

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras con mención en Literatura
Hispanoamericana

La novelística de Miguel Donoso Pareja bajo una nueva piel

María Luisa Martínez Martínez

1999

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta un periodo de 30 meses después de su aprobación.

.....
María Luisa Martínez Martínez.
21 de septiembre de 1999

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras con mención en Literatura
Hispanoamericana

La novelística de Miguel Donoso Pareja bajo una nueva piel

María Luisa Martínez Martínez

Tutor: Maestro Raúl Vallejo

Quito, 1999

Resumen.

Este trabajo crítico busca rastrear las particularidades de la novelística de Miguel Donoso Pareja. Y, a partir de este rastreo, plantear cual es la posición política y teórica respecto de la novela misma que tanto *Henry Black*, como *Día tras día*, como *Nunca más el mar*, como *Hoy empiezo a acordarme* llevan impresas en lo más profundo de sus estructuras. De tal forma que a través de estas cuatro obras se edifica un teatro de la memoria, el cual vendría a constituir la teoría novelística de Miguel Donoso. En este afán, la memoria, o los proceso de recuperación de la misma se convierten en las columnas que me permiten prefigurar dicho teatro de la memoria. La idea que guía este trabajo crítico es la de la búsqueda de un lenguaje que permita la apertura de otro lenguaje. El placer de la lectura.

En realidad nadie sabe si el mundo
es realista o es fantástico, es decir
nadie sabe si el mundo es un
proceso natural o una especie de
sueño, que podemos compartir con
otros o no

Adolfo Bioy Casares.

TABLA DE CONTENIDO.

INTRODUCCIÓN: DEL PORQUÉ DEL CUERPO AUSENTE

1. Sobre el arte de la interpretación literaria.....7

CAPÍTULO I: TODO TIENE SU ARKHÉ

1. Donoso, el *boom* y el *post-boom*.....35

CAPITULO II: DE LA APARICIÓN IRREPETIBLE DE UNA LEJANÍA

- 1.- *Henry Black*.....57
- 2.- *Día tras Días*.....67

CAPÍTULO III: DEL LUGAR DEL NO LUGAR: EL DESENCUENTRO

- 1.- *Nunca más el mar*.....78
- 2.- *Hoy empiezo a acordarme*.....88

CAPITULO IV: EL INFIERNO DE TODOS: LA MEMORIA

- 1.- Recuento, que no conclusión.....98

BIBLIOGRAFÍA.

- 1.- Escribir es un intento inútil
de olvidar lo que está escrito.....104

Introducción: del porqué del cuerpo ausente.

Toda la tarea del intérprete de
textos de literatura podría
resumirse en esta única regla:
non impediās musicam.
Roger Fragonetti

"Can't stop the music"
Village People.

La literatura como objeto artístico, antes que nada, es un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del aura que nutre todas nuestras ideas y todos nuestros sentimientos más profundos. Somos lo que somos capaces de ver, oír, gustar, oler, sentir, aún más poderosa y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenadas en nuestra cabeza. Es por eso que no concibo la interpretación literaria como un valor absoluto, como la única poseedora de la verdad en torno a los dioses que pueblan nuestras ciudades literarias. ¿Quién puede impedirle a un signo que deje de connotar? ¿Quién puede confiar aún en las palabras? Ellas nos engañan línea a línea, pretenden hacernos creer que ellas son las que dicen. ¿Para qué insistir una y otra vez en el sentido implícito y estratificado de las palabras? La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en un artículo de uso, en la adecuación de un esquema mental de categorías. Se transforma en un corsé conceptual más que en un cuerpo teórico. Yo no

niego la utilidad que pueda existir en este tipo de análisis, ni tampoco el hecho de que de alguna manera todos estamos sujetos a la construcción de esquemas interpretativos; debido a que nos han condenado a no poder recuperar aquella inocencia anterior a toda teoría, pero si he de delimitar el espacio desde el cual estoy hablando, he de decir sin vacilar un palmo que el verdadero arte es aquel que tiene el poder de inquietarnos, y cuando reducimos la obra de arte literaria a su contenido para luego interpretarla, domesticamos la obra de arte. Esto fue lo que me llevó a prefigurar el trabajo crítico como la descripción -que intenta ser lo más verdaderamente certera, aguda, amorosa- de la aparición de una obra de arte a nuestros sentidos. Aquí se busca la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son, su transparencia¹. De tal forma que la función de este tipo de crítica consiste en mostrar *cómo un texto es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no en mostrar *que significa*.

Wofgan Iser² afirma que “el texto sólo despierta a la vida cuando es

¹ Esta idea de la crítica de arte como transparencia es extraída del libro de Susan Sontag, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vazquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1966, p. 38.

² Iser junto con Hans Robert Jauss, dio inicio, en la Alemania de 1966, a la teoría de la estética de la recepción, la cual constituye un nuevo paradigma científico literario orientado hacia el lector, la sociedad, la acción y la comunicación. Este movimiento no nace de la nada, se originó a partir de los trabajos de Hans-Georg Gadamer sobre la hermenéutica y a través de las ideas de Roman Ingarden en torno a la concretización y la reconstrucción de textos por medio de la lectura. Estos dos autores se prefiguran como los precursores de este proyecto. Es precisamente Hans Robert Jauss quien retoma y desarrolla los conceptos de la hermenéutica filosófica de Gadamer, más exactamente, la historicidad de toda comprensión como principio hermenéutico. Así como también adopta y modifica el concepto central de *horizonte*, y en sus postulados estéticos-receptivos lo transforma en su tan controversial *horizonte de expectativas*. Wolfgang Iser, a su vez, sobrepasa a Ingarden, con respecto a los *lugares de indeterminación*, que con frecuencia sólo se refieren, en Ingarden, a apariencias en la superficie del texto. En cambio Iser contrapone a esto el concepto de *vacíos*, que están definidos más precisamente, ya que tienen un carácter más estructural y estimulan (o desorientan) al lector como *partes de conexión en el texto* y que guían la lectura dentro de los rangos de una posible pertinencia.

