que salieron publicados ambos trabajos es un diagnóstico de que esta literatura de alguna manera estaba situada en el centro del huracán y que fue publicada en una de las editoriales que formó parte importante de los lanzamientos del *boom*. Asimismo, al llegar a México convive cercanamente con el grupo de jóvenes *escritores* del que formaban parte José Agustín, Gustavo Sainz y Salvador Elizondo. Si por algo se caracterizó este grupo fue por su apertura al experimentalismo, y sobre todo en el caso de Agustín y Sainz, trasgredieron los moldes tradicionales de narrar, hacia un mayor desparpajo y se apropiaron de un habla profundamente juvenil.

Para 1975 ninguno de los cinco escritores adscritos al *boom* continuó escribiendo novelas del *boom*; la mayoría cambió su tendencia; de un experimentalismo cruento hacia proyectos más claros, fueron dejándose de lado las novelísticas con estructuras laberínticas y se recargaron de un humor más prístino y menos elitista; además, la incursión de la cultura popular como interdiscurso se vuelve más recurrente y menos obscurantista. Antes podíamos ver en las novelas la representación; y los entretelones de la representación,

en cambio en esta nueva etapa los entretelones ya son menos explícitos, regresan a su lugar: el envés del texto. El término *post-boom* no denota un nuevo grupo o un nuevo movimiento, no es el desarrollo lineal y progresivo del *boom*, sino más bien solo sirve para indicar el surgimiento de nuevas tendencias, las cuales son más disímiles que en el período anterior. Severo Sarduy, Manuel Puig, García Ponce, Reinaldo Arenas, Osvaldo Soriano, etc., demuestran que se puede seguir escribiendo a pesar de la sombra del fantasma del *boom*, y de la represión política y la brutalidad. El *boom* rendía un tributo explícito a los maestros de la cultura de más alto vuelo, lo cual fue uno de los factores que contribuyó a que la cultura se moviera de la periferia hacia los centros más importantes como París, Londres o New York. Las nuevas tendencias no niegan esta tradición, pero empiezan a regodearse en el intertexto de la cultura de masas con mayor soltura que en otras épocas; esto no significa que se hayan convertidos en productores de cultura popular sino, más bien, que construyeron un sistema de valores más acorde con su realidad cultural, en la que no existe un deslinde entre la cultura de élite y la cultura popular. Por otro lado, se busca capturar la voz de aquellos que por razones sociales, económicas o históricas han sido silenciados, sacándolos así de la periferia en que se les había situado, y colocándolos en el centro mismo de la complejidad de su voz. Esto significa dejar de hablar de nuestros sacralizados caudillos, «porque ahora nada destruye tanto a un hombre como el tener que representar a un país».¹⁰

El *post-boom* por llamarlo de alguna manera, es un fenómeno que es difícil catalogarlo como una nueva tendencia de la novela en Latinoamérica, debido a las múltiples y heterogéneas respuestas que se suscitan en él y que producen una imagen cada vez más diversa de América Latina, que rompe con los estereotipos que la han condicionado desde su conquista y que le da voz a la mujer, al exiliado y al homosexual.

Obras como *Nunca más el mar* (1981) o *Hoy empiezo a acordarme* (1994) han sido catalogadas de posmodernas, por lo tanto, se les ha vinculado a la técnica del *Post-Boom*. Sin embargo, cada uno de los proyectos de Donoso son sumamente distintos, y a mi modo de ver no pueden ser estudiados como un proyecto total, definitivo; que pretende llegar a un lugar determinado, sino que más bien deben ser entendidas como un *working progress*, a través del cual, el escritor busca literaturizar la desgarradura de su errancia, vital y literaria. En dónde podemos rastrear la proximidad magnética de autores como Elizondo, Musil, Lowry, Joyce, Faulkner, Pablo Palacio, Ezra Paund, Rulfo. En dónde es innegable su sentido de desterritorialización, como escritor, con respecto a la literatura ecuatoriana, principalmente en el momento del

10. Epígrafe de *Rayuela*.

retorno, ello a pesar de sus coincidencias disonantes con obras como: *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, con *Las tierras del Nuaymás* de Jorge Rivadeneira, con *El testimonio* de Alsino Ramírez con a *La Linares* de Iván Egúez, con *El desencuentro* de Fernando Tinajero y con *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas. Obras todas, impregnadas de una profunda rebeldía con respecto a un realismo folklorista, y nutridas de un hambre de modernidad, que se había quedado suspendida al lado de la tumba de Pablo Palacio. En ellos se irá gestando la mezcla exacta entre precisión técnica, autonomía, modernidad, profesionalización y soledad.

Después de este recuento de rescoldos de vida, podemos empezar a asumir la identidad, siguiendo lo propuesto por Bolívar Echeverría,¹¹ no como una sustancia, sino como un estado del código. Con ello, dicha identidad puede mostrarse como una realidad evanescente, que al mismo tiempo que puede determinar los comportamientos de los sujetos que la usan o hablan, está simultáneamente siendo hecha, transformada por ellos. Después de esto solo nos resta decir:

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, un hombre inventado, un hombre que sólo existe como la figuración de otro hombre que no conocemos, el reflejo de un rostro en el espejo, un rostro que en el espejo ha de encontrarse con otro rostro.¹²

11. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista, 1995, p. 74.

12. Salvador Elizondo, *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 15.

CAPÍTULO II

De la aparición irrepetible de una de una lejanía

En cierto modo se trata de la pervivencia de un ritual muy arcaico, en el que se celebra simultáneamente el ciego pero sagrado mecanismo de la fatalidad y la admirable pero inútil libertad de resistencia del hombre en el momento de su destino.

Antonio Blanch¹

1. *HENRY BLACK*

Aventurarse en la lectura de esta novela de Miguel Donoso Pareja, es estar dispuesto a enfrentarse al experimentalismo en su más estricto y cerrado sentido. Existen novelas a las que no se les puede asignar otro adjetivo que no sea el de complejas, entendiendo este término, como lo plantea José Lezama Lima en su artículo *Lo Complejo y lo Complicado*, escrito en 1954.² El carácter de la complejidad es el de lo extraño, de lo sorprendente, pues no es el resultado mecánico de una combinación lineal de elementos, sino que hablamos de la expresa huida de lo contingente mediante una peculiar estructuración de la trama, en dónde los enlaces entre elementos son súbitos, ya que se borran las relaciones diáfanas entre los argumentos, el tiempo que nos vive o que vivimos, la voz que narra y la presencia que escucha.

Esta obra apela a la capacidad de abandonarnos, a la disposición para soltar las amarras ante una verosimilitud que exalta lo imposible.

1. Antonio Blanch, *El hombre imaginario (una antropología literaria)*, Madrid, Editorial PPC, 1996, p. 54.
2. El complejo prepara la humildad de sus ejercicios. Sabe que en cada aventura se aposenta la monotonía y la desesperación, y se prepara para recibir, en la aparente monotonía de la *as-quesis*, de la ejercitación, la anunciación que lo pondrá en marcha para atrapar la respuesta a la voz que lo despertó para siempre. José Lezama Lima. Consultar también, texto de José Prats Sariol, *Ensayos Manieristas*.

El sol se extiende sobre la mesa con su vocación de verdugo. Black va marcando todos sus músculos y sus nervios. La luz lo cubre y lo abre. No hay secreto ya y la voluptuosidad de su cuerpo atlético se descompone en fibras sanguinolentas, en una serie de canales por donde la sangre corre y se reencontra, cumpliendo su círculo, su delimitación donde ni siquiera el retorno puede ser y donde se estrella con exactitud nuestra dimensión sin orillas. Sólo el **misterio** nos comunica, y trata de hundirnos en otro **misterio** que nos devora para llevarnos a la liquidación. Muevo mi rey. [...] Todo es presente y el futuro se agota en el pasado. Estamos muertos, esperando a los muertos. Nadie toca la cena. Pobres de nosotros sin **misterio**.³

Entramos en un espacio en donde lo único cierto es la consumación de un deseo de naufragio, de una nostalgia, de un desconuelo. En este estado de desencantamiento, que sobreviene a través del acto de malabarismo de vivir la vida palpando la muerte; el misterio y el recuerdo, son los únicos rescoldos que dan sentido al naufragio. Es el misterio que emana de lo cotidiano, que se esconde entre sus intersticios y que lo mistifica, el que cobra espíritu en la obra. Todo es hoy, todo está presente, todo está, todo es aquí; pero también todo está en otra parte, en otro tiempo. Esto solo es perceptible cuando el hombre permanece en el umbral, en la vigilia, cómo lo están los personajes de *Henry Black*.

A lo largo del relato presenciamos los vuelcos que da el narrador cada vez que los torbellinos de agua, en forma de imágenes vacías, le saturan el alma. Es una ola de ayer y de hoy en que se ahoga el texto y no solo el texto, sino también usted. Al entrar en este océano de angustias no podemos permanecer ajenos, no podemos tomar la actitud de simples observadores. ¿Y por qué no, si al final ninguna comunicación es capaz de suprimir el abismo entre usted que me escucha y yo? ¿Si somos discontinuidades? El abismo es profundo e innegable y no hay modo de suprimirlo, sin embargo nos queda el privilegio de sentir en común el vértigo del abismo. Eso es lo que podemos compartir; la vertiginosa y fascinante sensación de la muerte.⁴

En la novela nos filtramos en la conversación de dos presos, en la que solo uno de acapara el habla. Así que lo que escuchamos más bien es como una especie de confesión, porque el otro solo es presencia. Es un diálogo transformado en un monólogo interior que hace perceptible el abismo entre el narrador y Henry Black, entre los hechos y las imágenes evocadas por narrador y entre usted y yo –entre texto y receptor.

3. Miguel Donoso Pareja, *Henry Black*, Quito, El Conejo, 1983, 2a. ed., pp. 28-34.

4. Aquí me guió por lo propuesto en el libro *El erotismo* de Georges Bataille, México, Tusquets, 2003.

Una explicación más me haría desembocar en un discurso pedante y considero además que con aquello de que «las presiones condicionan la buena fe», es suficiente. No me importa «lo que comprendan», simplemente me interesa que «comprendan». La capacidad y la disposición de comprender son fundamentales.⁵

Éste es un narrador que no solo se limita a contar hechos, sino que además rememora, y se convierte en una conciencia que lo juzga todo, que lo racionaliza todo y es que, gracias a esos momentos narrativos, la novela adquiere un tono ensayístico, pero no dogmático. De tal forma que se produce una sensación de que todo está por hacerse, de que todo empieza a tomar forma no en el pasado, ni tampoco en el futuro, sino más bien en el aquí, pero no en el aquí de la cárcel, como a veces podríamos entender ciertas frases, sino más bien en el aquí del texto en donde aparecen dos personajes casi sin tiempo, pero inmersos en el tiempo narrativo, en el que construyen un espacio que no es de ellos, sino el de usted y yo. Es decir, es el del tiempo del umbral.

La novela transcurre exactamente a lo largo de un día en una celda. El tiempo no está regido por las horas, sino por el desplazamiento del sol en los cuerpos, por la consumación de la penumbra en la luminosidad del sol y la consecuente invasión de la penumbra en la luz. Esto, sin olvidar la campana que representa el naufragio de un otro, a quien nunca vemos, pero que intuimos a través de su presencia amenazante. Las acciones que se llevan a cabo dentro de este espacio son muy escasas, pero siempre se combinan con acciones que se resolvieron en otro tiempo. Este aquí, es un espacio donde el tiempo ha dejado de lado su linealidad para dar paso a una simultaneidad en la que se conjugan, cosas, personas, sentimientos que de otra forma no se confrontarían, si no fuera a través de la fabulación del narrador, y sus conjeturas. Es un espacio que rompe con la forma rutinaria de la vida y nos introduce en el misterio, en lo sobrenatural de lo rutinario. La novela es el espacio en el que se reescribe la historia. Es por eso que nuestro tiempo es aquí, no solo el de Henry Black y el narrador que le acompaña en esa celda, sino el del usted y yo, encerrados en la cárcel del lenguaje.

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones. Lo único honrado sería decir éstas son fantasías, más o menos doradas para

5. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 11.

que puedas tragártelas con comodidad; o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento a los John Raffles o Sherlock Holmes.⁶

Cuando uno se enfrenta por primera vez a esta novela, el título se convierte en una impresión que nos persigue constantemente a lo largo del relato: *Henry Black*. El título nos hace esperar una narración en la que este personaje sea el centro en torno al cual gire toda la temática de la historia, pero en lugar de eso, obtenemos la historia, los recuerdos y los razonamientos de un narrador que ni siquiera tiene un nombre. Estamos frente a distintas individualidad que se desvanecen en el silencio o la fabulación. Entonces, ¿qué sentido puede tener semejante título? Después de leer este texto, además de definirlo como complejo, llegué a la conjetura de que es un laboratorio en el que el objeto de experimentación es el sujeto, el sujeto que se esconde detrás de la imagen de Black y de narrador. Quizá es aquí dónde más se nota que, como dice Teresina Alves, «Henry Black encierra en su totalidad un tema muy especialmente querido por el narrador: el tema moral-filosófico siempre presente y enraizado bajo la totalidad de la superficie narrativa».⁷

Es una novela de narrador y como toda novela de este tipo tiene su contraparte en el sujeto. Black representa un lado más práctico, directo y romántico del mundo, en el sentido heroico de la cuestión, que solo cree en los hechos gratuitos y naturales.

–De todos modos, hay que salir– dice Black.

–No hay objeto –le digo–, nuestra condición es sustantiva. Hablamos por conceptos, por esquemas. Allí radica, nuestro encerramiento. Por eso rechazamos los verbos y los adjetivos, es decir, el movimiento. La seguridad nos obliga a lo estático.

–Cállate –contesta Black con rabia–. Ni siquiera puedes confundirme.

–Ojalá pudiera.⁸

Black es la corporización textual del sujeto otro; que nos permite construir la sensación del abismo a través de la fe clara que tiene puesta en sus convicciones, a través, incluso de su romántica y por tanto utópica convicción de salida. No está dispuesto a la abertura; por eso, el narrador exclama: «ojalá pudiera por los menos confundirte». Le habla a aquel que tiene la esperanza de salir, y de paso también a usted y a mí, que esperamos salir no solo de

6. Pablo Palacio, «Débora», en *Obras completas*, Colección Archivos, México, CNCA, 2001, p. 111.

7. Teresina Alves Pereira, «La estructura de Henry Black», en *Vida Universitaria*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 31 de marzo de 1974, p. 5.

8. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 81.

la cárcel, sino de este aquí que es el texto que se está desdoblado ante nuestros ojos. Aquí como menciona Claude Fell, «se integra una experiencia, una realidad que se presenta distorsionada desde el interior, y no sólo temporal y espacialmente».⁹ Pero la advertencia es clara, el problema no es estar encerrados en este espacio, llámese novela, llámese cárcel, llámese memoria. Aquí por lo menos nos queda el misterio, el recuerdo, pero afuera no hay nada; sólo la orfandad original, la otra muerte. Afuera no podemos construir la realidad, ésta deviene tal cual es, sin la penumbra que la reconstruye y la reflexiona. De ahí que como menciona José de Jesús Sanpedro:

El diálogo en *Henry Black* se convierte en una certidumbre: La inutilidad de la función intelectual cuando opera sin un objetivo racional. Por eso Henry Black insiste: «Tus naufragios y tus desastres me hartan». A lo que el compañero de Black, responde pensando: «Hago que no lo oigo y continúo». Y agrega en voz alta: «Tenemos que desplazar la culpa».¹⁰

¿Cómo es este mundo del que el narrador no quiere salir y que Black solo lo entiende como un *em pass*? Este texto devuelve a la novela a su génesis, en el sentido de que funda una nación, un territorio, una identidad, como las antiguas épicas; solo que este mundo no tiene un territorio fijo, se construye a partir de los despojos del mundo lineal y ordenado. Así que nuestro guía no es un héroe que es capaz de resistir el canto de las sirenas; no, todo lo contrario, la aventura está en el naufragio, en la ruptura continua, en la soledad que deviene después del amor, en su fracaso, en su imposibilidad de consumación, en su nostalgia, en su dimensión de desastre, en la dualidad abismal entre ambos héroes: Black y el narrador.

Entonces veo el libro aquel, con sus pequeños sobres pegados entre las páginas, con una flor agarrada con grapas. Hay en él un delirio de propiedad, de acuñación de un pasado ajeno, igual que las tumbas con sus muertos distintos. Y más que sobres y flores cabría pegar vellos puberales o preservativos usados. El amor quedaría presente en toda su dimensión de desastre. Allí persistirían los restos del exterminio.¹¹

No busca la salvación de un pueblo, es el profeta que advierte la destrucción, porque él es la destrucción. No es el héroe que ha vuelto del Hades

9. Claude Fell, «La novela latinoamericana», en *Conversaciones con escritores*, México, Septenta, 1972, p. 67.

10. José de Jesús Sanpedro, «La decadencia de la sociedad burguesa a través de cinco novelas latinoamericanas», en *Cambio*, abril-junio 1976, p. 64.

11. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 57.

triumfante, es el antihéroe que no ha ido en busca del Hades, porque el infierno está en todo y en todos. Solo que a la luz del día no lo percibimos, no lo sentimos; por eso no podemos huir o salir de él porque en la piel solo somos capaces de ver piel, porque un sexo es solo un sexo, es en esta ceguera donde radica la desolación más honda. La luz nos ciega y nos impide cruzar a la otra orilla de las cosas, conscientes de que ese viaje está destinado al fracaso, porque nunca podremos recuperarlo todo, porque estamos condenados a la soledad, a la imposibilidad de la penetración. De ahí que esta novela no sea una novela de argumento, sino de naufragio, que trata de mostrarle al lector ese infierno que nos habita, que lo habita, aunque no quiera reconocer que «el racionalismo occidental deforma el contenido del pensamiento y de la acción. Al grado de que el miedo a ser lo que se pretende ser, nos lleva al abandono y la frustración humana».¹²

Estamos encerrados en una celda y lo único que nos es permisible es recordar una y otra vez, pero todo se rompe en los instantes repetidos y solo quedan flotando en la superficie los rescoldos del naufragio que conforman el texto. Es la estructura de las *Mil y una noches*, solo que aquí no se nos cuenta una historia dentro de otra, sino que la historia misma está hecha de retazos de otras historias, las cuales no se cuentan de principio a fin, sino que se quedan abiertas. Aquí domina la analogía, y en ello, la subversión que implica trastocar el orden racional de las cosas. En la gran mayoría estas historias secundarias solo funcionan como imágenes que traen a la memoria sensaciones que en la historia principal son razonadas, diseccionadas y padecidas. Lo cual, reconoce Julio Ortega, es parte de la necesidad de exploración propia del trabajo de Miguel Donoso, en dónde se plantea:

La audaz e imaginativa empresa de leer en el texto de la experiencia como si leyera debajo de las historias un relato no declarado y más cierto. Por eso, todo lo casual es como un alfabeto que el narrador rearticula en las tramas subyacentes, donde se dejan leer. El que lee es quien mira, y la observación se convierte aquí en una indagación meticulosa y especulativa a la vez, donde el narrador ve más; ve conformarse el tejido de su propia vida.¹³

En el primer capítulo, el recuerdo que se vuelve recurrente es el del *Margarita Smith* y el *Callero*, ambas historias son las imágenes de la vigilia, del navegar, del desplazamiento físico, las cuales contrastan con el estado de inmovilidad de la celda, que solo se ve alterado por los movimientos de Black mientras dormita y al mismo tiempo coinciden con el estado de alerta del na-

12. José de Jesús Sampedro, *op. cit.*

13. Julio Ortega, «La certeza de inventar», en *La jornada semanal*, 19 de mayo de 1991, p. 9.

rrador. Los dos elementos que nos permiten entrar y salir de un tiempo a otro son la lluvia y la imagen de Gudrum-Tía Beatriz. Mientras que en la celda el calor es agobiante y la lluvia, de la que no hay la más mínima señal, se espera a la vez como un remanso y amenaza de inundación; en la cubierta del *Callero* llueve y el peligro que los angustia es la pérdida del rumbo, esto en contraposición al escenario de la celda en donde lo que menos importa es el rumbo, porque ya se ha perdido. Aquí, elementos tan superficiales como la lluvia pueden convertirse en la llave que nos permite pasar de un lado al otro de las impresiones de la memoria del narrador e ir construyendo el espacio de la celda por contraste con las otras historias. Lo que permite recordar y somatizar la angustia es la lluvia. En cambio, Gudrum es una impresión que solo se mistifica en la celda, es por eso que su presencia nos saca de cualquier otro escenario y nos devuelve a la celda. Esta imagen tiene la función de recuperarnos del viaje, mas esta recuperación nunca es definitiva, porque en la siguiente frase volvemos a perders. En el segundo capítulo, el sol avanza y da inicio la partida de ajedrez. Ahora el movimiento se produce en la celda, es aquí donde se encarna toda una batalla épica entre el rey de Black y el de narrador. La partida de ajedrez se convierte en nuestro instrumento de entrada y salida de la memoria. Dentro de este tiempo se cruzan flashes de cosas, más que de historias. Se cruzan imágenes alegóricas de Gudrum caminando entre las lápidas de un cementerio en el que el único que puede desealarla es él, no porque esté vivo, sino porque es capaz de imaginarla. Por otro lado, aparece la imagen del asesinato de unos jóvenes en Guayaquil, y el recuerdo de una marcha, ambas presencias –que en ningún modo son metafóricas, sino que más bien son directas–, traen reminiscencias de la represión del 1963 en Ecuador. Al mismo tiempo, compara la actitud de Black con la de un chimpancé, que solo se remite a contemplar a la gente. Black es usted y yo, viendo pasar imágenes sin comprender a dónde van, ni si tienen un fin, solo se presentan a manera de pequeños abismos. Entre estos recuerdos, el sonido turbulento del ir y venir del mar se convierte en el sonido que cruza estas imágenes. Es entre todas estas presencias que el narrador se diluye. Las enuncia, es cierto, y en eso mantiene su existencia dentro de la narración, pero se diluye en el sentido de que él no representa una identidad definida, sino que es un ser vacío que se compone de todas estas fragmentariedades que a final de cuentas siempre le serán ajenas, a pesar de que permiten sentir la existencia de narrador en el texto.

En el tercer capítulo, Gudrum con su figura reflejada en la pared se convierte de nueva cuenta en nuestra llave de entrada y de salida. Ahora, el recuerdo se mueve hacia la tortura, hacia su propia tortura. «Te refrescaré la memoria –agrega el hombre. –No tengo memoria –digo».¹⁴ Mientras se nos

14. *Ibidem*, p. 44.

describe de manera detallada este acto de tortura, las imágenes de una llama deseada, el recuerdo de una escena homosexual en el *Callero* y la aparición de Elandros yendo a Troya, se convierten en las imágenes que vuelven sobre la imposibilidad, pero también son un paliativo dentro de tanta iniquidad.

El cuarto capítulo, es en el que mejor se puede ver el entramado entre las imágenes de la celda y las imágenes, en esta ocasión, del encuentro de narrador con sus padres. Aquí no es una figura específica la que nos transporta de un espacio a otro, sino más bien, es la temática que se desarrolla en ambas y sus respectivas reflexiones lo que nos lleva de un espacio a otro; dejando entre ver, de paso, una técnica muy pulida. Es en este capítulo, en el que por primera vez empezamos a conocer la historia de Black. El tema que se convierte en el eslabón entre la historia de Black y la historia de narrador, es el retorno, pero en el narrador es imposible el retorno y al mismo tiempo la huída es inevitable, ambas cosas son constantes. Narrador y su madre se convierten en semejantes, no solo en la forma en que ven el mundo de narrador, sino que es curioso que denotativamente, mientras uno le dice loco, la otra le dice que no lo comprende. Al mismo tiempo, tanto las imágenes de Gudrum con su consumación al infinito y el mar con su sentido de presagio de naufragio cruzan incesantemente la relación dialógica entre ambas tramas. Vuelve de nueva cuenta la temática entre la rutina y el misterio a partir de la consumación del acto amoroso. El deseo es lo que desarrolla el misterio. Al mismo tiempo, el caracol reaparece como símbolo de la persistencia, de lo continuo. En el quinto capítulo, la estaticidad de la celda se ve alterada por la llegada de la comida, la cual también se convierte en pretexto para reflexionar sobre la continuidad del exterminio. El acto de la ingestión de los alimentos lo transporta a una cena en un café, en el cual, mantiene una charla con Gudrum en donde la ausencia de acción y la ausencia de voluntad se apoderan de la conversación y de la paciencia de la mujer. Mientras que Black, habla de salir, con las imágenes del café, narrador ha desarrollado toda una teoría para demostrar que nuestra dimensión es un círculo y nada nos une, es decir, no hay salida porque el naufragio nos persigue. Al mismo tiempo, es uno de los capítulos que cierra con más fuerza. «Doy un par de sorbos a mi *express* y respondo: –Está bien, regresemos».¹⁵ En el sexto capítulo, la lectura se convierte en el interlocutor del relato, es en esta parte de la historia en donde se juega con la intertextualidad y se citan dos poemas. Narrador está inquieto y no hay lectura que lo atrape, solo al final queda el *Superman* de Black. En el séptimo capítulo, la intertextualidad se establece con la música, de *The Rolling Stones*, *The Beatles*, o *The Monkees*. Al mismo tiempo, se entrecruza una carta y un artículo de periódico. Este capítulo nos muestra el mundo exterior en el que no hay na-

15. *Ibidem*, p. 84.

da distinto a lo que narrador reflexiona en la celda, la imposibilidad es la misma, el naufragio también, por ello no hay salida posible. Todo es una continuidad. En el octavo capítulo, vuelve otra conversación con Gudrum en donde el tema del exilio se filtra, mientras en la celda, Black, descansa. La desolación es la misma en todos los capítulos. En el capítulo noveno, aún continúa la plática con Gudrum, solo que ahora la temática gira en torno a la diferencia entre resurrección y renacimiento. Cuando llegamos al final de esta novela descubrimos que no hay principio ni fin, solo una continua soledad:

Y no más el acto poético de nombrar sino la castración de los nombres, la negación de los adjetivos y de los verbos. Por eso, toda palabra renovada es una caducidad reacuñada, la reintegración al sometimiento del círculo, al punto muerto del nueve.¹⁶

Si todo misterio se esconde en la esencia, pero se manifiesta en el ademán, es decir, si nuestro modo nos determina. Entonces, después de recorrer este camino de experimentación en el lenguaje; que busca recuperar el misterio de las cosas a partir de los restos de la catástrofe, después de este juego entre la interpretación y la transformación del mundo que él nombra; descubrimos que esta empresa está condenada al fracaso, a la imposibilidad, al naufragio. Ello, a través del reconocimiento del abismo y de la imposibilidad de su racionalización. Aquí toda renovación está destinada a la reintegración, sea ésta la del Héroe romántico Black, la de la fabulación de narrador, o la de usted o yo. De tal forma que, si hemos de conjeturar esta novela de algún modo, diremos que es la empresa del desencanto, de la soledad del sujeto y de la toma de conciencia, por parte de éste, de su discontinuidad. De ahí que las reflexiones del narrador y sus recuerdos se conviertan, tan solo, en los fantasmas que ratifican el naufragio.

16. *Ibidem*, p. 143.

2. *DÍA TRAS DÍA*

Es en el cuerpo donde todo sucede, todo entra y sale, se agrupa y se dispersa.

Y el yo que habita en ese cuerpo se diluye, se diluye en la angustia del placer.

Juan García Ponce

Día tras día, textualiza un mundo que oscila entre lo monstruoso y el patíbulo; en el cual, lo único cierto es la sensibilización de la melancolía en toda su negatividad, es decir, en su sentido de nostalgia de algo que pudo haber sido y no fue: «igual que un crimen plural marcándonos con el estigma». ¹⁷

Frente al conformismo generalizado que le exige al sujeto su participación en la euforia colectiva, ya sea producto de la ilusión por edificar un mundo nuevo o por mantener incólume el mausoleo de los tiranos, lo verdaderamente subversivo, disruptor y disonante es evidenciar la melancolía. ¹⁸ La tristeza que se instala en nuestra vida cotidiana y que disminuye las potencialidades de nuestro cuerpo, de nuestra posibilidad de ser; o como diría Bataille, que nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuos que somos. ¹⁹

Nuestra idea de sujeto es la del sujeto significado, el agente activo, el portador de alguna significación que trata de expresarse en el lenguaje. Sin embargo, en el mundo de *Día tras día*, N reflexiona junto a Dolores y afirma: «Soy un hombre con la muerte adentro [...] con la muerte en la vida». ²⁰ Todo intento por articular al sujeto en una representación significativa siempre fracasa y como resultado tenemos una falta, un espacio vacío abierto por el fracaso. De ahí que el sujeto, como afirma Slavoj Žižek, «no pueda encontrar un significativo que sea el suyo, porque siempre dice demasiado poco o en exceso: en suma algo diferente de lo que quería o pretendía decir». ²¹

En cuanto el sujeto es capturado por la red significativa radicalmente externa, es mortificado, desmembrado, dividido. Así, dirá N, «morimos todos, dentro de la destrucción lentísima de las reafirmaciones y las ausencias sucesivas, inmersos en la búsqueda permanente de un cadáver propicio». ²² Aquí

17. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 9.

18. A este respecto confrontar Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*.

19. George Bataille, *op. cit.*, p. 21.

20. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, *op. cit.*, p. 10.

21. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2000, p. 221.

22. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, *op. cit.*, p. 17.

entonces, el deseo es siempre el deseo de deseo. A N, la melancolía le impide seguir deseando desear. Porque además, hacerlo, significaría participar de la euforia colectiva, de la orgía, del erotismo, del amor. Es por eso que a pesar del *ménage à trois* que se prolonga a lo largo de las doscientas cincuenta y siete páginas y a pesar de la desnudez que debería ser un estado de comunicación, que revelaría un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí; la novela no nos regale más que la permanencia del sentido de la caída. Es decir, esa Muerte en que: «se marcan los anhelos sin orillas, todas las desolaciones, el punto exacto e ignorado en que nos espera la desolación, el conocimiento de la eternidad».²³

La situación erótica en esta novela es la situación del ser en el acto de conquistar, poseer, usar y masacar. Su condición, sin embargo, es de vasto registro y envuelve un número de posibilidades al referirse a una muerte que puede ser natural o el resultado de un crimen, afirmación o, más bien, error doctrinario que determina la realización del individuo en el acto del sacrificio.²⁴

Día tras día es un tejido que se construye por el entramado de varias historias. La primera de ellas, es la que se instaura como el eje rector de toda la narración. Hablo de la relación sexual entre el hombre, la muchacha y la mujer; escena que se lleva a cabo bajo la mirada abismada del cóndor que lo observa todo desde la estaticidad de la montaña. Esta imagen prevalece linealmente a lo largo de toda la novela. En ella, no solo presenciamos la aparente disolución de los sujetos en el acto sexual, sino que además, nos enfrentamos a la conversación que mantiene los tres en el lecho. La relación entre el hombre y Dolores instaura otra cara de la relación sexual distinta a la que se revela de la imagen del trío protagónico y que se propone como una nueva trama de la historia, en la cual, las individualidades se muestran menos diluidas y más racionalizadas por la discursividad. A su vez, se construyen otros hilos conductores como la disputa entre N y los miembros de un grupo clandestino, la conferencia de prensa de N, el entierro de Ligia, y la llamada telefónica. Aquí las historias no son pretextos; son parte constitutiva de la historia efectiva de la narración y aparecen indiscriminadamente a lo largo de los capítulos. Pedro Orgambide afirma que Miguel Donoso construye, a partir de esta novela: «un texto que actúa como gran radar, como pantalla de otras visiones, otros aconteceres, memorias de memorias de vidas, experiencias, situaciones

23. *Ibidem*, p. 16.

24. Fernando Alegría, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hannover, Ediciones del Norte, 1986, p. 404.

y diálogos que el tiempo devora y reconstruye».²⁵ Con respecto a este mismo tema, en una reseña que apareció en un periódico argentino de 1976, se dice lo siguiente:

Si las estructuras literarias pudieran reducirse a figuras espaciales, la correspondiente a esta novela sería un friso en espiral en que distintos elementos [...] vuelven una y otra vez escondiendo un tiempo narrativo quebrado, disgregado, vuelto a componer, como cuadra a una época de profundas transformaciones.²⁶

Esta no es una novela que hable del naufragio o del ser, sino que es la caída, el estar. La muerte como totalidad es absolutamente invivible, es lo que no existe, pero al mismo tiempo es lo que no ha sido. N y el narrador de esta obra, prefiguran las dos caras de la muerte: una es aquella a la que no tenemos acceso más que desapareciendo, es el único acto que no podremos recordar, y la otra, es la que se nos devela en este combate con los recuerdos producto de la invención. Todo acto de recuperación, de rememoración, lleva la muerte impresa en sí mismo; porque borra algunas cosas. Sin embargo, al mismo tiempo debemos reconocer que para poder seguir viviendo tenemos que olvidar, por ello la vida es el reflejo de la muerte. «Olvidamos que tenemos que morir para poder seguir viviendo, para seguir muriendo».²⁷ A partir de esta afirmación, podemos decir que la novela construye dos tiempos; uno es el tiempo lineal, que en sí está destinado a la estaticidad y que corresponde al acto de contar del narrador. Y el otro, está marcado por la movilidad de las apariciones de cada una de las tramas, ellas en su interior instauran su propio tiempo.

Si bien, la memoria es fragmentaria; cuando algo se hace presente a partir de la evocación, no podemos negar que es tan verosímil como la novela misma, es decir, el hecho de que algún recuerdo se materialice ya lo hace totalizante, ya es memoria. Aunque esa sensación solo dure un momento y se evapore, aunque estemos conscientes de que es solo una de las tantas posibles maneras en que aquello pudo haber sido recordado. Se convierten en epifanías, en el sentido con el que James Joyce jugaba con el término. Por lo tanto, es en estos instantes en donde se recupera el aura, lo sagrado, y se suscita la aparición irrepitable de una lejanía. Cuando hablamos del tiempo de lo monstruoso y de la desaforación nos referimos a un tiempo triste, pero premonitorio, gracias a la invención.

25. Pedro Orgambide, «Pedro Orgambide comenta día tras día», en *El mundo*, San Salvador, 5 de febrero de 1977.

26. R.M., «Miguel Donoso, Día tras día», en *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, Libros, 12 de abril de 1976.

27. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día, op. cit.*, p. 17.

El sentido de la invención se encuentra en la necesidad del misterio. El mantiene nuestra nostalgia y nos permite vivir, nos ayuda a soportar lo fungible y perecedero de nuestra naturaleza. [...] La invención es una especie de sueño posible, pero también tangible y que no debe realizarse.

Lo mismo que esas personas que salen de viaje para ver con sus propios ojos una ciudad deseada, imaginándose que en una cosa real (encontrada) se puede saborear el encanto de lo soñado. Poco a poco el recuerdo se disipa, pero se convierte en la única esperanza humana de prevalecer sobre sus cortísimas y dolorosas dimensiones. De ahí que N insista: «Los muertos recordados no son sino parte de nuestro propio cadáver construyéndose entre el olvido y el recuerdo, entre los días y las noches».²⁸

Dichos instantes premonitorios pueden aparecer escondidos bajo la ingenua máscara de una canción de *The Rolling Stones*, de una carta, del homicidio de unos jóvenes en plena calle o de Ligia, Gudrum, Güera, del perrito. Lo importante no es el pretexto, sino la manera en que éste es materializado en la textualidad de la novela, en la cual. reconoce Pedro Orgambide: «los datos de la realidad concreta (noticias periodísticas, títulos de libros, etc.) se vuelven símbolos y metáforas, en tanto las alegorías, la corriente del pensamiento del autor, se vuelven hechos concretos y palpables».²⁹

Esta técnica nos produce la sensación de que el acto de escritura de *Día tras día* es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Esto se hace más evidente cuando en la rememoración de la conferencia de prensa, N reflexiona sobre la novela. El efecto de esta escena es como la del cuadro de Magritte: *Ésta pipa no es una pipa*, a los ojos de Foucault. Aquí, se produce una transgresión entre los límites del discurso de N y los de la novela, de la que él solo es un personaje. Veamos:

La novela debe situarse en la categoría más alta, en la soledad de los inicios. De allí tiene que partir, liberándose de la nostalgia para lograr, como absoluto, una nueva dimensión de libertad.³⁰

A través de este juego de planos se hacen más tenues los límites entre realidad y ficción. Asimismo, en este acto, N, nos abre la posibilidad para conjeturar; que más allá de la desnudez de los cuerpos, presenciamos la desnudez del acto de novelar que define *Día tras día*. Es como si de pronto, la visión del lector sobre las páginas de la novela se convirtiera en esa ventana que persiste sobre su encerramiento, pero que nos permite observar el círculo inago-

28. *Ibidem*, p. 16.

29. Pedro Orgambide, *op. cit.*

30. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, *op. cit.*, p. 18.

table de la nueva entidad que nace devorándose, la identidad de la novela que se inventa borrándose a través de la voz del personaje. Ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción, dirá Alfonso Reyes. Es decir vacío. Inevitablemente, *Día tras día*, al igual que los personajes que forman el trío de cuerpos se «hunde en el ejercicio de una libertad reconfortada, reconstituida en los límites de una ausencia imposible, transitoria, casi instantánea». ³¹ A tal grado, que en ella las exclusiones y las integraciones se nulifican, se devoran, y se afirman en un nuevo todo novelado. Así, ella misma prefigura la nueva dimensión de libertad que sugiere N.

Here there is the primacy of what can be called a virtually Bergsonian memory, which is far more important and real than documentary event. [...] Memory as the basic undertaking of human consciousness, a primary activity that is the only point of departure for significant identification. And, to the extent that the novel is the record of a fragment of this process, defined by the time spent by the man with the two women, an erotic encounter that serves him as a mejor stimulus for recollection and identification, the transcription as novel of the flow of his consciousness is an integral part of the act of memory itself. ³²

Día tras día no es un espacio determinado en el cual confluyan las imágenes evocadas, no es la hiperrealidad de una relación sexual, de un erotismo, de la violencia de un hacer; sino más bien su representación en negativo, su *no* hacer. Al respecto comenta N, cortante y doctoral: «No creamos una nueva realidad sino que inventamos otra, precisamente a partir de aquella que negamos y que nos determina». ³³ Estamos en el espacio de la novela que niega la posibilidad de que haya un lenguaje capaz de comunicarnos con la totalidad de nuestras prefiguraciones. De ahí que el juego con la analogía se convierta en la vía para encontrar una posibilidad no de abarcar dicha totalidad, sino de lograr que ruptura y comunicación coexistan. La analogía afirma el tiempo cíclico y se caracteriza por su capacidad sincrética. Sin embargo, en *Día tras día*, continuamente dicho juego analógico sucumbe ante la desgarradura producto de la ironía. Por ello, decimos que la novela se enuncia desde los ámbitos de la indeterminación, del lugar del no lugar. Quizá como aclara N, en ello radique lo inquietante de su naturaleza que «frente al misterio de una realidad que es necesario reinventar, la reconstruye mágicamente desde una esencia que excluye al creador y lo absorbe». ³⁴ De ahí que el devenir del

31. *Ibidem*, p. 13.

32. David William Foster, «Día tras día», en *Chasqui*, vol. 6, No. 2, febrero de 1977, p. 98.

33. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, *op. cit.*, p. 23.

34. *Ibidem*, p. 17.

texto se trague las ideas, sus héroes y sus límites; y entonces opte por mostrar las inconsistencias del mundo que es y que prefigura.

Lo significativo es que, a pesar de que el hombre canta en un sostenido do de pecho, se entiende que la motivación no es un alarde de descifrar adivinanzas existencialistas, sino más bien el resultado de contraponer el cuerpo a cuerpo a su propia soledad y el intelecto a sus abismos indescifrables. [...] La verdad esencial surge del acto y en él se completa.³⁵

Octavio Paz en *Los hijos del limo* comenta: «La sublevación de los valores corporales y orgiásticos es una rebelión contra la doble condenación del hombre: la condenación del trabajo y la represión del deseo».³⁶ Podría pensarse entonces, que en *Día tras día*, observamos el intento por liberar dicho deseo, pero no. Aquí «El ritmo es único. Nada los conmueve, fuera de una desolación donde el triunfo y la derrota se tocan, se complementan, conforman un territorio en el que las dos acuarios reciben el símbolo del cáncer».³⁷

El cuerpo y la imaginación, afirma Octavio Paz, ignoran el futuro; ya que están dominados por el imperio de lo sensorial, es decir, que borran la noción del tiempo mediante lo instantáneo. De tal forma que «las imágenes del deseo disuelven pasado y futuro en un presente sin fechas».³⁸ Así, en *Día tras día*, el cuerpo que nace de la unión del hombre, la mujer y la muchacha, en el acto sexual; no prefigura la disolución de los sujetos en un todo, sino que aquí el amor y el sexo son un intento frustrado de disolución y comunión del individuo en el otro. La puntualizar de este fracaso la lleva a cabo el narrador, quien racionaliza incisivamente sobre el trío:

Coinciden en el fondo y se saben desgarrados. Comprenden, por eso, que su compenetración los aleja, aunque aumenta cada día, y que sólo pueden salvarse en la liquidación, purificándose, volviéndose más solos.³⁹

De ahí que las posibilidades del erotismo en esta novela se vean disminuidas a partir de los límites del discurso y de la melancolía de N, que también lo racionaliza todo; y así, cancela la disolución y nos entrega a un hombre solo, asombrado, silenciado. El héroe, está abismado en la revelación de su condición original de ser mortal, de ser que se sabe mortal y que palpa dicha mortalidad a través de su imposibilidad de contacto con el otro. En esta

35. Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 406.

36. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, FCE, 1997, p. 324.

37. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, *op. cit.*, p. 18.

38. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 325.

39. Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, *op. cit.*, p. 27.

novela no estamos ante la anticipación, no observamos los restos de la catástrofe. Aquí no hay rescate posible: «el caído no puede retractarse, su ablación es completa, va de un silencio a otro silencio, de un estatismo a otro, de la montaña desolada a la desolación».⁴⁰

El héroe es consagrado, cae irremediamente en el instante mismo en que se configura. Es el cadáver que hay que ocultar rápidamente, porque prefigura la podredumbre por venir. Como dirá Bataille, el cadáver no es nada tangible, en realidad, lo que objetivamente nos da náuseas es el sentimiento de un vacío que nace de su observación; y lo experimentamos desfalleciendo. Es la podredumbre ligada a la ausencia. De ahí, que los héroes muertos, que caen a lo largo de la novela expulsan todo su hedor y nos muestren la herida abierta al vacío que impide seguir deseando desear. Hundiéndonos así, en la más absoluta desolación, en la melancolía colectiva que disminuye nuestras posibilidades de ser y nos arroja en la irrefrenable recurrencia del estar. El héroe solo, impone el silencio disruptor, subversivo; que instaura la negación de continuar participando en la orgía colectiva, mientras se experimenta la revelación de la condición original de caída, en ello se recupera, la expulsión de lo sagrado a la que la modernidad ha condenado al hombre. La propuesta es salvarse a través de la liquidación. En ese sentido, *Día tras día*, prefigura el estar dividido entre la angustia y la pasión que combate. Al respecto, Fernando Alegría, reflexiona con total lucidez:

Donoso Pareja arguye a favor de una vida que levanta el vuelo desde los más bajos fondos en un alegato que nos llama a salvarnos cayendo, y a amar destruyendo eso único que podría salvarnos. Círculo máximo de quien quiso jugarse entero para descubrir la puerta por donde no saldrá jamás.⁴¹

La somatización de la caída se vuelve más honda a partir de la incesante mirada inalterable de la montaña. Ella los observa desnuda desde la demarcación del silencio que es y del que no saldrán. La montaña siempre es un estar, porque espera la continuidad de la caída, porque es el símbolo de una desolación proyectada. De ahí que su función sea la vigilia; la espera sin origen y sin futuro. No hablamos de prefiguración del desastre. Es el fracaso esperado, que impide seguir deseando, porque la presencia del monte nos recuerda que desde siempre está allí, que no hay salida, que desear sale caro, que no hay lugar, que aunque soñemos: Nunca más el mar.

40. *Ibidem*, p. 30.

41. Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 407.

CAPÍTULO III

El lugar del no lugar

Digamos que no tiene comienzo el mar.

Empieza donde lo hallas por vez primera y te sale al encuentro por todas partes.

José Emilio Pacheco,
Mar eterno.

1. NUNCA MÁS EL MAR

Las musas, decía Sklovski, son la tradición literaria. No hay otra inspiración cuando se escribe, ni otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa. Si se escribe con la tradición, entonces es inevitable preguntarnos: ¿Desde dónde se escribe? Es decir, ¿Cuál es el lugar del tiempo de la escritura? Estas preguntas no son nuevas, ya Paul Ricoeur en su libro *Tiempo y Narración I* las formula, y antes que él, San Agustín, en las confesiones; cuando se dispone a indagar sobre el ser del tiempo. Sirvan ambos textos para dar luz a tan escabroso camino.

Dividamos las preguntas para poder conjeturar una salida y una intención analítica ¿Qué es el tiempo? El tiempo no tiene ser, porque que el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece. Sin embargo, hablamos de él como si lo tuviera: es tarde, es hora, ya fue, será, etc. Dado lo anterior, adaptemos mejor la pregunta: ¿Cómo puede ser el tiempo si el pasado ya no es, el futuro todavía no es y el presente no es siempre? Ahora bien, ese *Cómo* se puede empezar a explicar a partir del reconocimiento de que la única vía a través de la cual nos es permitido percibir el pasado es la memoria. Asimismo, el futuro solo es apresado mediante la espera. De ahí que el presente se convierta en el lugar desde el cual se concibe el tiempo, ya que espera y memoria, son a final de cuentas modalidades del presente. A pesar de lo anterior aún no podemos puntualizar ese *Cómo*, porque el presente tiene las características de no permanecer y no tener extensión.¹ Ambas cualidades

1. Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, México, Siglo XXI, 2000, p. 46.

pueden ser superadas si se concibe el presente como lo que es: paso, transición y huella. Si admitimos lo anterior, entonces, podemos afirmar que el tiempo puede sentirse y medirse solo cuando pasa, es decir en el instante en que transcurre. Esto último, pone a Paul Ricoeur en condiciones de sostener que:

Consideramos como seres no al pasado y al futuro en cuanto tales, sino a cualidades temporales que pueden existir en el presente sin que las cosas de que hablamos cuando las narramos o las predecimos existan todavía o existan ya. Se debe estar, pues muy atento a las transiciones.²

Si esto es así, ¿cuál es, entonces, el lugar del tiempo de la escritura? Es el de la memoria, el de la previsión y el de la espera. Es por eso, que para un escritor la memoria es la tradición, y al mismo tiempo la angustia que intenta superar, dirá Harold Bloom,³ en el presente instantáneo del texto. De ahí que la literatura no solo son los textos, sino que la literatura también es la tradición que hemos construido a partir de ellos y que de alguna manera la hemos considerado como factor extrínseco, preestablecido, a ellos.

Narramos cosas que tenemos por venideras y predecimos acontecimientos que suceden como los hemos anticipado. Por lo tanto, es el lenguaje, así como la experiencia y la acción que éste articula lo que hace que el pasado cristalizado se decante en el presente, es decir, en las entrañas del texto. De tal forma que todo acto de escritura es un intento por volver a nuestra Ítaca personal, aún a sabiendas de que nunca volveremos del todo, ya que ese pasado no es más que un acto de rememoración a través de la escritura.

El sistema de disposiciones –un pasado presente que tiende a perpetuarse en el futuro por reactivación de prácticas estructuradas similares, una ley interna a través de la que la ley de las necesidades externas es constantemente reescrita– es el principio de la continuidad y la regularidad sobre el que el objetivismo hace descansar las prácticas sociales sin ser capaz de dar cuenta de él; y también es el principio de las transformaciones reguladas que no pueden ser explicadas ni por los determinismos extrínsecos de la sociología mecanicista, ni por la determinación puramente interna pero igualmente instantánea del subjetivismo espontáneo.⁴

2. *Ibidem*, p. 49.

3. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, México, FCE, 1980.

4. Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 54. Trad. Richard Nice.

La tradición es memoria: es ese objetivismo sobre el que descansamos, pero que a la vez modificamos. Uno de los signos que han marcado con mayor fuerza a las civilizaciones de occidente es la necesidad de preservar y ampliar la memoria de las sociedades, infundir la obligación de la construcción de un archivo, cuyo único ritmo es el de la acumulación y cuyo único sentido es la búsqueda de una identidad a partir de nuestros fantasmas. Una vez que hemos sido convertidos, de manera involuntaria, en cancerberos de la biblioteca colectiva, no tenemos más remedio que desarrollar técnicas que nos permitan garantizar la inmortalidad de esa tradición. Pocos saben que los griegos que inventaron muchas cosas, también inventaron un arte de la memoria.

Dicho así puede parecer que nos referimos a eso que hemos tendido a clasificar como una mnemónica, es decir, ese arte de aprender de carrerilla una serie de palabras, a través de la técnica de la repetición. Ese sería el campo al que la imprenta parece haber recluido al arte de la buena memoria, pero en la época anterior a su invención la memoria estaba en poder de los oradores, de ahí que a más de uno lo hayan enterrado con su señor, o a más de dos les haya tocado narrar la historia de sus pueblos para salvar sus vidas. De acuerdo con los estudios realizados por Frances A. Yates, en los libros más conocidos sobre mnemónica clásica, tanto el *Ad Herennium libri IV* y el *de Oratore* de Cicerón.

El mecanismo que rige a este arte de la memoria artificial, a pesar de que sufre algunos cambios con el paso del tiempo, consiste en asociar aquello que queremos recordar a una imagen, para después colocar esa imagen en algún lugar estratégico en nuestra mente. Este es el principio rector de la mayor parte de las artes de la memoria. Ahora bien, en donde se originan los cambios es en las técnicas de como elegir las imágenes y los *loci*. Un *loci* es un lugar que la memoria puede aprender con facilidad, así sea una casa, un espacio rodeado de columnas, un rincón, un arco. Estos lugares deben de estar bien definidos y deben de formar una serie, lo cual va a permitir que nos podamos mover de un *loci* a otro sin perdernos. El arte clásico le da mucha importancia a los lugares, ya que las imágenes que hemos guardado en ellos pueden desaparecer, pero la estructura del lugar, prevalece y está lista para guardar nueva información. Cicerón compara a los lugares con las tablillas de cera, ya que se puede escribir una y otra vez sobre ellas. Los lugares deben ser claros, luminosos, deben de estar ordenadamente contruidos y separados los unos de los otros. En sus orígenes.

En el arte de la memoria hablamos de la técnicas clásicas para recordar, y si consideramos que se escribe desde el presente como acto de rememoración. Entonces, nos podemos tomar el atrevimiento de comprar esos *Loci* o lugares con la estructura de la novela tradicional, a la cual se le exige un orden claro, explícito que le permita al narrador llevarnos claramente por sus

pasillos. La novela es el gran teatro de la memoria dónde todos los tiempo son un aquí y ahora, condicionado a un orden. Por lo general ese orden era evidente, lineal e incuestionable. Sin embargo, trabajos como el *Ulises* de James Joyce, empiezan a poner el vilo dicha estructura y proponen lugares cada vez más sofisticados detrás de los cuales se elabora la reconstrucción del pasado o de los pasados. En el *Ulises* nos encontramos con una memoria que reconstruye los espacio a partir de mecanismo analógicos. Pero por otro lado la narrativa del siglo XX también está marcada por la rememoración que nos acecha detrás de la madalena de naranja y que se apropia del texto, como es el caso de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

En una época en que ambos proceso narrativos están en proceso de literaturización y en la cual en Latinoamérica se están dando respuestas como la de *Débora*, de Pablo Palacio, *La novela de la eterna* de Macedonio Fernández, *El Sertón* de Guimarães Rosa, *Pedro Páramo* de Rulfo, *Rayuela* de Cortázar, *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez y otras. Es lógico que dichos textos abran la puerta a experimentaciones de las más diversas índoles. Incluso encontrando posibilidades renovadas donde parecería que ya no las podría haber. Una respuesta de este tipo, en el caso ecuatoriano es, *Nunca más el mar* de Miguel Donoso, ya que como afirma Humberto Robles:

La dificultad con la que tropieza el crítico/lector, sin embargo es la de hallarse sumido en una convención tradicional de interpretaciones de las que es difícil zafarse debido a su insistencia en fijar significados coherentes, lógicos, arraigados en un concepto aristotélico de unidad estética. La narración que tiene ente manos es anticonvencional, polifónica; diferentes perspectivas se confunden, domina la heterogeneidad, lo multitemporal.⁵

La lectura de dicho texto está marcada por la ausencia de una linealidad, por la intermitencia de hechos y acciones, por la aparición de un narrador que sabe demasiado de la interioridad de sus personajes, por voces de personajes que se expresan libremente por el texto, en un tono testimonial; en fin, con una estructura que aparenta no existir. Es una novela que juega con darnos la impresión que está hecha al azar, o mejor dicho, que no está hecha, sino que se está siendo, porque da la impresión de que los hechos que se nos narran no son, sino que están siendo contruidos en el devenir del texto; flotan en la instantaneidad del presente que actualiza el texto. De ahí que me arriesgue a decir que aquí los datos, las personas, las cosas, no son, sino que *están siendo* en la escritura. Precisamente por eso, es que considero que el pri-

5. Humberto Robles, «Homogeneización/Balcanización: Guayaquil y los espejos en *nunca más el mar*», en *Hispanérica*, vol. 23, No. 68, agosto 1994, p. 113.

mer paso para la conjeturación de esta novela sea poner bajo una nueva luz el conjunto de capítulos que la integran o la desintegran.