leído”³. Ahora bien, si un texto sólo adquiere sentido en el momento en el que es leído, entonces los significados son producidos apenas en el proceso de la lectura, ellos son más bien el producto del encuentro conflictivo entre el texto y el lector y no responden a ningún factor oculto, que esté reservado exclusivamente a la interpretación. La actualización de un texto se lleva a cabo exclusivamente a través del acto de la lectura, pero este acto no nace de la nada, está condicionado por un cúmulo de parámetros establecidos por el texto para su actualización, lo que llamaríamos pertinencia. Esto es posible debido a que 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, sólo constituyen una reacción a la realidad, no su mimesis; por eso la desbordan:

Un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido lato de la palabra; en el mejor de los casos, se podría describir como la representación de reacciones 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 o que fuesen idénticos a 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 la lectura pero no en el mundo”⁴.

Es a partir de esta concepción del texto literario que Iser orienta sus esfuerzos en desentrañar en qué consiste el proceso de la lectura. Para él, la parte central de la obra literaria está en la interacción entre la

³ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto*, compilados por Dietrich Rall, México, Universidad Autónoma de México, 1987, p. 100.

estructura y su receptor. Es por eso que su teoría traza dos polos: el artístico, que designa al texto creado por el autor, y el polo estético, que designa la puesta en acción del texto por parte del lector. Entonces la obra literaria no es el texto, ya que va más allá de él, debido a que sólo adquiere vida mediante su concretización, pero tampoco es la concretización porque ésta sólo representa un posible modo de ficcionalizar el texto, pero no es el texto. Por lo tanto lo único que queda es, de acuerdo con Iser, ubicar el lugar de la obra literaria allí donde el texto y el lector convergen, es decir, en un lugar virtual, *ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector*. Por esta razón, una interacción entre texto y lector debe referirse a los procesos de constitución, a través de los cuales los textos son experimentados al leerse. Esto conlleva a que la interpretación, en vez de preocuparse por el significado, deba, a decir del teórico alemán, “aclarar los potenciales de significación que ofrece un texto por lo cual, la actualización que se efectúa en la lectura, se realiza como un proceso de comunicación que se debe describir”⁵. Por ello podemos afirmar que el potencial de sentido de un texto siempre es rescatado de manera parcial nunca de manera total:

Sólo al leer me convierto en el individuo cuyas opiniones deben coincidir con las del autor. Sin importar mis verdaderas opiniones y prácticas, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo plenamente. En breve, el autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; él crea a su lector puesto que crea a su segundo yo y la lectura más exitosa es aquella en la que los individuos creados, el autor y el lector, pueden alcanzar un acuerdo

⁴ Ibid, p. 103.

⁵ Ibid, p. 124.

total.⁶

Un punto de vista tal sitúa al lector desde las entrañas del texto mismo, para que pueda constituir el horizonte de sentido al que lo guían los ocultamientos de las perspectivas presentadas del texto. Pero ya que el horizonte de sentido no reproduce ni un hecho del mundo ni un hecho del hábito del público pretendido, este horizonte debe ser imaginado. El contenido de esas cosas imaginadas queda mediado por el cúmulo de experiencias del lector correspondiente. De tal forma que la estructura del texto llega a la conciencia de recepción del lector sólo a través de la producción de una secuencia de cosas imaginadas.

Por lo tanto, lo que pretendo con este texto es compartir la placentera experiencia de la lectura de las novelas de Miguel Donoso Pareja. Lo que se busca es crear un lenguaje capaz de aprehender otro lenguaje, o mejor dicho, un lenguaje que suscite la apertura del otro, que lo exponga. Por ello, siempre las repuestas de un crítico frente a la obra que ama son una posibilidad y un signo. No una solución concluyente sino lo que uno buenamente aporta al diálogo o banquete a que nos hemos convidado. Así que a partir de aquí me prohíbo de antemano la ilusión del texto perfecto: cada parte de este trabajo crítico asume su grado de error pues es un riesgo y no una seguridad desarrollar una hipótesis; la posible minuciosidad del tono no implicará una dogmatización sobre los puntos tratados sino que busca más bien ser una efusión.

Una vez prefigurada la misión del lector, y mi función como tal en

⁶ Wyne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 4^a. ed; Chicago, Chicago University Press,

este acto interpretativo, es necesario ahora hablar de los fantasmas que recorren esta ficción, es decir, las influencias que median mi particular forma de aprehensión de los textos. Siempre, la memoria de todo el que escribe es la tradición. Por eso me parece justo rendir tributo a la tradición que limita y condiciona mi lectura de las novelas de Donoso, presentar los fragmentos de otras escrituras que se instauran como inspiración e identidad de este escrito.

Para guiar esta búsqueda en el terreno literario, la sociocrítica es una de mis principales referencias. Esta teoría nace del término acuñado por Claude Duchet para designar, llenar, nombrar un lugar aún desocupado: la socialidad de los textos, en particular del texto novelístico. Por socialidad del texto se entiende lo social que se despliega en el texto, que se inscribe en él, y que toma formas diversas, contradictorias y ambivalentes. El texto produce un significado nuevo, transforma el sentido que sencillamente cree inscribir, desplaza el régimen de significado. Todo lo no dicho, lo impensado, lo informulado, lo reprimido, provoca resbalones, fallas, disyunciones, contradicciones, vacíos a partir de los cuales emerge un nuevo sentido. “La obra no existe sino porque no es exactamente lo que podría ser [...] nace, antes bien, de la aprehensión oscura [...] de su imposibilidad de llenar ese marco ideológico para el cual debería estar hecha.”⁷

La sociocrítica⁸, heredera del estructuralismo genético y en vías de

1963, p. 137s.