Nunca más el mar es una novela compuesta por la intersección de planos históricos, temporales y temáticos; que hacen de la lectura un acto complejo. En la introducción⁶ al texto se nos proponen los siguientes planos: el plano del encierro (I, VII, IX, XVI), el plano del testimonio (II, V, X, XIII), el plano de la política (III, VIII, XI, XIV), el plano del retorno (IV, VI, XII, XV, XIX), el capítulo del Jamle (XVII) y una fusión de planos (XVIII, XX).

Este sistema provoca la sensación de inestabilidad y fragmentariedad de hechos y acciones, al grado de asumir el texto como un simple *collage* de ideas. Sin embargo, la lectura paradigmática de estos capítulos me hizo descubrir que detrás de tanta fragmentariedad existe un hilo conductor que tiene su punto ciego en el misterio de la muerte de X; es éste el argumento fundamental de la historia, aunque la narración del hecho ocupe en realidad, el menor número de páginas. Desde el capítulo dos sabemos que un tal X ha desaparecido y que alguien trata de reconstruir su historia, trata de llenar con algo esa X.⁷ Lo extraño, es que aparentemente lo que se busca nunca existió del todo, es decir, no existe un cuerpo del delito. Los capítulos clasificados como del testimonio; lo que hacen, en realidad, más que recuperar la imagen de X, es desdibujarla. Por ello podemos afirmar que esta obra echa mano de una de las posibilidades más ricas del arte de novelar de este siglo: la interacción de géneros. La habilidad recae en mantener un equilibrio entre la tradicional novela de argumento, cercana a la novela policial, testimonial, realista y la no-

6. La introducción a la cual estoy haciendo referencia es a la que aparece en la edición de Libresa realizada por Fernando Balseca. Es interesante contrastar la división que se hace aquí con la que lleva a cabo Renato Prada Oropeza en su artículo «Una incógnita obstinada: Nunca más el mar», en *Revista Iberoamericana*, Nos. 144-145, julio-diciembre 1988, pp. 917-931. La diferencia entre ambas divisiones radica en que el capítulo XVIII y XX, en la clasificación del primero, tiene un espacio aparte, porque en ellos se produce una fusión de planos y esto los hace distintos al resto de la narración, aunque yo tengo mis dudas sobre la fusión de planos en el capítulo XVIII, a mi modo es más el conjunto de evocaciones imposibles de X, más que un juego de planos. Por otro, el capítulo XVII forma parte del plano del retorno, solo que la técnica para contar está estructurada a partir de una yuxtaposición entre las dos parejas de hombres que conversan, cada una por su lado. Con lo cual, en este aspecto estoy de acuerdo con Renato Prada Oropeza. Al mismo tiempo, lo que para Fernando Balseca es el plano de la política, para Renato Prada Oropeza son aspectos que se refieren a la vida de X, en primera y tercera persona. Así que, como podemos ver, existen diferentes formas de re-armar el texto.
7. A este respecto no puedo dejar de pensar en la relación que existen con *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, publicada el mismo año que *Nunca más el mar*, 1981, y ni qué decir con *Pedro Páramo*, en el sentido de que ambos están marcados por la búsqueda de un objeto que no tiene un lugar, que no tiene un cuerpo. Son la imposibilidad del encuentro en donde lo único vivo es el propio arte de contar.

vela introspectiva, cercana a la novela lírica. Técnicamente son dos formas de contar yuxtapuestas, pero aquí logran la conjunción, porque producen un nuevo espacio desde el cual contar; que ni es policial, ni lírico, ni testimonial, ni realista, sino que antes que todo es novela.

Todo ello no es gratuito, sino que va orientado a develar el conflicto entre la novela y el medio y la hora en que vive o que la vive, y sin duda es el tiempo el que la escribe y la dispersa y en cenizas la convierte. No hay pues un deslinde entre lo literario y lo sociológico, todo es material de la novela, hilos que constituyen una misma trama del tejido. No hay adentro y afuera del texto, sino que todo es texto, es invención. El extremo de la lucidez se logra al final de la novela en el cual ya no sabemos qué es en verdad lo que ha sucedido. Lo único de lo que estamos ciertos es que el mundo se ha trastocado y que la única voz que continuamos oyendo es la del narrador en tercera persona. Al respecto afirmar Renato Prada:

En el torbellino de palabras y alcohol, la tierra natal se esfuma o degrada: ya nunca más será lo que fue, el re-encuentro es imposible: la segunda derrota se entrelaza con la primera. El programa narrativo no llega a cumplirse en ninguna de sus situaciones, ya no es posible al hombre (x o el hombre) echar raíces biológicas o sociales.⁸

Es innegable que el encierro es uno de los rasgos denotativos recurrentes en estas parte de la narración, pero al mismo tiempo otro factor importante es la existencia de un narrador en tercera persona que nos permite ver desde una esquina del cuarto cómo un hombre se desdobra frente a su imagen y se niega en tanto posibilidad de recuerdo; es un poco ese juego que propone Roland Barthes con la foto de la infancia, la cual al mismo tiempo que nos representa nos niega, por que ya no somos esa foto, pero es un fragmento que nos integra.

Mira las cartas que se escribe a sí mismo y entiende. Ahí están las palabras con las que se cuenta, con las que se dice para ser. El círculo es compacto sin una fisura [...] Tener conciencia es decirse para existir, decir a los demás para que existan, pero se toca y no está [...] Sólo él se recuerda, se ve como antes para no morir, para continuar en una recordación imposible.⁹

El hombre descrito por este narrador en tercera persona no solo no se reconoce en la propia imagen que él trata de reconstruir de sí mismo, por este juego entre memoria y olvido en el que todo acto de recuperación solo es

8. Renato Prada, *op. cit.*, p. 931.

9. Miguel Donoso Pareja, *Nunca más el mar*, Quito, Libresa, 1992, p. 65.

una invención construida a base de olvidos, sino que él es un ser sin cuerpo, porque no tiene una identidad, lo único que le da corporeidad es la invención que los otros hacen de él. Es decir, no es algo que está predeterminado, que *es*, por lo tanto es algo que está siendo. El juego no termina ahí, porque al mismo tiempo este hombre –que no se reconoce en eso que fue y que los otros llaman *X*– es producto de la invención de los otros, él también los inventa a ellos, a pesar de que este intento muchas veces solo sea ruido, en el sentido de que se convierten en imágenes que él no puede recordar y no sabe a qué le remiten, solo son objetos que están en su memoria, pero que han perdido la conexión con su *ser*. De pronto, esta memoria del hombre, además de fragmentaria, se vuelve inconexa en el sentido que ha perdido la imagen que sustituiría y por lo tanto ha dejado de ser signo de algo.

El hombre hace un esfuerzo por pensar, pero nunca encuentra nada. Piensa «triste» y no sabe qué es, «hambre», y tampoco. «Olvido», y solamente recuerda. Dice «presente», «futuro», y se queda en el mismo sitio, sin uniones, como si fuera desde siempre, hacia nunca, aquí pero no recuerda al otro, ni antes ni después.¹⁰

A partir de la lectura de estos capítulos me quedó sonando una pregunta: ¿Quién es este narrador en tercera persona que sabe tantas cosas sobre el hombre y, no solo eso, sino que es capaz de describir sus sentimientos más hondos, su desdoblamiento? Mi respuesta la construí páginas más arriba o abajo, en donde menos lo creía:

Y una sola cosa más: ya no quiero hablar de *X*, lo acompaño a la puerta, por aquí, sí, gracias. No regrese. Sería una patanería negarme a recibirlo. Un momento, todavía tengo algo que decirle: no voy a leer lo que usted escriba, no quiero enterarme de cómo lo inventa usted, de usted como una nueva invención.¹¹

El conjunto de textos que ha sido denominado como los del encierro constituye el texto que este nuevo personaje ha escrito sobre *X*, el cual aparece de forma tácita en la voz del narrador en tercera persona. Tenemos una novela dentro de otra novela. Mi propuesta radica en pensar que en realidad *Nunca más el mar* es la historia de un tipo que escribe una novela sobre un hombre llamado *X*. Los capítulos que corresponden al encierro son, en realidad, la novela que este personaje ha escrito sobre *X*. Al mismo tiempo, los fragmentos que han sido catalogados como el plano de la política también for-

10. *Ibidem*, p. 68.

11. *Ibidem*, p. 227.

man parte de la novela, es decir, este escritor ha elaborado una novela en dos planos. Uno, el de las acciones de *X* en el pasado, y otro el de *X* antes de morir, en el momento en que no se reconoce como *X* y se asume como un hombre sin límite:

Dice su nombre, *X*, y no entiende, *X* existe [...] Se nombra y se olvida, igual que si rememorara lo que nunca sin antes ni después inmerso en un tiempo sin medida [...] El hombre no recuerda al otro. Trata de tocar las paredes, pero no están, incluso tocándolas. Siente únicamente el tocar no el contacto, su dimensión agregada a la otra la seguridad de su estar sobre la tierra.¹²

El conjunto de textos del encierro no podría construir una idea coherente sin los referentes de los capítulos del plano de la política.¹³ En ellos recae la importancia de construir el entramado de la relación entre *X*, el muchacho y el Chino; cierto es que el tema que rodea a estos capítulos es la política, pero no podemos dejar de lado el hecho que en los capítulos III y VIII, *X* es el narrador. Él los inventa para que, después, ellos en los capítulos XI y XIV lo inventen a él. El punto clave que me permite unir los dos planos de esta novela perdida dentro de la novela, son los capítulos XVIII y XX, en los que se da la fusión de planos. Si leemos los capítulos I, VII, IX, XVI, del encierro y después el XVIII y XX, nos faltará la referencia construida a partir de los capítulos del plano de la política.

Esta novela que está dentro de la novela, está construida a partir de dos historias paralelas que se entretajan y se necesitan. Ahora bien, qué sucede entonces con el resto de los planos. Ellos, al mismo tiempo que construyen una imagen evanescente de *X*, se convierten en el marco que rodea al escritor de la novela, es el posible contexto a partir del cual el escritor construye su texto. Cuando leemos el capítulo XX, sentimos la sensación de que algunos fragmentos del texto ya los hemos leído, porque en realidad este capítulo es un *collage* de los capítulos que integran el plano del testimonio.¹⁴ A pesar de que podamos reconocer gramatical y sintácticamente dichos textos, resulta que no son los mismos, porque ahora están conformando un nuevo texto, por lo tanto han sido inventados.

Al comparar el capítulo XX con los del plano del testimonio descubrimos el andamiaje que conlleva la construcción de la novela, es decir, que ningún autor puede plasmar la realidad de modo mimético, sino que por el contrario reescribe los hechos, los edita, con el fin de construir una otra realidad,

12. *Ibidem*, p. 74.

13. III, VIII, XI, XIV.

14. II, V, X, XIII.

no a partir de la nada, sino a partir de ciertos referentes, todo esto con el fin de superar esa realidad, de añadirle algo más. Los capítulos que integran el plano del retorno también tienen esta función dentro del texto.¹⁵ Solo que en ellos, además de mostrarnos el mundo que rodea al escritor, sucede algo muy particular; el escritor regresa a su país como alguna vez *X* lo hizo, por lo tanto, se suscita una confusión de imágenes en la que no sabemos a quién estamos viendo regresar, sí al escritor de la novela de *X* o al propio *X*.

Lo que está ocurriendo es que los límites entre la ficción y la realidad en la cabeza del escritor se empiezan a desdibujar, ya no es él, sino *X* quien lo lleva a través de la ciudad, ya no sabemos de quién son los ojos, si de él o de su personaje. Lo cierto es que al mismo tiempo se construye la representación de un país, que puede ser cualquiera de los que integran nuestro continente, ya que ninguno puede reclamar la paternidad de esas imágenes, porque solo son eso, imágenes, construcciones hechas a base de palabras, pero curiosamente no podemos dejarlas pasar de lado porque, lejos de borrar un país, lo hacen más tangible, más entrañable. Renato Prada, puntualiza al respecto:

Muy pocas veces la literatura de cualquier latitud, ha empleado tanta energía y tantos recursos estéticos para desmitificar uno de los fundamentos de nuestra identidad, uno de nuestros pilares sagrados: el suelo natal, la patria.¹⁶

A partir de su enunciación la novela le otorga un cuerpo a eso que en abstracto damos en llamar país, que solo existe en el momento de su invención. El juego entre realidad y ficción que se entreteje entre el escritor y *X*, entre el autor y sus personajes llega a extremos sorprendentes cuando leemos esta cita que pertenece al plano del encierro, es decir de la novela:

Dice fundación el hombre, pero oye cautivo. Lee: «¿humano yo? ¿Estás seguro? ¿Estás completamente seguro de haber creado un hombre de veras al crearme...?» Ríe con el cuello torcido, toca la piel suavísima de la llama, el poncho, vuelve a reír: «Palabras del protagonista al autor». Hu-ma-no, pronuncia, hombre de veras, y entiende invención, desgarradura.¹⁷

Algo que se empezaba a intuir desde la transposición de voces, en el espacio del retorno, aquí se consolida. El personaje prefigura al autor lo interpela y en ese sentido lo inventa. Esta cita no solo tiene el poder de jugar solo en el plano entre el hombre y el otro, es decir, *X*, sino que se convierte en el

15. IV, VI, XII, XV, XIX y XVII.

16. Renato Prada, *op. cit.*, p. 930.

17. *Ibidem*, p. 282.

eslabón que engarza todos los planos, aquí se descubre el tema de la novela: la invención, invención que es memoria, que es novela, que es olvido.

Asimismo, se puede rastrear a partir de este hecho la gran influencia de la obra *Débora* de Pablo Palacio. A final de cuentas no ha quedado nada, solo la invención del lector, el cual también ya ha sido imaginado por *X* y eso significa que la pregunta: «¿Estás completamente seguro de haber creado un hombre de veras al crearme...?» va dirigida al lector, y la única respuesta es que ya sabemos lo que significa andar todo el destino a pie.

Entonces el esquema de los capítulos quedaría, a mi juicio, de la siguiente manera:

<i>Novela</i>	<i>Plano del desdoblamiento</i>	<i>Narrador en 3a.</i>	<i>I, VII, IX, XVI, XVIII</i>
	Plano de la historia del Muchacho, X y el Chino	Narra X Narrador en 3a. y diálogos del Muchacho y el Chino en la reunión del partido Diálogo entre el muchacho y su chica	III, VIII XI XIV
	Fusión de planos	Juego de voces entre los capítulos de las entrevistas	XX
Vida del escritor	Entrevistas a los conocidos de X	Aquí cada entrevistado tiene su voz y la voz del entrevistador no aparece	II, V, X, XIII
	Viaje de retorno del escritor por su país	Aquí se mezclan en un mismo plano X y el escritor Jamle	IV, VI, XII, XV, XIX ¹⁸ XVII

Mientras que en *Henry Black* el gesto está personificado por el naufragio, y en *Día tras día* por la montaña, aquí la nada. A mi modo de ver lo que hace el texto es instaurar el lugar del no lugar, en el sentido de que no solo *X* es una imagen que se trata de recuperar y se evapora, sino que también la identidad, el país, y por tanto la memoria y la novela, no son sino que están siendo, porque la única forma de apresarlos es a través de las imágenes que se

18. De estos capítulos, el IV, XIX y XVII, tiene como espacio Guayaquil. Los capítulos XII, XV, tienen como centro Guayaquil, pero hablan de todo Ecuador, y el VI está situado en Quito.

construyen sobre ellos a tal grado que lo único que reconocemos es la máscara porque detrás de ella ya no hay nada, lo único que se mantiene es el gesto huraño. La mejor comprobación de que no existe un rostro detrás de la máscara es el personaje del hombre, que ya no tiene límites, porque su memoria ha perdido la relación entre la imagen y los lugares, su memoria no puede ordenar y reconocer las cosas, por eso ha perdido su corporeidad.

Lo único que tenemos es invención, no memoria ni olvido. Este laberinto se inicia a partir del rompimiento con el espejo, es decir, en el momento que reconocemos que ese artefacto no nos reproduce, de ahí que ninguna mimesis es posible. Aquí la novela ya no es el espacio de la verdad, sino el espacio de la invención de lenguajes, de situaciones, de personajes y de lectores. La novela se convierte en el lugar del no lugar, esta es la estructura que está inmersa en *Nunca más el mar*:

Ella lo examinó sin curiosidad, neutra. «¿Tú no?», inquirió. «No», contestó el hombre, «yo sólo logré que me quisieran en otro, como lo que no soy». Calló un momento. «Tal vez no era nada», añadió, para luego rectificar: «Tal vez no soy nada».¹⁹

2. HOY EMPIEZO A ACORDARME

Esta novela se construye en torno a la historia de la dificultad de recordar la historia. J, el personaje principal, se hermana con una secta de marinos que van desde los de Homero hasta Joseph Conrad, cuyo signo está marcado por la ausencia de un puerto de anclaje, por la justificación de la existencia no en la llegada, sino en el viaje sin retorno, en el naufragio eterno. Y dirá J:

Porque no hay a dónde ir y nadie parte, en realidad, sino que regresa. Y se ha quedado siempre, o para siempre, en el sitio mismo de la expulsión, detenido en la nostalgia, igual que el cazador, dominado en la puntería, ansioso del encuentro, muerte y muerto a la vez, saudade pura.²⁰

La ruta que ha guiado el viaje y naufragio de J está marcada por los nombres de cada una de las *Cypraea* que ha encontrado en el camino. De tal forma que su recorrido se convierte en el implacable naufragio de una erótica imposible. Para él no hay amor sino amores, cualquier puerto no es más que

19. *Ibidem*, p. 299.

20. Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997, p. 98.

la constancia de su tránsito. Hasta aquí parecería que estamos ante la historia de uno de los tantos Don Juanes que han aparecido a lo largo de la historia de la literatura. Pero en el caso de J no nos encontramos en el lugar común del Don Juan que se presenta como el triunfo de la despreocupación y la libertad de espíritu, sino más bien ante un personaje complejo que conjuga las dos caras: por un lado la de la Espada del XVI, la del Don Juan –que es un hidalgo que lleva dentro un pícaro– y por otro la del Quijote –aquel caballero iluso que lleva dentro un héroe. En J se da la fusión de dichos personajes gracias a la reflexión, es decir, a este afán por reconstruir la historia a través de la memoria, lo cual lo conduce a descubrir que dicha historia es la del olvido. Nosotros, a diferencia de las historias tradicionales de Don Juanes y Quijotes, no presenciamos los hechos de modo directo, sino que más bien los hechos nos son entregados de manera oblicua, es decir, a través de la reconstrucción de los mismo mediante la evocación. De tal forma que J es a un tiempo el Don Juan despreocupado y el héroe –antihéroe– que se construye como individuo reflexivo, que cuestiona su propia visión del mundo. Más allá de la complejidad que esto implica, la prodigiosa estructura que se teje para hacernos perceptible dicho conflicto es maravillosa. La memoria de J es el espacio donde se va detectando cada una de las tramas que integran este tejido. El cual, conforme avanza la narración se va haciendo más complejo de lo que imaginábamos. La primera trama o sección es la que nos entrega la imagen de J como la del Don Juan.

Se vio a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: «Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejado en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él [...] es un hombre de ingenio que siempre se burla ligeramente de sí mismo, como suele hacerlo los hombres de ingenio, y un hombre bien nacido, un bien nacido *un poco bribón*, al estilo meridional. Con gracejo.²¹

Aparentemente estamos ante el prototipo del Don Juan, pero si leemos con más detenimiento este mismo párrafo, además de la caracterización, estamos ante un personaje que se ve a sí mismo en tercera persona, que logra un distanciamiento: que es capaz de mirarse críticamente y que se asume como una invención, él es producto de lo que él imagina que es él. Esta primera impresión que se nos entrega de J va unidad a su museo de la memoria, el cual tiene la estructura del *Catálogo mundial de conchas marinas*. Cada nombre latino se convierte en un icono dentro del cual se engloba no solo un tipo de

21. *Ibidem*, p. 21.

mujer sino su historia, parte de la bitácora de sus viajes. Ahora bien estas *Cypraeas* son fantasmas que cruzan por su camino y se corporizan, gracias a la capacidad imaginativa de J. Es en esta capacidad donde se descubre la sección más compleja del entramado. El espejo de lo posible:

Reflexiono, sin embargo, que su problema era la escritura, que es una forma de memoria y del amor, y trató de recordar algún amor que pudiera ser el *Amor*, esa cosa difusa y angustiada que existe sólo en el anhelo [...] la respuesta era imposible, y quiso hallarse en la historia de amor que no lograba vislumbrar.²²

Es así como la memoria se aleja de los parámetros que la relacionaban con un ánimo testimonial cargado de verdad, con un ánimo de reflejo de una realidad, para convertirla en metáfora de la escritura. Para J ambas actividades implican, más que un afán testimonial, una apertura a la recreación de las cosas, un ánimo de construcción imaginativa. Es por ello que J se considera a sí mismo como un personaje, una recreación. A pesar de que su memoria está condensada, sintetizada en iconos, es a través del transitar por las calles de Guayaquil, del contacto sensible con las cosas; que se activa su memoria y es así que las imágenes de cada una de las *Cypraea* pueden surgir de los linderos del Guayas, de los contornos de una plaza, al llegar al malecón o de la transparencia del baño de su casa.

J vio las luces de la ciudad que lo rodeaban como a un cangrejo enorme oprimiéndolo, a pesar de su lejanía, en algo que no era capaz de entender. [...] Tomo un trago de cerveza y examinó el lugar, el Muelle Cinco, un pequeño restaurante decorado con pulcritud, la calle Orellana desembocando en el Malecón. Entonces recordó a G, y esgrimió su huida como un escudo frente al oprobio, frente a la naturaleza misma de su destino.²³

Es a partir de estas descripciones que se reelabora la memoria de J. Lejos del empleo de una memoria estructurada a la manera clásica a base de etiquetas. Aquí esas etiquetas se convierten en imágenes, símbolos recargados de un contenido semántico que entra en juego cuando J lo revitaliza al ponerlo en contacto con las imágenes y sentimientos de su realidad cotidiana más próxima. Esta superposición de imágenes se constituye como una relectura de ese pasado que recuerda a trozos y al mismo tiempo impregnan dicha realidad violentamente cotidiana de un carácter más íntimo y en ocasiones irónico. Las líneas que distinguían los límites entre lo público y lo privado, ayer y hoy, cer-

22. *Ibidem*, p. 101.

23. *Ibidem*, p. 84.

caña y lejanía, se difuminan instaurando el espacio de lo posible en donde lo real, lo imaginativo y lo simbólico se entrecruzan y construyen una tela de ayer y mañana, de aquí y de allá:

La vida es una práctica constante de la seducción en la que el hombre es, al mismo tiempo el seductor y el seducido, la víctima y el verdugo. [...] La vida como seducción, se debate, por eso entre el yo y el nosotros, entre la soledad del *uno como todos* y la soledad del *uno cómo único*, desgarradura y abrazo en un mismo instante.²⁴

Lo público se reconstruye en su memoria como una seducción, en la que no predominan unos recuerdos sobre los otros, sino más bien todos confluyen a un tiempo, no son recuerdos más vitales las notas periodísticas, que sus *Cypraea*. Aquí la memoria artificial trata de imitar a la memoria natural que todo tenemos y que no implica una jerarquización; permitiéndose evocar todo al mismo tiempo e incluso a aquello que ni sospechábamos había quedado grabado. Ambos tipos de recuerdos van engarzados, los unos son catapulta para los otros y viceversa.

En primer lugar, debo advertir que si algunas partes de mi relato resultan más desarrolladas que otras no quiere decir que sean menos importantes sino tan sólo que están menos sostenidas por mi memoria, pues lo que recuerdo bien es la fase, [...] inicial de mi historia de amor, [...] en lo más hermoso de la historia de amor la memoria se deshace se deshilacha se desmenuza y ya no hay modo de recordar qué sucede después [...] mientras por lo común una historia consiste en el recuerdo que de ella misma se tiene, aquí el no recordar es la historia misma.²⁵

Este camino plagado de imágenes fugaces se convierte en la búsqueda, pero es en el instante en que lo buscado y el buscador se encuentran cuando se produce la desgarradura, es en la posibilidad del desencuentro insoslayable en donde radica la sensación de vértigo, es la vida en el abismo. J se refiere a este encuentro así: «vio a su propia alma mirándolo desde otro cuerpo, a través de los ojos de un desconocido, un desconocido que, al acercársele se aleja, va haciéndose cada vez más pequeño mientras camina hacia él, hasta que desaparece».²⁶ En este encuentro con los fantasmas vislumbra la otra orilla; pero cuando asume que lo que queda del amor es esa casa sin entrada en donde el otro se ha diluido, deviene el espanto y la unión como lo imposible;

24. *Ibidem*, p. 96.

25. *Ibidem*, p. 102.

26. *Ibidem*, p. 350.

se inicia el círculo del consumarse en consumirse. Este saltar de memoria en memoria es el *uroboros* que se convierte en la historia del olvido, de los despojos que la historia lineal ha dejado de lado.

Se ha borrado el camino de regreso a casa, mejor dicho no hay camino; porque J no ha dejado huellas, su vida es una permanencia anhelada que se destruye a sí misma. Es en ese momento cuando se asume como ser incompleto, condenado al exilio de sí mismo, de su propio relato. El ejercicio de escritura, de reconstrucción de la memoria nos ha arrojado a un callejón sin salida donde el olvido y la imposibilidad conducen a la angustia, de la cual solo la muerte nos puede librar. Esta es la última etapa del proceso de la memoria de J. Después de este despliegue de recuerdos abigarrados que se emiten desde la visión de las diferentes voces que se dan cita en el texto, no podemos decir que estamos ante un personaje determinado; por el contrario, cada una de estas fabulaciones que se elaboran sobre J se estructuran como un juego de caleidoscopio que permite unir el marco categorial en el que los demás han colocado a J y el que él mismo se ha construido, en contraste con las acciones que a final de cuentas lleva a cabo. La yuxtaposición de estos dos niveles convierte a este personaje en una imagen que se intenta apresar, pero que se diluye, es decir, que se convierte en un sujeto de deseo.

Los Don Juanes son personajes que en realidad, pese a lo que cualquier crítica feminista afirme, son condenados por cierta ética cultural, son los individuos que no afirman la vida a través de la reproducción y el matrimonio, es decir, niegan la memoria oficial, lineal. Son la representación corporal del deseo, de la alteración del orden y de la muerte, son la alteridad; por lo tanto tienen que ser excluidos. Aquí cabe hacer una aclaración, siempre asociamos los atributos del Don Juan a una imagen masculina, pero también hay mujeres que forman parte de este gremio, entre ellas Doña Bárbara, La Emancipada, la Malinche, etc. La novela nos proporciona la imagen de este personaje, no como ese individuo que está fuera de foco dentro de los límites de la sociedad, sino que nos introduce en su mundo, en su visión del mundo, en la cual él adquiere claridad y foco.

Aparentemente J se nos presenta como el prototipo del Don Juan, pero su afán de reflexión nos muestra más bien a un personaje que cuestiona el lugar común bajo el cual se ha definido esa representación, pone en duda ese marco categorial. Según los criterios con los que se define en la primera parte antes los ojos de Alcacer, él no ama, sino que *estudia* a las mujeres, pero ¿acaso la voluntad de explicar un cuerpo no se convierte más en una ética apasionada que en un afán de dominio? Estas mujeres no son solo un espacio de lucha, sino también sujetos del deseo y por ello J se sitúa en el punto exacto de la despedida, en el tránsito. Se asume como extranjero, y cada puerto es una nueva estadía que impide el retorno a Ítaca, pero al mismo tiempo es el

instante en que se une la intimidad con la lejanía de ese otro tan próximo, pero que a su vez está distante; entonces cada puerto solo será la ratificación del tránsito. Por eso no es raro que J solo recuerde el inicio de sus historias amorosas, es decir el punto del encuentro. Porque es justo en ese instante en que se produce una suerte de particularización producto del reconocimiento de lo otro como extranjero, pero al mismo tiempo una generalización en el instante que ese otro lleva estigmatizada la imagen de lo lejano, ese cuerpo se convierte en el referente de los otros.

Su sistema de clasificación estructurado a partir del *Catálogo de conchas mundial*, al mismo tiempo que distingue a una especie de otra, asocia a cada concha bajo un mismo nombre. J es el catálogo ante el cual todo se despoja de su nombre, porque nada existe fuera de él, las cosas deponen su existencia ante su mirada seductora. Si las cosas solo adquieren sentido a partir de su particular museo de la memoria y él es un personaje excluido de la historia oficial, esto significa que su historia y la historia que él ha construido de los otros nunca ha sido.

Lo único que motiva la búsqueda de J no es la necesidad de seguir viendo, es decir, continuar en la historia de los otros, sino el deseo del tránsito sin camino, sin retorno y sin huellas. Ya no se pretende apresar la identidad de una mujer, de una ciudad o de un hombre, porque cualquier identidad que se construya está destinada a fluir, así que mejor continuar fluyendo junto con ellas. J es el héroe individual, sin nombre, que viaja revitalizando su discurso, eludiendo y rebasando esa nada que lo amenaza a partir del deseo, es decir, a partir de esa zona en que seductor y seducido son desgarradura y abrazo en un mismo instante. El uno como todos y el uno como único. La novela funciona aquí no como un espacio de denuncia, moralización o experimentación, sino como el territorio en el que se produce la traducción simultánea de lo colectivo a lo individual y a su vez éste construye sus propios parámetros para ser entendido, así sea que esta textualización solo se convierta en un tránsito, una repetición del desencanto, de la imposibilidad, un ser sin sombra, sin huellas.

Todo está en todo, es la frase que se repite una y otra vez a lo largo de las cuatro novelas de Donoso, siempre existe un punto de fuga que permite romper con el deslinde entre realidad, imaginación y símbolo. Esta novelística se convierte en un laberinto verbal donde sin remedio hay que detenerse una y otra vez en cámaras y pasajes idénticos, lugares de los que el Minotauro ha huido, condenado a ocupar un centro sin lugar: el de la escritura y la mente humana.

No leemos un poema –y si así lo hacemos peor para nosotros– para tener la satisfacción puramente intelectual de explicarlo, ni siquiera para tener la sa-

tisfacción de saber cómo está construido o estructurado [...]; no se hacen para que los parafraseen, interpreten o comenten: se hacen, ante todo, para que los leamos, para que loselijamos, releamos, prefiramos, admiremos; se hacen, digamos la palabra aunque suene monstruosa al investigador erudito, para que los amemos o rechacemos.²⁷

27. George Mounin, *La lingüística del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1976, p. 128.

CAPÍTULO IV

El infierno de todos: la memoria

Se trata de hacer de la historia una contra-memoria, y de desplegar en ella por consiguiente una forma totalmente distinta del tiempo.

Michel Foucault.

1. LA MUERTE DE TYRONE POWER EN EL MONUMENTAL DE BARCELONA

Uno de los signos que ha marcado con mayor fuerza a las distintas culturas, es la necesidad de preservar y ampliar la memoria que constituye su *arkhé*.¹ La tradición es memoria: es el objetivismo sobre el que descansamos, pero que a la vez redefinimos. De ahí que nos sea impuesta la obligatoriedad de construir un archivo, cuyo único ritmo sea el de la acumulación y cuyo único sentido esté presidido por la búsqueda de una identidad, a partir del pasado o de los fantasmas que nos persiguen.

Una vez que hemos sido convertidos, de manera involuntaria, en cancheros de la biblioteca colectiva, no tenemos más remedio que desarrollar técnicas que nos permitan garantizar la inmortalidad de esta tradición. Pocos saben que los griegos que inventaron muchas cosas, también inventaron un arte de la memoria. Dicho así, puede parecer que nos referimos a eso que hemos tendido a clasificar como mnemónica; estrategia para aprender de carretilla una serie de palabras mediante de la repetición. Ese sería el campo al que la imprenta parece haber recluido el arte de la buena memoria, pero en la época anterior a su invención la memoria estaba en poder de los oradores, de ahí que a más de uno lo hayan enterrado con su señor, o a más de dos les haya to-

1. «Este nombre coordina dos principios: el principio según la naturaleza o la historia, *Allí donde* las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–; y también el principio según la ley, *Allí donde* los hombre y los dioses *mandan*, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado». Jacques Derrida, *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta, 1997.

cado narrar la historia de sus pueblos para salvar la vida. De acuerdo con los estudios realizados por Frances A. Yates, en los libros más conocidos sobre mnemónica clásica, tanto el *Ad Herennium libri IV* y el *de Oratore* de Cicerón, se reconoce a Simónides como el inventor del arte de la memoria, ya que él:

Infirió que las personas que desearan adiestrar esta facultad [...] de la memoria han de seleccionar lugares y han de formar imágenes mentales de las cosas que desearan recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preserve el orden de las cosas y las imágenes de las cosas denoten a las cosas mismas, y utilizaremos los lugares y las imágenes respectivamente como tablillas de escribir de cera y las letras escritas en ella.²

Más allá de la función topológica que Simónides otorga a los *loci*;³ en ellos recae el principio de mandato, autoridad, cohesión y origen del propio *Arkhé*. Todo archivo requiere de un lugar, donde pueda residir permanentemente y no solo eso, sino que el concepto de lugar supone coordinar un solo *corpus* en un sistema o en una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. Hablamos de un principio de reunión en dónde cualquier atisbo de heterogeneidad o disociación atenta contra la propia esencia del acto de rememorar. El lugar es una forma, una estructura, que determina el contenido de lo archivable. De ahí que, parafraseando a Ricardo Piglia: la memoria tenga la estructura de un cita, una cita sin fin, de una frase que se escribe en el nombre de otro y que no se puede olvidar.

Ahora bien, es a partir de este principio de orden, reunión y mandato que asumimos que todo archivo guarda, pone en reserva, ahorra, pero tan solo ciertas partes de nuestra identidad, ya que su modo de recuperación es no natural. La memoria, antes que nada hace respetar la ley de un orden, más que el estado natural de los hechos. Si es que esto es posible, si es que los hechos pueden ser recuperados por el ser humano en su totalidad, en su estado natural de completitud y perfección. O más bien, esta imposibilidad le da sentido al arte de la representación, y al lector, la posibilidad de olvidar mientras escribe otras posibilidades de vida; mientras construye una suerte de vida paralela que anula el sentido de lo que realmente vive.

A partir de aquí, memoria y olvido son los extremos que tejen la textura de una obra. Inscrición y borramiento son las operaciones que rigen la escritura; por ello, todo discurso literario no tiene nada que ver con lo que ha sucedido, sino con lo que podría suceder, esto es: con lo posible según el prin-

2. Cicerón, *De oratore*, II, IXXXVI, 351-4. Citado por Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1966, p. 14. Trad. Ignacio Gómez del Llano.

3. Espacios donde se almacena la memoria.

cipio de verosimilitud, no de verdad. De ahí que podamos seguir a Musil cuando afirma: si hay un hombre de lo posible, debe haber también posibilidades sin hombre.