⁷ Pierre Macherey, *Por un teoría de la producción literaire*, trad. Pedro Palou, París, Maspero, 1966. p. 23.

⁸ Tomando lo hecho por la coyuntura formalista y la sociología de la literatura, la

constitución, no es un conjunto homogéneo, en ella pueden distinguirse dos tendencias: por un lado, la de Cros, Duchet y Link, quienes apelan al materialismo histórico y tienden a privilegiar las mediaciones colectivas, y por otro lado la de P. Zima, cercano en muchos puntos a la escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer y Marcuse) y, por ello, se preocupa de la autonomía crítica del individuo. Ahora bien, ¿qué es lo que distingue a esta perspectiva teórica de la sociología de la literatura?⁹ En primer lugar su objeto, ya que se limita al análisis literario, es el adentro del texto: “La organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones; hacia los encuentros mutuos de

sociocrítica empieza sus investigaciones en ese punto: “... La sociocrítica se dirige al texto. Constituye aún una lectura inmanente en que retoma por su cuenta la noción de texto elaborada por la crítica formalista y avala ésta como objeto de estudio prioritario. Pero su finalidad es diferente, ya que la intención y la estrategia de la sociocrítica consiste en restituir al texto de los formalistas su densidad social. Lo que está en juego es lo que obra en el texto, es decir una relación con el mundo. La propuesta, muestra que toda creación artística es también práctica social y, por ello, producción ideológica precisamente porque es un proceso estético y no porque conduce primeramente tal o cual enunciado preformado, hablado en otro lugar, por otras prácticas. Es en la especificidad estética misma, en la dimensión del valor de los textos donde la sociocrítica se esfuerza por leer esa presencia de las obras con respecto al mundo, presencia que llama su socialidad [...] La sociocrítica quisiera apartarse a la vez de una poética “de los textos” que decanta lo social y de una política de los contenidos que descuida la textualidad” cita de Claude Duchet, “Positions et perspectives”, trad. Pedro Palou. *Sociocritique*, (Quebec), 2 (1979): 2.

⁹ La sociología de la literatura comprende un conjunto complejo y heterogéneo de textos y pensadores que tratan de acercarse al fenómeno literario desde diversas disciplinas de las ciencias sociales (historia general, historia de las ideas, filosofía, lingüística semántica, semiología etc.). Los intentos de aproximación desde esta posición a la lectura de los textos son muy variados. Tenemos por una lado lo que podríamos llamar una *Sociología experimental del libro* (Escarpit) quien privilegia los elementos extratextuales y las relaciones intersubjetivas del texto. Su búsqueda se orienta hacia el estudio de la composición del público que acoge la obra literaria. Por otro lado tenemos la sociología de la *Escuela de Constanza*. (vía Mukarovsky) quién distingue en el fenómeno semiológico que el texto literario constituye: la obra material y su interpretación por una conciencia colectiva. También tenemos la *Sociología empírica, y análisis de contenidos* (Silberman. Fügen, Rosengren), para ellos el texto literario no se concibe más que como catalizador susceptible de desencadenar procesos sociales a esta sociología empírica primera se le opone una sociología de los contenidos para la cual la obra literaria es un documento histórico que ofrece elementos y testimonios directos sobre la realidad. Por último citaremos la *Sociología de los géneros literarios* (Lukács), estas son investigaciones que buscan determinar las relaciones que existen entre la evolución de la estructuras sociales y el surgimiento de los nuevos géneros literarios.

discursos y de saberes heterogéneos"¹⁰. También se distingue de la sociología porque postula que:

Por la escritura la realidad referencial sufre un proceso de transformación semántica que codifica ese referente mediante elementos estructurales y formales, lo cual conlleva a que se tenga que reconstruir el conjunto de las mediaciones que desconstruyen, desplazan, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de lo vivido, individual y colectivamente.¹¹

Por otro lado es innegable que la sociocrítica hace suyas las nociones de texto y escritura de la crítica formalista, pero replantea de forma radicalmente nueva el problema capital de la mediación y del proceso de producción ideológico de sentido, proceso que no concibe como una coherencia, sino como el surgimiento de una coincidencia de contradicciones.¹²

Un texto de ficción, para Edmond Cros, es un complejo juego de representaciones que actúan unas sobre otras formando conjuntos coherentes y organizados en torno a un núcleo que denomina *convergencia semiótica*. El signo literario, entonces, jamás está aislado, siempre es un conjunto de signos y su relación está dirigida por la *tensión* de los dos términos de una oposición.

Las puestas en relación de unas con otras describen una función, (social y/o Narrativa) la de la *mediación*. En otro tiempo se les habría llamado *motivos*. Pero, aparte del hecho de que el término *motivo* plantea el problema en términos de metonimia, mientras que yo lo planteo en términos de conjuntos estructurados, tiene el inconveniente de no poderse aplicar a los conjuntos que intento

¹⁰ Claude Duchet. op. cit; p. 4.

¹¹ Regin Robin, "Para una sociopoética del imaginario social", en *Historia y literatura*, Compilados por Françoise Perús, México, Instituto Mora, 1995, p. 230.

¹² Contradicciones. A diferencia de lo que espera la estética de la recepción, la cual plantea que el choque entre el lector y el texto se convierte en un encuentro amistoso, la sociocrítica muestra este hecho como un fenómeno conflictivo, beligerante.

reconstituir [...] mientras que el motivo aparece como preexistente al texto y se basta a sí mismo, el signo, para ser reconocido como tal, debe ser relacionado con otro signo, es decir, debe entrar en una estructura creada o aceptada por la escritura. Esta manera de plantear el problema supone que por signo entendamos tanto a un simple signo como un conjunto de signos, más o menos complejo agregando, sin embargo, que en la perspectiva en la cual me situó, un signo aislado no constituye un signo. De hecho, es esta relación de signo a signo y de signo a signos lo que llamo estructuración¹³.

Las relaciones complejas entre signos están dirigidas por la tensión que se establece entre los términos de una oposición y en el impacto que produce –recae, para Cros– uno de los elementos fundadores del texto. Es el punto nodal en donde se revitaliza la escritura y se libera para convertirse en una forma renovada y cambiante. La hipótesis de trabajo de este teórico francés parte de la concepción de que dichas cadenas de representaciones –o el ensamblado que deja ver el texto- tienen su origen en una o en varias representaciones que se encuentran en el exterior del texto y que pueden ser de naturaleza *no discursiva*. Ahora bien, tanto las prácticas sociales –discursivas y no discursivas– se manifiestan en la reproducción de normas de comportamiento, de valores, de estrategias, de un aparato de Estado o de un aparato ideológico de Estado. Estas mismas prácticas pueden mostrarse en los textos bajo la forma de los discursos que producen, por eso Cros las llama discursivas. Las prácticas discursivas y no discursivas que integran el texto son representaciones organizadas por sistemas de articulaciones que en última instancia estructuran el texto, y es a través de estos sistemas de articulación que las prácticas discursivas entran en él. Es en este punto en el que ya

¹³ Edmond Cros, *Ideosemas y morfogénesis del texto*, Frankfurt am Main, Vervuert

podemos adentrarnos en la pregunta clave de la sociocrítica: ¿Cómo lo social pasa al texto? Entramos entonces en el planteamiento del problema de la mediación. Edmond Cros designa los fenómenos de estructuración textuales con el nombre de *articuladores semióticos* –si están en el pretexto¹⁴, fuera del texto– o *articuladores discursivos* –cuando se encuentran dentro del texto–. Lo que relaciona a ambos articuladores es el *ideosema*.

Los ideosemas, al actuar los unos sobre los otros, desplazan, transforman o reestructuran el material lingüístico y cultural, programan el devenir del texto y su producción de sentido. De tal manera que la pregunta gira en torno a ¿cómo se convierten las formaciones sociales en *marcas* de la enunciación y del enunciado?, ya que no es a partir de la realidad sino de su representación como viene a plasmarse en la expresión textual. Si la mediación sólo puede pasar por la conciencia y la conciencia es siempre discursiva, esto explica que la visibilidad social del individuo limitada y limitante no concuerde con la legibilidad social del texto.

El análisis, entonces, del interdiscurso¹⁵, es el único modo de

Varlag, 1992, p.23.

¹⁴ La sociocrítica ha creado sus propios términos, entre los cuales están los siguientes: *Cotexto* es lo que acompaña al texto, el conjunto de los otros textos, de los otros discursos que resuenan en él, todo lo que supone el texto y que está escrito en él. Aunque en su ámbito no hay sino referentes *intratextuales* (el sistema de referencias es intratextual) y los referentes del texto se encuentran en relación mediatizada con un sistema de referencias contextuales (no se trabaja con referencias extratextuales, ya que están estas semiotizadas, puestas en discurso, en relato, en imagen). Lo cotextual nunca esta afuera del texto. Por su parte, el *pretexto* o *afuera del texto* es un espacio imaginario, una zona porosa, fronteriza; es el momento del texto cuando uno ya no está en el texto ni en el cotexto, pasa de uno a otro. (Datos extraídos del artículo de Regin Robin anteriormente citado).

¹⁵ La noción de *Interdiscurso* se refiere a un espacio de conflicto, a un todo complejo y jerarquizado constituido por discursos contradictorios donde predomina uno de ellos;

existencia de la conciencia y la ideología, no es sino otro modo de la *representación discursiva*. Si en el análisis se estudia la distancia entre esa legibilidad y la visibilidad, ésta sólo se puede estimar por medio del análisis del discurso del texto, sea por el análisis del material lingüístico (incluso el discurso social) desconstruido por el proceso de la escritura.

A partir de aquí ya no existe en este proyecto interpretativo la concepción de un adentro y un afuera del texto. Todo lo que está en el texto es discursivo, es una representación discursiva. Por ello a continuación describiré algunas prácticas, que para el caso de la novelística de Donoso son prácticas discursivas que se entrelazan y producen esa tensión de la que habla Cros y que a mi modo de ver se pueden prefigurar como los mediadores de los textos o como sus *interdiscursos*. Antes de mostrar como Donoso desconstruye dichas prácticas, para convertirlas en materia textual, me interesa describirlas por separado y definir las de primera instancia simplemente como otras tantas influencias que condicionan o limitan mi lectura. Esta advertencia es con el fin de prevenir al lector de que estas influencias que a continuación detallaré no responden a elecciones gratuitas y totalmente arbitrarias, sino que su presencia va orientada a tratar de responder a la musicalidad de: *Henry Black, Día tras día, Nunca más el mar y Hoy empiezo a acordarme*.

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. Por eso para un escritor la memoria es la tradición. Por

este término está relacionado con la noción de interpelación ideológica de Althusser; el hablante puede identificarse o bien con la formación discursiva (es decir, con el discurso

eso la literatura no sólo son los textos; 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 los textos. En realidad es el pasado cristalizado el que se decanta en el presente, en las entrañas del texto. De tal forma que todo acto de escritura es un intento por volver a nuestra Ítaca personal. Aunque a sabiendas de que nunca volveremos del todo, siempre buscamos hablar con nuestros muertos.