La memoria se la única vía para recuperar aquello que no somos, pero que deseamos ser y en este intento abrimos nuevos espacios frente al *arkhé* que nos aprisiona. Nos convertimos, así, de simples mortales en demiurgos, en creadores de sobre naturaleza. De ahí que cada uno de nosotros tenga la posibilidad de construir su particular teatro de la memoria, en el cual privilegie determinadas cosas, deseche otras tantas y elija un orden determinado. Es a través de esta reescritura del pasado que reinventamos nuestra tradición; y en este intento por defendernos del olvido, hacemos tambalear la verdad que rige nuestro archivo y el de los demás. Por ello, un teatro de la memoria es más que la enunciación de un compendio de cosas, su sumatoria o una antología. Es poder ser el sueño de algún alguien, es permitirnos la inclusión de nuestra individualidad dentro de una tradición de la ex-tradición, tradición escrita sobre el agua. De tal forma que ya no importa en qué mundo estamos habitando, siempre y cuando estemos siendo esas posibilidades sin hombre, resolviendo el fracaso, inventándonos un pasado y una identidad. Dicha labor es necesaria, porque de todo en el mundo, lo verdaderamente trágico es el olvido, y de éste, lo más desesperante es que no se lo advierte: «ya que es el gradual insidioso advenimiento de la conformidad. En donde los protagonistas no saben que son muertos».⁴

El archivo trabaja siempre y *a priori* contra si mismo; ya que no hay archivo sin la consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, funciones que son indisociable a la pulsión de muerte. Ante la reproducción, la individualidad se diluye; sin embargo, es a través de los otros que la memoria de nuestra existencia es posible, porque los otros se prefiguran como el lugar exterior que asegura nuestra existencia. De ahí que hablemos de la muerte de la memoria como condición de la identidad verdadera. No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal.

Vivir con recuerdos ajenos, o a través del recuerdo de otro, es una variante del tema del doble, pero es también una metáfora de los usos de la tradición. Es precisamente en ese nivel en donde el juego entre Clit Mairrot y Tyron Power toma sentido y supera los límites de la prisión impuesta por las estrategias de novela policial-problema estilo Agatha Christie.

En esta novela de Miguel Donoso Pareja, Clit Mairrot, no solo encarna la posibilidad de un investigador latinoamericano y puntualmente ecuatoria-

4. Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 150-151.

no, sino que prefigura en sí mismo un tipo de *arkhé* fundado en un método de acopio de pruebas, en apariencia verificables, cuyo fin es desentrañar la verdad mediante la lógica deductiva.

Clit Mairot, se vincula a una saga de investigadores latinoamericanos como: Lonröt e Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares, o a Román Calvo de Alberto Edwards o a Máximo Roldan de Antonio Helú; cuya herencia familiar consiste en no cumplir a cabalidad con las características del género policial negro, tan exaltado por algunos teóricos, y mantener un contacto indirecto con la realidad que los circunda. Características que han llevado, a cierta crítica, a considerarlos falsos en el contexto latinoamericano. Sin embargo, estos detectives, cuya influencia les viene del Padre Brown de Chesterton, Hércules Poirot de Agatha Christie y August Dupin de Poe, marcan el inicio de la novela policial latinoamericana y de muestran, que a pesar de su artificialidad, a partir de ellos ha madurado y evolucionado el género policial latinoamericano. El cual, a diferencia de lo planteado por Mempo Giardinelli,⁵ siguió y sigue rutas muy diversas que no siempre se pegaron y se han pegado a la regla de lo policial duro. Muestra de ello, es la influencia que dichos detectives tienen en textos posteriores como *Nombre falso* de Ricardo Piglia, *Los Detectives Salvajes* de Bolaños, *El desfile del Amor* de Sergio Pitlor, *La pesquisa* de Saer o *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona*.

Mientras que en la novela policial dura, iniciada por Dashiell Hammett y Raymond Chandler, el ambiente de los bajos mundos que circundan la ciudad es central, las motivaciones de los personajes y el lenguaje (duro, machista y violento) marcan el ritmo de la prosa, la psicología del personaje se percibe a través del libre fluir de la conciencia y la violencia se mezcla con el erotismo. En las novelas policiales cuyos detectives son más analíticos y alejados del bullicio de las calles, se reconstruye otro sector de la realidad., asociado a la lógica de la investigación verosímil, erudita, cuyo campo de trabajo es la indagación en archivos históricos, libros, citas, etc. El escenario, cierto, es el cuarto cerrado; pero ello no implica que estos textos sean menos verosímiles en cuanto a la lógica misma del texto, y tampoco implica que las dimensiones del cuarto cerrado no se puedan extender hasta los límites urbanos de una ciudad como la de Guayaquil. Sí es que hay límites que puedan contener el pantano. Es decir, se trata de captar el núcleo secreto de una sociedad, no de medir la eficacia de una literatura en términos de la representación directa de la realidad, como diría Piglia.

5. Mempo Giardinelli, *El Género Negro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

Creo que justamente porque estos relatos son ambiguos se producen entre nosotros lecturas ambiguas, o, mejor, contradictorias: están quienes a partir de una lectura moralista condenan el cinismo de estos relatos; y están también quienes les dan a estos escritores un grado de conciencia que jamás tuvieron, y hacen de ellos una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht. Sin tener nada de Brecht –salvo, quizá Hammett–, estos autores deben, creo, ser sometidos, sí a una lectura brechtiana. En ese sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: ¿Qué es robar comparado con fundar un banco?, decía Brecht, y en esa pregunta está –si no me engaño– la mejor definición de la serie negra que conozco.⁶

El detective analítico de cuarto cerrado, a diferencia de la policía, frente a la cual suele asumir una actitud de superioridad irónica, no tiene que respetar necesariamente un marco legal ni asumir la responsabilidad social de mantener el orden. Solo se aboca a realizar la tarea propia de la razón, que consiste en resolver los enigmas por vías racionales descartando lo sobrenatural. El castigo o la pena caen fuera de su incumbencia y constituyen asuntos residuales, porque la resolución y éxito del relato recaen, por lo habitual, en la capacidad del hombre para descubrir y establecer la verdad.

La existencia solitaria de Clit Mairot parece desenvolverse en la más absoluta calma, a pesar de que su historia personal está llena de avatares desafortunados: cómo la historia del origen de su nombre, la rutina burda del investigador tercermundista, la incompetencia policial o incluso, el haber ganado el premio mayor de la lotería. En cambio, su carrera profesional es intachable; exitosa, esto pese a las dificultades que el medio le ha impuesto para ejercerla y cobrar por ello. Su fama conlleva un listado de bullados casos como: el de los monos enloquecidos, la desaparición de la marquesita Loria (apodo de una puta de alto coturno de la localidad), los asesinatos de la perimetral y el misterio de la serpiente coja.

Clit Mairot es una suerte de detective de la novela de enigma –un investigador nato definido por la urgencia impasible del conocer y por la pulsión de verdad– que se desenvuelve en un medio en que el método científico del pensamiento está destinado al fracaso, porque toda verdad es inaccesible, aún a los ojos del detective privado. Su lógica deductivas está regida por referentes muy precisos. Por un lado, lecturas como: *True Detective*, *Selecciones del Reader's Digest* y *Cita con la muerte*. Por otro, recuerdos asociados o bien a conversaciones con viejos amigos, como Carvalho, o Héctor Belascoarán,⁷ o a recortes del periódico. Su mundo culinario es paralelo a su mundo

6. Ricardo Piglia, «Sobre el género policial», en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 62.

7. Detective creado por Paco Ignacio Taibo II, cuyos rasgos son cercanos al estilo de Chandler.

detectivesco y a su imaginario Sen. En él, nada está fuera de lógica; todo tiene sentido y medida en el deseo de la perfección, del autoconocimiento, o de la verdad:

Lo insólito, a cuyo sentido exacto de inusitado él le agregaba el de imprevisto, algo así como un deslumbramiento donde lo mágico desentrañaba, en cierta manera, la naturaleza del hombre y de lo real, era para Mairot el punto donde el delirio penetraba el orden de las cosas para a partir de ahí, sistematizarlas y sacar conclusiones. En estos términos, el delirio de lo mágico, es decir, lo insólito, tenía para él un sentido práctico en donde ese desafuero de lo imaginativo no era otra cosa que el descubrimiento de lo que siempre, muchas veces trasladándolo a otras situaciones, era explicable.⁸

Sin embargo, aunque todo parece indicar que estamos ante un texto que construye estereotípicamente al investigador tradicional de la novela policial problema; aparece en el cuarto cerrado de la ciudad de Guayaquil, Tyrone Power López, con un caso que nunca llega a ser un típico caso policial, a pesar de que a final haya un cadáver.

Tyrone Power López es el ex diez, mito de la cultura popular futbolística, retirado; que se da a la tarea de dotar de sentido su propia leyenda a través de la invención de un crimen, o si se quiere, de su premonición. Tyrone, es el sujeto que cuestiona los parámetros de la identidad, es el mito que decide hacerse verbo y buscar que el verbo, resultado de su reinención mediante el crimen pasional, ocupe el lugar del mito construido por los otros, y mediante este juego de versiones devolverle, al ídolo del astillero una identidad común y corriente, la del hombre traicionado, que la prensa y los hinchas del Barcelona habían desdibujado.

En este caso, entonces, el género *degenera*. Aquí los elementos de las distintas tradiciones del investigador son utilizados en su contra y dejan leer una poética de la ficción, en cuya definición está comprometido, también, el ingreso de la versión como dominante artística. Esa poética nos lleva a intuir que la búsqueda de la verdad, a pesar de la fama del *Mantense-hualcavilca*, es una empresa inútil y que solo renunciando a ella se hacen posibles la narración y el conocimiento —que quiere ser, al fin y al cabo, conocimiento del hombre. Es en los límites de la invención, en dónde se expone la destrucción de la labor archivística y mnemónica del detective para dar paso al olvido, a la relatividad del recuento, a la pulsión de la muerte de la verdad y por ende del archivo. De ahí que sea el muerto el que gane la partida al detective.

8. Miguel Donoso Pareja, *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona*, Quito, Eskeletra/imaginaria, 2001, p. 63.

Esta degeneración del género policial, nos permite evocar la *muerte y la brújula* de Jorge Luis Borges; dónde el detective Lönnrot que se creía un puro razonador, un Auguste Dupin –aunque tenía algo de aventurero y de tahúr–, a pesar de que va a morir, sabe perfectamente que su cliché literario reencarnará en otro relato policial, por eso el diálogo final del cuento toma tintes sobrenaturales.

Yo se de un laberinto que es una línea recta –dijo por fin–. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido *Detectives*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos.

Aguárdeme después en D, a 2 Kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

–Para la otra vez que lo mate –replicó Scharlach –le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.

Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.

Tan completamente racional como falto de humanidad, el prefecto detective es en realidad un detective perfecto. Un arquetipo, un modelo ideal del que derivan los distintos detectives-copia que pueblan la narrativa policial. Borges, con este texto abre la posibilidad, de que el relato policial no solo se avoque a resolver el crimen. De hecho, inaugura una tradición en la que resolver el crimen es lo de menos y en dónde lo de más es reconstruir puntualmente la historia del fracaso que supone que uno ha querido vivir otra vida. El fracaso, es el olvido que atenta contra el *arkhé*, es lo que nos lleva a construir una vida paralela que anula el sentido de lo que realmente se vivió. Juan García Ponce lo puntualiza así:

Una idea abstracta puede tener más fuerza que el propio sentimiento de nuestra realidad (Musil) y nuestra personalidad nos despoja de ella y nos convierte en otro (Borges). De ahí que nadie es lo que cree ser, sino tan sólo aquél en el que se presenta lo que uno cree ser (Klossowski).⁹

Los materiales de esa memoria ajena aparecen a menudo bajo la forma degradada de la cultura de masas; que en la estrategia narrativa de la *Muerte de Tyrone Power* toma la forma de la cultura popular de la novela policial problema. El género policial problema, aquí, se transforma en la tradición que dirige nuestra educación sentimental. Es la máquina social que se encarga de

9. Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, op. cit., p. 35.

producir recuerdos y experiencias. Es la memoria impersonal que define el sentido de nuestros actos como lectores de este texto.

La ruptura que nos lleva a afirmar con Fitzgerald que la vida es un proceso de demolición se suscita cuando frente a los hechos deductivos, Miguel Donoso Pareja, introduce la posibilidad de la invención mediante la construcción de pistas falsas, y el desarrollo de múltiples versiones de los hechos. Al grado, de que el lector tiene la libertad de optar por la verdad que mejor le plazca. La del detective calculador (memoria analítica) o la de Tyrone Power (memoria invención).

Pensó que esa muerte suya lo había descalificado ante sí mismo, lo había vuelto esta especie de ausencia, esta suerte de gran vacío, no porque lo que había sucedido le importara demasiado, sino porque había sido la confirmación de algo que él sospechaba desde siempre y que llamaba, desde su muy especial punto de vista, la presencia del poder de los otros.¹⁰

Tyrone Power es el héroe que se enfrenta al poder archivístico de los otros, que vive en el instante puro, sin nada personal, sin tradición. Un hombre que ha perdido ya toda esperanza. Es el héroe que opta por matar el recuerdo; que decide inventar los hechos para a partir de ahí rearmar el pasado. La identidad del futbolista esta marcada por el olvido, que a decir de Derrida:

Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera esta verdad la motivación misma de su movimiento más propio. Trabaja para destruir el archivo: con la condición de borrar, más también con el fin de borrar sus propias huellas –que por tanto no pueden ser llamadas propias.¹¹

El ídolo del astillero asume su fracaso como continuidad. Eso es lo que verdaderamente está detrás de la tarjeta roja que le muestra Olofernes en el Monumental. El reconocimiento de su discontinuidad como individuo; al intuir la dualidad de esa tarjeta, lo llevan a morir, y más tarde, a construir el archivo de su derrota como sujeto. En la tarjeta roja él ve al hombre que se enfrenta a la infidelidad de su mujer, pero los demás solo distinguen, desde sus butacas al, otro, al mito, al ídolo que se han construido, el vacío. Ahí es donde pierde la esperanza y muere por primera vez. La segunda, es su muerte física, pero al mismo tiempo, su revancha contra el vacío que arrastra.

Las múltiples versiones de los hechos que disparan el final del texto, y que terminan explicando el porque del triunfo de Tyrone Power, en Donoso son, además de una mediación genérica y un procedimiento constructivo, una

10. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 155.

11. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 18.

teoría sobre el sujeto, –a cuya elaboración contribuyen no poco los enigmas sobre la identidad–, y que también compete a su concepto de ficción. En el cuarto cerrado de esta novela no solo la verdad de los acontecimientos objetivos es inaccesible, sino también, la verdad íntima del propio ser. De ahí que el narrador de la novela puntualice: «El sabía que la muerte es una experiencia ajena, prestada por los cadáveres de otros, absolutamente referencial, y que para ser inmortal hay que morir, antes que nada, estableciendo previamente una memoria, que aun siendo olvido quede en los demás».¹²

En *La Muerte de Tyrone Power*, la imposibilidad de resolver positiva y definitivamente el enigma, se traduce, para los personajes, en la imposibilidad de establecer una verdad única de los acontecimientos que, entonces, parecen confinados al plano conjetural de las versiones. En este sentido, la ficción –como la versión– está exenta de las corroboraciones en términos de verdad o falsedad, y con lleva la pérdida de sí frente a lo otro.

La imposibilidad de acceder a una verdad, es siempre imposibilidad de acceder a una verdad «objetiva» y única –de un acontecimiento, de un sujeto. La resistencia de lo verdadero objetivo a ser descubierto –fijado–, no impide, sin embargo, la investigación/narración; al contrario, la promueve, garantiza su progresión en el plano de las versiones, de las conjeturas. Concebida, al fin y al cabo, como modo de conocimiento, la ficción –a la manera de las ciencias humanas– no se pregunta sino por el hombre. Pero, las respuestas que le es dado ensayar, permanecen en el terreno de las especulaciones. No en otro sentido.

[Clit Mairot entendió] finalmente, que el ex crack del Barcelona no era el dragón, que este no era el guardián de las manzanas de oro, ni el depositario de todos los bienes, menos aun la serpiente pitón del oráculo de Delfos, dueña de la verdad absoluta, que todo era una gran apariencia, que el juego del gato y el ratón no era sino un enorme y propositivo intercambio de mentiras, a lo mejor ni siquiera propositivo sino natural, sujeto simplemente al azar.¹³

12. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 89.

13. Miguel Donoso Pareja, *op. cit.*, p. 305.

2. A RÍO REVUELTO

Llamamos libros al sedimento oscuro de una explosión que segó, en la mañana del mundo, los ojos y la mente y encaminó la mano rápida, pura a almacenar recuerdos falsos para memorias verdadera.

Juan José Saer.

Escribir en el agua es lo mismo que escribir en tinta. Los textos literarios no son representación de la realidad y, más bien se prefiguran como juicios sobre esa realidad existente. Los textos no reflejan la realidad; por el contrario, su única realidad es la constituida por ellos y con ellos; solo podemos asumirlos como una reacción a la realidad, no como su mimesis.

Un texto literario no reproducen objetos, ni crea objetos en el sentido lato de la palabra; en el mejor de los casos, se podría describir como la representación de la reacción a objetos [...] los textos literarios están constituidos por una parte de indeterminación, pues no se pueden remitir a ninguna situación del mundo vital de tal manera que se fusionasen en ella. Las situaciones del mundo vital son siempre reales y los textos literarios son, por el contrario, fictivos; por ello, sólo se pueden cimentar en el proceso de lectura pero no en el mundo.¹⁴

El campo de la representación es el de aquello que está positivamente representado, pero el problema es que no todo puede ser representado. De ahí que, todo acto de rememoración solo sea la confirmación de un vacío, es decir, ya no se trata del simple representante material Saussureano del significado, de la representación ideal mental, sino que es el estatuto que llena el vacío de alguna representación ausente desde el origen; no aporta ninguna representación; más bien, representa su falta.