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.¹⁶

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

dominante) o con uno de sus componentes (uno de los discursos dominados).

¹⁶ Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 54.

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 carretilla 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, 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 deseen 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.¹⁷

Si Simónides fue el inventor del arte de la memoria, y Tullius su maestro, Tomás de Aquino es su santo patrono. Para los clásicos existen dos tipos de memoria, la memoria natural que es aquella que traemos de antemano desde que nacemos, y la memoria artificial que es la que ha ido fortaleciéndose por las técnicas de los *loci* y las *imágenes*. Es este

¹⁷ Cicerón, *De oratore*, II, IXXXVI, 351-4, citado por Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gomez del Liano, Madrid, Taurus, 1966, p.14.

segundo tipo de memoria la que atrae la atención de los clásicos. El mecanismo que la rige, 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. 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 estos lugares forzosamente estaban asociados con estructuras arquitectónicas reales, incluso para la época medieval, las iglesias se convirtieron en los mejores guardianes de *locis*. Aristóteles habla de la necesidad de encontrar un punto de partida a través del cual el recuerdo proceda de forma asociativa. Cuando esta idea es trabajada por Tomás de Aquino, reconoce la necesidad de la existencia de dicho punto de partida, pero también reconoce que a veces, no existe tal premeditación en la elección

de los lugares, ya que algunos logran recordar a partir de que en esos lugares se dijo algo. Entrar en un lugar es como tener el punto de partida para todas aquellas cosas que se suscitaron en él. Cuando en el renacimiento aparece el teatro de la memoria de Giulio Camillo estamos ante la posibilidad de construir nuestros propios lugares artificiales. Por otro lado, el otro vértice en el que se finca el arte de la memoria, es el de las imágenes, son formas, marcas o simulacros de lo que deseamos recordar. Las cuales deben ser construidas de tal manera que puedan adherirse a la memoria por mucho tiempo. Por esta razón los antiguos maestros del arte de la memoria plantean que las imágenes no deben ser ordinarias; por el contrario, tienen que excitar los afectos, catapultar el recuerdo, por ello se sugiere o que sean sorprendentemente hermosas o terriblemente monstruosas, o grotescas, incluso cómicas, pero siempre en un nivel superlativo. Así algunos clásicos dan listas a sus aprendices de las posibles imágenes que pueden ser empleadas. La construcción de las imágenes de la memoria está asociada al teatro, ya que el recuerdo es como un personaje que se esconde detrás de una máscara. La memoria es un juego de máscaras. Para Aristóteles es imposible pensar sin un diseño mental, de ahí que para él la memoria pertenece a la misma parte del alma que la imaginación, es un archivo de diseños temporales, procedentes de las impresiones sensoriales con la añadidura del elemento temporal, ya que esas imágenes no arrancan de la percepción de las cosas presentes sino que vienen del pasado. La concepción aquiniana de las imágenes permite pensarlas como el elemento que

vincula la cosa corporal con la percepción de lo universal. De ahí que la memoria para él se halla en la parte sensitiva del alma, la cual recoge las imágenes de las impresiones sensoriales, por lo tanto como propone Aristóteles, pertenece a la misma parte del alma que la imaginación; pero se halla también en la parte intelectual, en cuanto es en ella donde, a través de la abstracción, trabaja el intelecto sobre las imágenes. Por mucho tiempo las imágenes eran de tipo icónico; lo interesante es que más tarde estas imágenes se transformaron en signos de tipo simbólico, en los que la relación con las características físicas del objeto que se quería recordar fueron desapareciendo. Mientras que algunos artes de la memoria impregnados de cierta piedad medieval obligaban el uso de imágenes con similitudes corporales. Por otro lado se empezaba a hablar de *ficta loca* o de lugares imaginarios, que no eran otros que las esferas del universo. Esto con el fin de retomar la más vieja tradición griega con respecto a la impresión que deben causar en nuestros sentidos dichas imágenes. Además de las reglas para imágenes y lugares también se dan normas para desplazarse de un lugar a otro dentro de la memoria. Se habla de que no debe haber obstáculos en nuestro camino, que los objetos o imágenes que hemos asociado a los objetos que queremos recordar los debemos ir colocando en orden jerárquico, con el fin de que cuando sea necesaria su recuperación esta sea inmediata. Aristóteles habla de dos formas de recuperación, por un lado la asociación y por otro lado el orden. La primera técnica de búsqueda implica el rastreo de términos similares, contradictorios o íntimamente ligados, y la segunda

implica seguir el orden de los acontecimientos. Es importante hacer notar que las artes de la memoria no se usaban para recordar cosas de la vida diaria, sino en los grandes discursos oratorios o en los sermones para rememorar el infierno. A la par de estos interesantes mecanismos de recuperación, nos topamos con un interesante anécdota que narra Sócrates en el *Fedro*. En ella cuenta la historia del rey Thamus de Egipto, quien recibió la visita de Theuth, el cual traía a la consideración del rey algunos inventos, entre ellos las letras:

Esta invención oh rey, dijo Theuth, hará más sabios a los Egipcios, y mejorará sus memorias; pues es un elixir de la memoria y la sabiduría lo que yo he descubierto. Pero Thamus respondió [...] esta invención producirá el olvido en la mente de aquellos que aprendan a usarlas, ya que ellos no practicarán su memoria. Tú has inventado un elixir no de la memoria, sino de los recuerdos; y tu ofreces a tus alumnos la apariencia de la sabiduría [...] por cuanto no son sabios sino que aparecen como sabios.¹⁸

Esto es una anticipación para lo que se va a suscitar en siglos posteriores con la invención de la imprenta. Ya que la aparición del libro impreso destruyó las condiciones que hacían necesaria un arte de esta naturaleza. Lo cierto es que el recuento que hace Francis Yates de la memoria sólo abarca hasta Leibniz, para ella es en esta época en la que se termina la influencia del arte de la memoria como factor en los desarrollos básicos de Europa. Si conectamos la idea de la memoria como tradición, como identidad, entonces en las artes de la memoria recaía la mayor fuerza de la consolidación de los imperios, es decir, la identidad y la tradición se construían desde la tribuna del orador, desde el púlpito, o desde la plaza

¹⁸ Sócrates, *Fedro*, 274 C-275B, citado por Frances A. Yates, op cit; p. 55.

en la que hablaba el juglar. La escritura vino a hacernos olvidar la evanescencia de nuestra tradición, de nuestra identidad, de nuestra memoria en este sentido:

Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un estado de código –como una peculiar configuración transitoria de la subcodificación que vuelve usable, hablable, a dicho código–, entonces, esa identidad puede mostrarse también como una realidad evanescente, como una entidad histórica que, al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usan o hablan, está simultáneamente, siendo hecha, transformada, modificada por ellos.¹⁹

La escritura con su fachada de papel membretado se consolidó como la verdad de las cosas. Aquello que está escrito es lo que tiene valía, y la credibilidad antes depositada en la palabra se transfiere a la perdurabilidad de la letra. Es por eso que en determinadas épocas de represión, dentro de las diferentes culturas, las quemaduras de libros son clásicas, con ello no sólo se infundía temor, sino que se intentaba borrar parte de la memoria y, más que eso, controlarla. Pero sucede que pese a todas estas condenas en contra de lo poco dialógico, autoritario y estamental de la escritura, siempre hay libros que se escapan de la hoguera. Esto es síntoma de que en algún tipo de escritura existe un ánimo por rescatar formas de recuperación de la memoria no propias de su naturaleza y que apelan a figuras que en lugar de opacar la memoria la iluminan, pero lo cierto es que nunca la recuperan del todo, y en eso recae su virtud y su imposibilidad. Entonces podemos inferir que todos tenemos la posibilidad de construir como Giulio Camillo nuestro particular

¹⁹ Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista, 1995, p. 74.

teatro de la memoria que, al mismo tiempo que está condicionado por una tradición más universalista, también puede reescribir nuestra memoria colectiva.

La memoria se constituye en la única vía para recuperar aquello que no somos, pero que deseamos ser y en este intento abrimos nuevos espacios. Nos convertimos, así, de simples mortales en demiurgos, en creadores de sobre naturaleza. De ahí que cada uno de nosotros tiene la posibilidad de construir su particular teatro de la memoria en el cual privilegiamos determinadas cosas, desechamos otras tantas y elegimos un orden determinado, a través del cual inventamos nuestra tradición y desde la cual intentamos defendernos del olvido, por eso, un teatro de la memoria es más que la enunciación de un compendio de cosas, o su sumatoria o una antología. Es tan fascinante como un conjuro a través del cual invocamos de entre todos los muertos a aquellos que consideramos como nuestros, a los que nos completan y en el instante en que los hacemos enunciado, construimos una otra realidad; por ello, más que de un teatro, hablamos de un arte de la memoria. Escribir es hacer evidente un íntimo arte de la memoria y la novela, en especial, es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito. Gracias a un individuo tan normal como nosotros, podemos dejar nuestro estado de fragmentariedad, de incompletitud, de no ser y empezar a estar siendo. Es poder ser el sueño de algún alguien, es permitirnos la inclusión de nuestra individualidad dentro de una tradición de la ex-tradición, dentro de una tradición hecha de palabras. De tal forma que ya no importa en qué mundo estamos

habitando, siempre y cuando estemos siendo. Es por eso que aún leemos novelas: no porque reflejen el mundo sino por que le añaden algo, porque ven lo invisible, enuncian lo no dicho, intentan recordar 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 distantes pueden darse cita en este espacio en construcción y mantener un diálogo al infinito. Es por eso que podemos decir que el escritor trabaja con los rastros de una tradición perdida. Su lugar es el de la extradición, porque al mismo tiempo que tiene que rebuscar en el pasado, invocar aquello que se ha quedado olvidado en el camino de la historia, también tiene el deber de traerlo a la frontera, de extraditarlo de su espacio e incluirlo en un espacio nuevo en el que ya no será lo que era. Por eso no es de extrañar que el castigo que, desde su origen, infringe la ciudad a los intelectuales, a los filósofos, a los intérpretes de enigmas, sea la exclusión, el exilio. De tal forma que la figura del escritor es la del forajido, del sin tierra. De aquel que es “digno de muerte en favor de la ciudad, por no reconocer los Dioses reconocidos por la ciudad, por introducir demonios nuevos y pervertir a los jóvenes”. Es por eso que la muerte de Sócrates es la gran historia del que prefiere morir antes que perder su tierra. Es por ello que “de todo en el mundo lo verdaderamente trágico es el olvido, y de éste, lo más desesperante es que no se lo advierte: el gradual insidioso advenimiento de la conformidad. Y los protagonistas no saben que son muertos”.²⁰

²⁰ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 150-151.

El escritor entonces está muerto de antemano por su condición de extraditado. Lo único que lo salva es su afán por intentar desde la periferia de la ciudad la construcción de un arte de la memoria y por ende de su particular teatro de la memoria. En el caso del novelista, la novela en sí misma es su arte de la memoria y la teoría de la novela es su teatro de la memoria. La teoría de la novela es el armazón que le da cuerpo a la novela, que se prefigura como esa tablilla de cera de la que habla Cicerón, en la que el escritor puede escribir una y otra vez.