Podemos percibir las reglas, las sintaxis que se concreta en el relato, la historia o los dramas vividos en el transcurso del tiempo. Es decir, solo somos capaces de percibir las huellas, del paso del tiempo en nuestros relatos y reconocerlas, pero la lectura de los síntomas gramaticales, sintácticos o estructurales del relato, no siempre nos podrá conducir a la reconstrucción de la in-

14. Wolfgang Iser, «La estructura apelativa de los textos», en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto*, México, UNAM, 1987, p. 103.

finita variedad de historias que se entretejen en el ser del texto y que incluso llegan a desdibujarlo.

El texto es una ausencia, un cadáver. Si bien, un cadáver no es nada y está marcado ya de entrada con el signo de la nada. Para nosotros, para quienes seguimos vivos, ese cadáver, cuya purulencia próxima nos amenaza, instaura en nuestra continuidad un temor. La angustia no proviene exclusivamente de la podredumbre, ni de la náusea, que su degradación física provoca, sino del sentimiento de vacío, de ausencia; inherente a su desaparición. Nos enfrenta a la discontinuidad, a la fractura, al fracaso de querer ver durar nuestra discontinuidad.

Un cadáver es doblemente engañoso ya que, a los fenómenos que la muerte interrumpe se añaden los que ésta provoca y deposita en los órganos según un tiempo que le es propio. Hay por supuesto los fenómenos de descomposición [...] hay en cambio los fenómenos de receso o desaparición.¹⁵

El sentimiento de vacío que produce el texto es producto del abismo existente entre lo visible y lo enunciable. Entre el querer ser del texto y su concretización mediante la circunvalación de discurso de diversa índole. De ahí que podamos afirmar que el texto en sí no existe, que está presente solo en una serie de efectos, pero siempre de un modo tergiversado, desplazado. Si lo real es lo imposible, es precisamente esta imposibilidad la que se ha de captar a través de sus efectos, es decir de sus significantes.

La novela puede definirse como una diversidad de instancias discursivas (a veces incluso diversidad de lenguas) y una diversidad de voces individuales, organizadas artísticamente. [...] La novela es la orquestación de la heterogeneidad, la totalidad del mundo de los objetos y las ideas proyectadas y expresadas en él, mediante la diversidad social de tipos discursivos y mediante la diferenciación de voces individuales que florecen bajo tales condiciones.¹⁶

Dichos segmentos visibles (significantes) se convierten en el cuadro clínico, en el análisis que nos llevará a determinar la sintomatología que llevó al texto a ser lo que es y al mismo tiempo, a percibir su proceso de putrefacción, de vacío. Ello implicaría dos movimientos distintos, detenernos al mismo tiempo en lo que archivan o rememoran los discursos o en lo que tratan de olvidar. Ambas estrategias forman parte de una misma función: abrir cadáveres (textos). Lo que está en juego en realidad, es la identidad del pro-

15. Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1995, p. 191.

16. V.N. Volosinov, «Discourse in the Novel», en *Marxism and the philosophy of Language*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 74.

pio texto, cuyo destino, una vez que el alma de cada trama de sentido se libera de su continencia a decir de Klossoski:

Esos soplos por su carácter inmaterial, por su ausencia de cuerpo, son vacuos e inapresables, hasta el punto de que es inevitable evitar que se mezclen y se confundan unos con otros anulando mediante este movimiento su propia identidad porque esa identidad en realidad ya no existe.¹⁷

De ahí que lo real del texto sea enteramente precario; que exista únicamente como fallido, errado, en la sombra y se disuelva en cuanto tratamos de captarlo en su naturaleza positiva, viva, dentro del texto. Esto es lo que define a la escritura como suceso traumático: una falla en la simbolización, pero al mismo tiempo nunca dado en su positividad. Solo es posible construirlo con posterioridad, a partir de sus efectos estructurales, de los discursos que los borran y al mismo tiempo lo definen.

Al referirnos a la aniquilación del texto, a su vaciedad, o a su presencia en calidad de cadáver. Abrimos las puertas a la posibilidad de cancelación de la red de significantes que instauran el texto, hablamos de la destrucción del universo simbólico que lo constituye. A decir de Slavoj Žižek, el texto se instaura como la contrapartida del concepto de muerte real, y se impone como su ajuste de cuentas, su simbolización:

La pulsión de muerte en Freud, no es más que la definición técnica del concepto de segunda muerte en Lacan, que implica la posibilidad de la supresión total de la tradición histórica abierta al proceso de simbolización/historización como límite radical y autodestructor del mismo.¹⁸

Lacan, plantea la diferencia entre las dos muertes como la diferencia entre la muerte concreta real, y su simbolización o cumplimiento del destino simbólico, proponiendo la confesión católica en el lecho de muerte, como un ejemplo del ajuste de cuentas. Entre estos dos ámbitos se instaura el vacío, el vacío del texto, que solo puede ser llenado, siguiendo a Lacan por algo monstruoso o por algo sublime. Žižek puntualiza al respecto:

El proceso de historización implica un lugar vacío, un núcleo no histórico alrededor del cual se articula la red simbólica. En otras palabras, la historia humana difiere de la evolución animal precisamente por su referencia a este lugar no histórico, un lugar que no puede ser simbolizado aunque es producido retroactivamente por la simbolización: en cuanto la realidad «bruta», presim-

17. Klossoski citado por Juan García Ponce, *La errancia sin fin*, op. cit., p. 16.

18. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, p. 179.

bólica se simboliza/historiza, «segrega», aísla el lugar vacío, indigerible, de la cosa.¹⁹

De ahí que toda textualidad conlleve, en sí misma el replanteamiento de la historicidad que la presupone, y por ende un vacío. Ahora bien, cuando llevamos todos esos planteamientos a los límites de la autobiografía, el conflicto se hace mucho más evidente; ya que si bien podemos definirla como: «una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos».²⁰ Por otro lado, no podemos negar, a decir de James Olney, los tres órdenes que la palabra autobiografía comprende: *autos*, *bios* y *grafé*.

La autobiografía vista desde los parámetros del *bios*, implica la reconstrucción de una vida, considerando la realidad histórica del autobiografiado. Por otro lado, si tomamos en cuenta el *autos*, tendremos que distinguir la relación que se establece entre el *yo* que ha vivido y el *yo* que narra. Es decir, implica reconocer la relación que se establece entre el texto y el sujeto. En este nivel es importante el papel que juega la memoria. Aquí el recuento de los hechos como mnemotécnica, como acumulación de hechos, es superficial, frente al sujeto-escritor que es representado por el texto, que recrea su identidad en los límites del texto, en donde solo puede aparecer en calidad de *el muerto*, es decir de borramiento. Loureiro puntualiza: «El texto no refleja, un autor referencial sino que el autor se crea a sí mismo, crea un yo que no existiría sin ese texto».²¹

Como hemos señalado anteriormente, el sujeto no tiene control sobre el texto, más bien se convierte en una representación en negativo de su identidad, es decir, su ausencia. La autobiografía vista desde este punto jamás nos conducirá al conocimiento del sujeto que narra su vida, más bien nos remite, a lo que solo les es propio, a la especulación que se construye entre el sujeto que narra y el que vive mediante ese vacío instaurado por el texto. De ahí que el texto se convierta en un cadáver que hable.

Al mismo tiempo que [Sidone Smith] da al autobiografiado poder para narrar su vida, el lenguaje se lo quita, ya que las palabras no pueden captar el sentido total de un ser y además, el lenguaje narrativo adquiere una vida independiente que se manifiesta en narrativas que, impulsadas por una dinámica propia, se exhiben en múltiples direcciones independientes del sujeto. Y, por otra parte, el desdoblamiento del yo en yo narrador y yo narrado, y la multiplica-

19. *Ibidem*.

20. Ángel G. Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos, Barcelona, Anthropos, diciembre 1991, p. 2.

21. *Ibidem*, p. 4.

ción del yo narrado en su recuento nos dejan ver que el texto autobiográfico es un artefacto retórico de la literatura lejos de reproducir o crear una vida, producen su desapropiación.²²

Llevando esto un poco más allá, al ámbito del *grafé*. Cuando hablamos de los *recuerdos*, de las *memorias* o de las *confesiones*, a diferencia de la autobiografía, estamos ante el reconocimiento de que el pasado ha perdido su calidad de recuerdo vivo y adquiere una pertinencia más íntima. A decir de Georges Gusdorf: «En toda empresa de recuerdos, memorias o confesiones, el hombre que cuenta su vida se busca a sí mismo a través de su historia; no se entrega a una ocupación objetiva desinteresada, sino a una obra de justificación personal».²³

A Río Revuelto, memorias de un Yo mentiroso es el recuerdo novelado de un viaje, no al pasado, sino al interior de un yo que de entrada se asume muerto. A diferencia de un relato de viajes en el que los lugares visitados tienen una ubicación topológica precisa y nos atraen porque sabemos que son otros, exteriores, ajenos a nosotros. Aquí el viaje es inmóvil, lento y hacia la intimidad del sujeto; en un ir y venir en el que no hay orden cronológico, ni linealidad, ni yo, ni héroe. Es un viaje en círculos en donde el viajero solo pertenece al próximo *loci* de su pasado, en donde, su identidad se construye y desdibuja a partir del recuerdo que los otros elaboran de él, de *el muerto*. De tal forma que al final del recorrido, la intimidad del sujeto se nos escapa de la textualidad del discurso. Aquí solo viajamos para saber que no hay un Ítaca en espera del viajero, sino que este Ulises moderno, se ha desdibujado durante el viaje. Es un cadáver que flota en el río de la subjetividad más absoluta, a la deriva. En donde, a momentos juega el papel del muerto, del disecador inexperto o del embustero.

A río revuelto va, entonces, el protagonista en este texto *escriptible*, de esta *tabula rasa*, esta novela (mentira, patraña, entre otras acepciones), esta yuxtaposición de *cronotopos* emocionales, y se encuentra de pronto muerto, «agradablemente muerto», flotando a la deriva.²⁴

Este río es una vorágine de poemas, amigos, mujeres, perros, burócratas, parientes, decepciones y exilio que se dan cita en la memoria, en el aquí del texto, con toda su violencia de olvido, de fracaso. Esta diversidad de voces se presentan en la forma de un cuerpo manipulable, que obedecen y res-

22. *Ibidem*, p. 6.

23. George Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos, Barcelona, Antrhopos, diciembre 1991, p. 14.

24. Miguel Donoso Pareja, *A río revuelto*, Quito, Seix Barral, 2001, p. 9.

ponde a distintos llamados. De tal forma, que las posibilidades de vida, que esas tramas de sentido evocan, es decir lo real contenido en ellas, solo sirven para hacer presente lo real (historiable), con intención de demostrarnos su banalidad. El libro destruye la realidad que aborda para demostrar que no hay sujeto que pueda ser apresado, disecado por el discurso, porque lo único que le es propio al discurso es mostrar su ausencia.

Sin embargo, el cuerpo de este relato tiende a ser disciplinado por el espacio de poder analítico del lector que busca estandarizarlo, normalizarlo dentro del *arkhé* de las referencias autobiográficas, confesionales o históricas. Que si bien están presentes en los rasgos estructurales y simbólicos del texto, no dejan de ser su representación en negativo. Estamos ante la imposibilidad de contar, incluso de contar nuestros relatos de vida más íntimos, sin poder evitar morir dos veces. Esta es la muerte que nos lleva mar a dentro.

La ficción se instaura en el relato que nos es dado contar para sobrevivir, nos ayuda a edificar una Babel identitaria con base en la tensión que se instaura entre el tiempo que define la espera del futuro y la interpretación artificiosa del pasado. En ese espacio vacío, es donde tomamos conciencia de la dimensión narrativa de toda existencia y por ende de nuestro fracaso como narradores.

Miguel Donoso Pareja en *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona* nos coloca frente al espacio vacío de las dos muertes. La primera, en el Monumental de Barcelona que a final de cuentas, constituye la revancha que irá construyendo el futbolista frente a los ojos de Clit Mairot, y la segunda, la muerte concreta, del ex diez. Primero muere simbólicamente y después concretamente. En el caso de *A río revuelto*, la muerte concreta no interesa, estamos frente al proceso de borramiento, ante el ajuste de cuentas, de un yo escritor que sabe que su empresa archivística se escribe en el agua. Este es el espacio vacío de la segunda muerte o de la pulsión de muerte.

La última novela de Donoso, hace evidente la artificialidad de la autobiografía; al colocar en el centro de la trama de la novela el problema entre el yo protagonista de los hechos, *el muerto*, y el yo narrador, *disecador inexperto*. El reconocimiento de este desdoblamiento implica que lejos de estar ante la edificación de una vida estamos ante su desapropiación.

El muerto es Yo.

Y esta es la historia de *el Muerto y el disecador inexperto*. Pero el muerto no existe, digo, y es verdad, aun mirando los restos.

Soy un hombre inventado, piensa Yo, un cadáver imposible.²⁵

25. *Ibidem*, p. 13.

El disecador y el muerto son representaciones de un mismo sujeto y ese es el conflicto que determina la evanescencia del sujeto que narra y de lo narrado. El primero, es el encargado de desdecir, desandar *al muerto* mediante la literaturización tanto de los datos concretos, como de los varios relatos simultáneos que nutren la existencia mítica de *el muerto*. El disecador siempre hacer la acotación objetiva, puntual, a pesar de las negativas del muerto a que sean enunciadas. Porque *el muerto*, es más silencio, él refleja el dolor de lo vivido, el fracaso producto de la evanescencia de su propia existencia.

Usted es un mentiroso, dije, un perfecto mentiroso, tal vez engañará a sus críticos, pero ahora quiere engañarme a mí también, no se está comportando de manera honesta. Sépalo de una vez, dije, yo no soy honesto en el sentido que usted le da a esa palabra, mis emociones las siento solo a través de la ficción verdadera, considero ese tiempo de honestidad del que me habla una forma de pobreza, fingir es la verdad suprema, es una convicción que tuve siempre.²⁶

Nadie mejor que *el disecador* para indagar en la historicidad de *el muerto*, ya que él mismo es parte de él, es *el muerto* narrador, una de sus máscaras, pero ¿Por qué Yo, *el muerto*, no existe, a pesar de que el disecador se obsesiona por indagar en los espacios más puntuales y anecdóticos de su vida? Para responder a esa pregunta habría que tomar en cuenta que *el muerto*, no es cualquier tipo de sujeto, es un sujeto escritor, y por ende mentiroso. Es precisamente la escritura lo que lo llevó a morir.

El muerto, es un muerto que habla, porque instaura la imagen del autor que se disuelve en su literatura, que es su literatura, sus obsesiones; que una vez que se escriben, ya no le son propias, porque quedan sometidas a las reglas del texto. Pierden las relaciones vitales que tenían fuera del texto, para entrar en la fijeza intemporal que la escritura les otorga y en donde tendrán que aclarar el valor y sentido de su existencia. De ahí que sea la obra la que entre en el mundo y al escritor solo le reste declarar su muerte, su ausencia.

La relación de la escritura con la muerte se manifiesta en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura.²⁷

26. *Ibidem*, p. 355.

27. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, *op. cit.*, p. 13.

La tentación de dejar a tras al yo individual y alcanzar un grado de trascendencia (no social, ni heroica) mítica, mediante el autoconocimiento –que empieza justo donde la contingencia individual termina, precisamente donde la conciencia deja de regir los actos mediante su disciplina carcelaria, y la intuición, el olvido, se convierten en revelación– es la obsesión que mata al que escribe. Ahí es dónde el sujeto se diluye. En encuentro son lo *otro* que conlleva la pérdida del yo y por ende su *muerte* como absoluto. Así el sujeto escritor se traza la misión de revelar, hacer ver más allá, pero sin salirse del círculo de la realidad, en donde se diluye su voz individual. El *yo* mentiroso que escribe, construye en el texto, una imagen del mundo exterior de adentro hacia fuera que transforma al autor en *el muerto que habla*.

Yo se ríe, entonces, y aplaude sus virtudes de provocador de sueño, de gestor de mentiras, y se ríe también de esa supuesta serenidad (sólo debe ser cansancio y pendejismo, boludismo diría un argentino), de la ferocidad impostada de antes, del amoroso desamor de la existencia, de este envejecimiento digno de en que el *otro yo del doctor Merengue* (gracias Rico Tipo) es lo único verdadero.²⁸

La doble muerte que instaura *A río revuelto*, implica, por un lado, asumir desde el principio que el muerto ha perdido su corporeidad. He ahí la primera muerte. El escritor, *el muerto, el embustero*; es un hombre hecho de palabras y las palabras son viento, no son nada, si salen de un cuerpo vivo (*el disecador*) que finalmente emite sus últimas palabras. Siendo ahí donde sobreviene la segunda muerte. Una vez que el yo que narra asume que la ficción es la verdad suprema; *el muerto y el cadáver que habla* se lanzan a la deriva en la garganta del diablo. Espacio donde la recuperación del tiempo y del espacio es imposible porque todos los discursos, todos los recuerdos, todos los tiempos están siendo en el aquí y ahora del texto. Las voces de todas estas verdades entran *in crescendo*, trastocándose, arrebatándose el sentido, confundándose hasta convertirse en una sola voz que exhala su último aliento: «*el muerto* comprende entonces. Ha terminado de morir».²⁹ *A río revuelto* es entonces, constatación y ficcionalización de la derrota del sujeto frente a los otros que se obstinan en recuperarlo. La memoria del olvido.

28. Miguel Donoso Pareja, *A río revuelto*, op. cit., p. 45.

29. *Ibidem*, p. 440.

CAPÍTULO V

Recuento que no conclusión

Por mí se va a la ciudad del llanto;
por mí se va al eterno dolor;
por mí se va hacia la raza condenada.

Dante,
La divina comedia.