Conforme leemos novelas vamos descubriendo cómo debemos recorrer ese teatro de la novela, detrás del cual se esconden las imágenes. No siempre nuestro lugar está en el escenario, como quería Giulio Camillo, sino que a veces nos toca sentarnos detrás de alguna butaca.

El teatro de la novela, o la teoría de la novela, es el *loci* al que cada escritor se remite para convertirlo en el guardián de sus imágenes. Esto implica que al mismo tiempo que existen lugares preestablecidos, también el autor puede construir su propio escenario. Es decir, y volvemos a acertarle otro golpe a la interpretación, para algunos, el material con el que trabaja el arte literario es fundamentalmente el instinto, el ingenio, la inspiración, etc., y el resto sólo es literatura (como indicaría más de uno). Pero al comparar a la teoría de la novela con el teatro de la novela en tanto lugares o posibles *loci*, lo que quiero rescatar es que justo en ese *rest que c'est literature* se encuentra la esencia de la novela. En los muros y columnas del teatro de la novela está impresa una posición

política y teórica respecto de la novela misma. Como toda novela es selección y defensa, es aquí donde localizamos la tradición del arte de contar, que cada narrador modifica y rearma para salvar su pellejo o reivindicar su posición de extraditado, es aquí, y no en los contenidos, donde está la naturaleza de la novela.

Tradiciones o teatros de la novela hay tantos como novelas en el mundo han sido o casi. Podríamos de pronto pensar que el primer teatro de la novela se prefigura en el *ars poetica* de Aristóteles. Aunque esta aseveración parezca fuera de lugar, al trazarse en este texto las bases de la épica, se fundan a mi modo de ver los rasgos principales que definen lo que es una narración. El término de novela viene del italiano (*novella*) que significa: noticia o nueva, es decir relato que informa de hechos recientes, verídicos o no. Ahora bien, con el tiempo su sentido se desplaza hasta el punto de que el *Diccionario de Autoridades* de 1743 la define como: historia fingida y tejida de cosas que comúnmente suceden o son verosímiles. La novela sitúa su aparición como género nuevo en el Renacimiento. A partir del humanismo que considera al hombre como centro del mundo, como ser autosuficiente. Desde sus orígenes el término novela presenta problemas para ser definido y se confunde con *romanzo*, *nouvelle* o *roman* y por mucho tiempo la discusión se centró más que en sus técnicas internas en su extensión, esto hasta la llegada de Tomasevskij. Según Bajtin, es difícil encontrar una definición totalizadora de novela, debido a que

La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado [...], su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades [...], sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no en el canon del género como tal.²¹

Cuanto y más, tratar de encontrar una clasificación general de la novela. Las clasificaciones más comunes que se han hecho con respecto a la novela son de tipo temático, lo cual implica que en una misma categoría se incluyan novelas epistolares, de folletín, negras o de formación, etc. Lo que podríamos llamar una teoría de la novela en el siglo XIX se reduce exclusivamente a los comentarios intimistas que se escriben en los prólogos, en las cartas, en los artículos, en los manifiestos, etc. Lo cierto es que en esta época la teoría de la novela no logra sistematizarse. Pero no por eso vamos a negar la existencia de la preocupación en torno a algunos temas como la verosimilitud, la bondad de la imitación de la realidad, o el añejo problema de la moralidad o inmoralidad del mundo representado, o su asociación con la sociedad burguesa de la que surge y de la que parece ser su producto más propio. De ahí que podamos decir que a pesar de que la teoría es la estructura ósea de la novela, esta caminó a un ritmo más lento que la propia novela. De acuerdo con Enric Sullá, la primera poética realista es la de I. Watt, quien habla de un realismo formal como convención básica de toda novela. Esta premisa pronto será criticada tanto por el formalismo ruso (1914-1930), como Ortega y Gasset (1925). Por otro lado la crítica angloamericana sitúa a H. James como el creador de la teoría de la novela moderna. H. James es

²¹ Mijail Bajtin, *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 440-450.

considerado como un clásico de la teoría de la novela por su concepto de punto de vista, aunque James sólo habló del reflejo de la vida cotidiana en la conciencia de un personaje. Otro de sus tópicos fue el hablar de las ventanas múltiples de la casa de la ficción. A pesar de que sus aportes son valiosos, aún carecía de la sistematización que más tarde traerían al debate, E. M. Foster con *Aspects of the Novel*, quien es famoso por su tipología de personajes; N. Friedman con *El punto de vista en la narración*, o W.C. Booth con *Rethoric of Fiction*, ambos trabajan el concepto de punto de vista, trazaron una tipología del narrador y describieron la relación entre la voz narrativa y el texto tomando en cuenta al lector. Booth acuñó el término de lector implícito. Además de ellos, algunos otros contribuyeron al fortalecimiento de la teoría de la novela angloamericana. En el otro lado del continente también se empezaron a gestar sistematizaciones en torno a la novela a partir del formalismo ruso, que trajo a la mesa de debate aspectos como el de fábula, trama, el análisis de los motivos y de los procesos de motivación, las consideraciones en torno al tema y la estructura de la trama. Por su lado Propp y su *Morfología del cuento ruso* han contribuido a la formación de la teoría de la novela a través de su método inductivo-decuctivo, de su concepto de género y de la idea de función. Ya en los años sesenta la teoría de la novela sufre una nueva transformación gracias a los aportes del estructuralismo francés, que de alguna manera es una mezcla no homogénea entre el formalismo ruso y una lingüística filtrada por la antropología de Lévi-Strauss. En 1966, el número 8 de la revista