La novelística de Miguel Donoso Pareja está integrada por complejas estructuras narrativas —en donde prima la simultaneidad, el juego de espejos y el fracaso— asentadas en un lenguaje analítico, describen el escenario de la mente humana: en donde se construye el mundo de adentro hacia fuera a partir de la imaginación, la diversidad de voces, las obsesiones, y la imposibilidad para acceder a lo absoluto. De tal forma que situaciones como el encierro, el retorno, el acto sexual, la heroicidad perdida, la vez o los *best sellers* policiales; solo son un pre-texto para contar la historia del fracaso del sujeto, el advenimiento de su errancia y su desgarradura.

Donoso nos enfrenta con el territorio de lo no-escrito, el cual nos abre las puertas de un nuevo espacio en el que se sobrepasan los límites de los discursos simplemente informativos, o políticos. Aquí no solo se apela a hechos cuantificables, medibles, conocidos o visibles, sino que se construye una nueva realidad a partir de esos datos, de sus olvidos; por lo tanto, al mismo tiempo que se habla de algo, no es de ese algo de lo que se habla, sino de su prefiguración hecha a base de palabras e imaginación. Esto no implica que este mundo sea menos real, solo que rompe con determinadas expectativas que pretenden convertirlo en una respuesta o una mimesis de los objetos, sin recordar que su naturaleza más propia está en ser una crítica sobre el mundo y sobre sí mismo, como dice Carlos Fuentes: «es el arte del cuestionamiento y el cuestionamiento del arte».¹

Por esta posibilidad seguimos leyendo novelas, no porque reflejen el mundo, sino porque le añaden algo, porque ven lo invisible, enuncian lo no

1. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993, p. 31.

dicho, recuerdan lo que se ha olvidado, imaginan. Es el mundo de lo posible en el que no hay una verdad, sino que todas las verdades imaginadas en épocas y momentos distintos pueden darse cita en este espacio en construcción y mantener un diálogo al infinito. Bajo esta nueva aura, aquello que antes se consideraba un defecto, ahora constituye la principal riqueza de la novela. Riqueza que en la novelística de Donoso se convierte en una desgarradura que obliga al sujeto que narra, que se diluye en su escritura, a errar de una posibilidad de hombre a otro, hasta asumir su muerte frente a la tesitura del texto.

En esta obra hay un centro, pero no es un punto en el que incida un sistema de ideas o una tesis determinada, sino un lugar en el que el mundo del escritorio es posible solo a través de la realización de una escritura, es la escritura como misterio y el misterio de la escritura, la obsesión y desgarradura que generan estas novelas. La inquietante claridad en toda su oscura transparencia. Este misterio que se muestra y se oculta como los fuegos artificiales, solo es posible en una estructura narrativa cuyo tiempo ponga un pie en el presente del relato —donde se desplaza la acción, aun cuando se narre en pasado— y el pasado —un pasado más remoto que aquel de donde parte la situación presente del texto—. Entramos en un laberinto verbal que busca hacernos visibles la textura del a vida, a través de las fisuras de la memoria y por ende de la identidad del sujeto. De tal forma, que no hay una única puerta de salida al texto, sino que todas son posibles. Hemos llegado al centro del laberinto con el afán de encontrar al minotauro, y descubrimos que ha huido, que en realidad el centro no tiene un lugar y no hay memoria para recuperar la salida. Esto anula cualquier afán interpretativo que busque apresar estas novelas a partir de un argumento, de un tema central; sea éste el de la ciudad, el amor o la política. Cualquier afán por encontrar un minotauro, es inútil, por eso mejor hablemos del laberinto, del camino, no de la llegada.

A lo largo de todo este trabajo interpretativo, estos núcleos temáticos que se presentan en la novela se convierten en un pretexto, es una máscara para demostrar que no hay rostro. La política, la revolución, los héroes, el sexo, el amor, el humor, o la ciudad son las cámaras y pasajes idénticos que se repiten sin remedio y que se convierten en pistas falsas, porque al final de cuentas no hay nada que encontrar más que el lugar de la escritura y de la mente humana. La escritura, el sujeto y la memoria son las artistas de una misma actitud estética que convierten cada uno de los temas en piezas de un rompecabezas a las que solo nos queda darles vuelta sobre el mismo eje. La literatura, parece decirnos Donoso, no se escribe para hacernos inteligible el mundo, sino porque busca el origen de la perplejidad que nos provoca.

Cada novela de Donoso nos repite incesantemente que somos una mezcla terrible, y en cada individuo coexisten tres, cuatro, cinco individuos diferentes, así que es normal que ellos no concuerden entre sí. En *Henry Black*

y *Día tras día* se instaura una complicidad recíproca. Mientras que una nace bajo el signo del naufragio del ser, de su introyección; la otra nos propone un mundo más abierto, cifrado en el estar, es decir en un sucesión de estadios en los que se espera siempre un renacimiento. Ambas, están muy unidas a una intención experimentalista, que comprende la literatura como un laboratorio en donde lo primordial es cuestionar la relación del sujeto con el realismo.

A pesar de que cada una de las novelas de Donoso, proponen un mundo perfectamente autosuficiente, siempre hay una frase clave que permite engarzar una novela con la otra –en *Henry Black* es el naufragio, en *Día tras día*, la caída en, *Nunca más el mar*, la nada– de tal forma que se convierten en la reescritura de un mismo acertijo, que son las formas de traducción de lo colectivo a lo particular, y en donde al mismo tiempo, se busca la articulación de la identidad individual con sus propias autodeterminaciones. En *Henry Black* solo se lleva a cabo lo segundo, es decir, tratar de definir las autodeterminaciones del individuo. En cambio, *Día tras día* es el enfrentarse ante los otros, jugar con la imagen que producen los espejos. *Nunca más el mar* es el individuo que ha perdido su individualidad y solo es un archivo constituido por las fabulaciones de los otros, ya no tiene una identidad homogénea, a pesar de que el también intente también imaginar a los otros. *Hoy empiezo a acordarme* es la novela que logra consolidar de mejor modo este juego de ida y vuelta entre lo individual y lo colectivo, a través del fluir, del viaje sin huellas. La memoria como escritura es la única herramienta que poseen cada uno de estos personajes para construirse. Memoria que no es otra cosa más que una sucesión de olvidos. Recordar es definir, encasillar, dar lugar, establecer una tradición. Ese es el verdadero infierno, el del recuerdo. Lo único que le permite al hombre la consecución del viaje, el renacimiento, es precisamente el olvido. El olvido es el territorio de la invención. El territorio de la novela. El momento en que las viejas tradiciones se encuadernan bajo una nueva piel. *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona* y *A río revuelto*, a pesar de ser propuestas estructuralmente opuestas, ya que la primera apela a un género narrativo que se caracteriza por construir la historia desde un afuera y la otra, al ser memoria, trabajaría desde un yo que revela su intimidad, ambas coinciden en ironizar frente al género que las determina. Tanto el género policial como el de la autobiografía, implican el acto de rememorar, de recuperar la verdad de los hechos. Sin embargo, lo primero que nos queda claro en ambas propuestas es que la verdad es inaccesible a través del lenguaje y si la verdad es irrecuperable como absoluto, el sujeto lo es aun más. Así que lo que nos resta es la desgarradura de una errancia. La muerte doble.

Cuando hablo de la literatura de Donoso como de la desgarradura de una errancia, no hago alusión simplemente al referente biográfico, denotativo, del exilio que padeció y padece el escritor; a lo que el llama el enigma de las

dos patrias. Sino a un exilio, más profundo: el del escritor que se diluye en su literatura. El otro exilio, el más temido como diría Onetti, ese que nos sobreviene y nos lleva viaje a dentro, hacia lo profundo del desierto, que es perpetuo e inagotable. El lenguaje, la escritura es la desgarradura del sujeto que la escribe y que lo lleva a ser el muerto que nada a la deriva en la tesitura de su textualidad.

Bibliografía

- Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hannover, Ediciones del Norte, 1986.
- Alves Pereira, Teresina. «La estructura de Henry Black», en *Vida Universitaria*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 31 de marzo de 1974.
- Balseca, Fernando. «Introducción», en Miguel Donoso Pareja, *Nunca más el mar*, Quito, Libresa, 1992.
- Bataille, Georges. *El erotismo*, México, Tusquets, 2003.
- Blanch, Antonio. *El hombre imaginario (una antropología literaria)*, Madrid, Editorial PPC, 1996.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*, México, FCE, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Trad. Richard Nice.
- Deleuze, Gille, y Félix Guattari. *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 2000. Trad. José Vázquez Pérez.
- Deleuze, Gille. *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Derrida, Jacques. *Mal de Archivo*, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel. *Día tras día*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- — — *Henry Black*, Quito, El Conejo, 1983, 2a. ed.
- — — *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997.
- — — Entrevista. Entrevistadora: María Luisa Martínez. Grabación: Guayaquil, julio de 1999.
- — — *A río revuelto*, Quito, Seix Barral, 2001.
- — — *La muerte de Tyrone Power en el Monumental de Barcelona*, Quito, Eskeletra/imaginaria, 2001.
- Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista, 1995.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Fell, Claude. «La novela latinoamericana», en *Conversaciones con escritores*, México, SepSetenta, 1972.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- FIL, Guadalajara. «Ya estoy viejo para volver a México», en *Excelsior*, 29 de noviembre de 1996.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985. Trad. Corina Iturbe.
- — — *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI, 1995.

- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*, México, FCE, 1993.
- García Ponce, Juan. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, México, Anagrama, 1981.
- — — «El escritor como ausente», en *Trazos*, México, Nueva Imagen, 2001.
- Giardinelli, Mempo. *El Género Negro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- Gusdorf, George. «Condiciones y límites de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos, Barcelona, Anthropos, diciembre 1991.
- Iser, Wolfgang. «La estructura apelativa de los textos», en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto*, México, UNAM, 1987.
- Lezama Lima, José. «Lo complejo y lo complicado», en *Tratados de la habana*, Madrid, Verbum, 2000.
- Loureiro, Ángel G. «Problemas teóricos de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos, Barcelona, Anthropos, diciembre 1991.
- Monsiváis, Carlos. «De algunas características de la literatura mexicana contemporánea», en Karl Kohut, edit., *Literatura mexicana hoy*, Frankfurt, Vervuert, 1995.
- Mounin, George. *La lingüística del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1976.
- Orgambide, Pedro. «Pedro Orgambide comenta día tras día», en *El mundo*, San Salvador, 5 de febrero de 1977.
- Ortega, Julio. «La certeza de inventar», en *La jornada semanal*, 19 de mayo de 1991.
- Palacio, Pablo. «Débora», en *Obras completas*, Colección Archivos, México, CNCA, 2001.
- Pavese, César. *La luna y las fogatas*, Argentina, Adriana Hidalgo, 1990.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, México, FCE, 1997.
- Piglia, Ricardo. «Sobre el género policial», en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Platón. «Fedro o de la Belleza», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1976.
- — — «La república o de la Justicia», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1976.
- Prada Oropeza, Renato. «Una incógnita obstinada: Nunca más el mar», en *Revista Iberoamericana*, Nos. 144-145, julio-diciembre 1988.
- R.M. «Miguel Donoso, Día tras día», en *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, Libros, 12 de abril de 1976.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI / Universidad Iberoamericana, 1995. Trad. Graciela Monges.
- — — *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 2000.
- Robles, Humberto. «Homogeneización/Balcanización: Guayaquil y los espejos en *nunca más el mar*», en *Hispanamérica*, vol. 23, No. 68, agosto 1994.
- Sampedro, José de Jesús. «La decadencia de la sociedad burguesa a través de cinco novelas latinoamericanas», en *Cambio*, abril-junio 1976.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1966. Trad. Horacio Vázquez Ría.
- Tinajero, Fernando. «Rupturas, desencantos y esperanzas», en *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, Nos. 144-145, julio-diciembre 1988.
- Viñas, David. *Mas allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha, 1981.

Volosinov, V.N. «Discourse in the Novel», en *Marxism and the philosophy of Language*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

William Foster, David. «Día tras día», en *Chasqui*, vol. 6, No. 2, febrero de 1977.

Yates, Frances A. *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1966. Trad. Ignacio Gómez del Liano.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2000.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andinas de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 1 Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2 Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3 Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4 Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5 César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6 María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7 Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8 Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9 Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10 María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11 Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12 Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13 Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN
- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR
- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA

- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones
- 18 Florencia Campana Altuna, ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX
- 19 Alex Aillón Valverde, PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural
- 20 Marco Navas Alvear, DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales
- 22 Lucía Herrera Montero, LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas
- 23 Rafael Polo Bonilla, LOS INTELECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador
- 25 Ángel María Casas Gragea, EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional
- 26 Silvia Rey Madrid, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y piponazgo
- 27 Xavier Gómez Velasco, PATENTES DE INVENCÓN Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONÓMICA
- 28 Gabriela Córdova, ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram
- 29 Zulma Sacca, EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA
- 30 Fernando Checa Montúfar, EL EXTRA: LAS MARCAS DE LA INFAMIA: aproximaciones a la prensa sensacionalista
- 31 Santiago Guerrón Ayala, FLEXIBILIDAD LABORAL EN EL ECUADOR
- 32 Alba Goycochea Rodríguez, LOS IMAGINARIOS MIGRATORIOS: el caso ecuatoriano
- 33 Tatiana Hidrovo Quiñónez, EVANGELIZACIÓN Y RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN PUERTO VIEJO EN LA COLONIA
- 34 Ramiro Polanco Contreras, COMERCIO BILATERAL ECUADOR-COLOMBIA: efectos del conflicto
- 35 Anacélida Burbano Játiva, MÁS AUTONOMÍA, MÁS DEMOCRACIA
- 36 Ángela Elena Palacios, EL MAL EN LA NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA: Pablo Palacio y la generación de los 30

- 37 Raúl Useche Rodríguez, EDUCACIÓN INDÍGENA Y PROYECTO CIVILIZATORIO EN ECUADOR
- 38 Carlos Bonfim, HUMOR Y CRÓNICA URBANA: ciudades vividas, ciudades imaginadas
- 39 Patricio Vallejo Aristizábal, TEATRO Y VIDA COTIDIANA
- 40 Sebastián Granda Merchán, TEXTOS ESCOLARES E INTERCULTURALIDAD EN ECUADOR
- 41 Milena Almeida Mariño, MONSTRUOS CONSTRUIDOS POR LOS MEDIOS: Juan F. Hermosa, el «Niño del terror»
- 42 Lourdes Endara Tomaselli, «¡AY, PATRIA MÍA!»: la nación ecuatoriana en el discurso de la prensa
- 43 Roberto Corrales, JUSTICIA CONSTITUCIONAL EN BOLIVIA: hacia el fortalecimiento del régimen democrático
- 44 Marco Albán Zambonino, PROBLEMAS DEL DERECHO TRIBUTARIO FRENTE AL COMERCIO ELECTRÓNICO
- 45 Santiago Basabe Serrano, RESPONSABILIDAD PENAL DE LAS PERSONAS JURÍDICAS DESDE LA TEORÍA DE SISTEMAS
- 46 Bayardo Tobar, EL INGRESO DEL ECUADOR A LA OMC: simulacro de negociación
- 47 Rosana Morales, LA PRESCRIPCIÓN TRIBUTARIA: estudio comparativo Ecuador - países andinos
- 48 María Luisa Perugachi, OPTIMIZACIÓN DE PROCESOS: la concesión de radiofrecuencias en el Ecuador
- 49 Manuel Espinosa Apolo, MESTIZAJE, CHOLIFICACIÓN Y BLANQUEAMIENTO EN QUITO: primera mitad del siglo XX
- 50 Iván Rodrigo Mendizábal, MÁQUINAS DE PENSAR: videojuegos, representaciones y simulaciones de poder
- 51 Patricio Guerrero Arias, USURPACIÓN SIMBÓLICA, IDENTIDAD Y PODER: la fiesta como escenario de lucha de sentidos
- 52 Santiago García Álvarez, COMERCIO E INTEGRACIÓN EN EL ALCA: oportunidades para un acuerdo más equitativo
- 53 Jed Schlosberg, LA CRÍTICA POSOCCIDENTAL Y LA MODERNIDAD
- 54 Juan Carlos Grijalva, MONTALVO: CIVILIZADOR DE LOS BÁRBAROS ECUATORIANOS. Una relectura de *Las Catilinas*
- 55 Ana María Correa, LA OMC: ¿MÁS ALLÁ DE LA INTERESTATALIDAD?
- 56 Cecilia Lanza Lobo, CRÓNICAS DE LA IDENTIDAD: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel
- 57 María Luisa Martínez, LA NOVELÍSTICA DE MIGUEL DONOSO: la desgarradura de una errancia

El estudio literario que aquí se presenta busca aproximarse al proyecto narrativo de Miguel Donoso Pareja, buscando con ello hacer más explícito el material literario que nutre sus novelas y que establece un diálogo de largo aliento con la teoría novelística que se construye en Latinoamérica a partir de los años setenta del siglo anterior.

Indagar en los límites narrativos de *Henry Black*, *Día tras día*, *Nunca más el mar*, *Hoy empiezo a acordarme*, *La muerte de Tyrone Power en el monumental del Barcelona* y *A río revuelto* nos conduce hacia la prefiguración del concepto de lo literario, del escritor y del mundo que son ficcionalizados por Donoso Pareja y que, al mismo tiempo, lo ficcionalizan en forma de vacío, de mito. La idea que guía este trabajo crítico es la búsqueda de un lenguaje que permita la apertura de otro: el placer de la lectura.



María Luisa Martínez (Puebla, México, 1973) formó parte de la generación 1997-1999 de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en donde se gestó este texto y en la que se graduó como Magíster en Letras, con mención en Literatura Hispanoamericana, en 1999. Actualmente es catedrática de la Universidad de las Américas, en Puebla, y de la Maestría en Letras de la Universidad Iberoamericana, de la misma ciudad. Como continuación de su labor crítica, actualmente, trabaja en un proyecto sobre los talleres literarios de Miguel Donoso Pareja en México. Esto, a la par de sus indagaciones en torno a la literatura hispanoamericana del siglo XIX.