Communications da cabida a este nuevo planteamiento teórico trazado por Barthes, Genette, Bremond, Greimas, Todorov. Los primeros aportes sirvieron para trazar las bases de las unidades mínimas de la narración y sus reglas combinatorias, ya que su objetivo no era tanto la novela en sí como las características de los textos narrativos. El objetivo global de la época de mayor desarrollo de esta propuesta era el análisis de la estructura profunda de la narración. Es decir, se buscaba una estructura a partir de la cual cada relato particular se analizara a título de desviación. Genette se centra en trazar una eficaz tipología de los desplazamiento del tiempo dentro de la narración. Cabe aclarar que a Ricoeur también le interesa en tiempo de la narración. A simple vista podría parecer que este esbozo de algunas teorías de la novela es lineal. Por el contrario, a pesar de que estas teorías se originan en épocas distintas, no significa que unas desechan a las otras; por el contrario, pueden estar funcionando al mismo tiempo y de pronto en un mismo texto. Después del estructuralismo podíamos empezar hablar de la concepción semiológica, de la post-estructuralista, de la deconstruccionista, de la estética de la recepción, de Mijail Bajtin, o de la propia sociocrítica. Lo que me interesa en este pequeño apartado es mostrar como, poco a poco, estas teorías se convierten no sólo en la herramienta para interpretar novelas sino que más allá de eso se transforman en sus vigías. Después de que en sus inicios la teoría de la novela vivía a la sobra del *corpus* de novelas, en las épocas más recientes –en las que la teoría se ha transformado en un instrumento de poder, de censura y por ende de tradición– las novelas

dialogan explícitamente con este poder, sea para enaltecerlo o contravenirlo, pero siempre desde las propias entrañas de la novela. De ahí que a partir de la aparición de las novelas experimentales de principios de este siglo podamos decir que la novela es un acto antropofágico, es Saturno devorando a sus hijos. Ya no sólo se localiza la teoría en textos paralelos, sino que esa teoría está adquiriendo forma en lo más hondo de la novela. Por eso, repito que toda novela implica una posición política y teórica respecto de la novela misma y por ello se instaaura como el particular teatro de la memoria que un determinado autor busca construir del arte de la novela.

Pero volvamos a nuestro cuento. Si de por si el espacio del escritor es el afuera, qué hacer con una tradición escrituraria latinoamericana que, ha estado marcada, a decir de Ricardo Piglia, por

la conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria.²²

Nuestra historia colonial cifró nuestros destinos bajo lo que definiría Alfonso Reyes como la llegada tardía al banquete de la civilización. Se instauró una ciudad letrada que se empeñó en trasladar del mejor modo posible una tradición escrituraria proveniente de Europa e imponerla en un espacio donde, a sus ojos, no existía nada. De ahí que todo aquel que quería ser visto tenía que manejar las técnicas escriturarias impuestas. De tal manera que a partir de entonces estábamos destinados a hablar desde

fuera. Con el devenir de los movimientos independentistas, había que construir los modelos nacionales, y el único instrumento para hablar seguía siendo la tradición escrituraria importada desde Europa. Hablábamos pero no con una voz propia. Siendo este el inicio de nuestra historia letrada, no podemos negar que una característica de la literatura latinoamericana es la necesidad de la delimitación de un espacio desde el cual poder hablar, es decir, la búsqueda de autonomía. Dicha autonomía nunca ha sido total, siempre ha sido fragmentaria y poco homogénea. Esto se debe a que nuestras literaturas, y por ende las identidades que hacen discursivas, no constituyen una unidad, o una totalidad contradictoria, sino que se originan a partir de la hibridez de sus discursos heterogéneos. De ahí que Ángel Rama proponga hablar más que de una historia literaria lineal, de una historia literaria trazada a base de sus periodos conflictivos, en sus rupturas, entendiendo que aquello que considerábamos grietas dentro del edificio de la tradición literaria son más bien el edificio. A partir de esto podemos decir que cualquier inventor de teatros de la memoria en Latinoamérica tiene que dar cuenta de esta búsqueda de autonomía, no sólo frente a la ceguera tantas veces llamada eurocentrismo, que subvierte y se apropia de nuestras prácticas culturales, silenciando esas particularidades de contraste; sino también con respecto a los otros, a aquellos que en el propio contexto son también *periferie*, y se les coloca fuera del canon:

La identidad sólo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma

²² Ricardo Piglia, "Memoria y tradición", en *Modernidad, posmodernidad y vanguardia*, compilados por Ana Pizarro, Santiago de Chile, Editorial Universidad, 1994, p. 56.

entregándose entera en el diálogo con otras identidades [...] su mejor manera de protegerse ha sido justamente el arriesgarse²³

Con la exposición de esta última problemática creo que hemos logrado trazar la totalidad de puntos riesgosos que circundan las obras de Donoso y que limitan mi particular lectura de su novelística. Esta supuesta introducción teórica, más que la evocación de un conjunto de preceptos establecidos, es un recuento de continuos olvidos, es un cuerpo ausente, del que sólo contemplamos su huella. La labor del lector que se decida a continuar su lectura por este texto es la de imaginar su propio cuerpo. Por ello,

La lectura ya no nos prepara para todo lo que sigue; al contrario, todo lo que sigue es, entre otras muchas cosas, una constante preparación para lograr una mejor lectura, para la posesión más íntima, para el goce estético más alto²⁴.

²³ Bolívar Echeverría, *op.cit*; p.13.

²⁴ George Mouni, *La literatura y sus tecnocracias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.129.

Capítulo I: Todo tiene su arkhé

[...] te haré la historia de la
mujer que adoro entristecido, y
después te diré cuál es la gloria
que cantan los poetas cuando
ya ha atardecido
Carlos Pellicer a Gorostiza, 1917.

En 1964 Miguel Donoso Pareja es expulsado de su país y se asila en México, en donde radicó por 18 años. Esta situación lo llevó, entre muchas otras cosas, a sustituir a Augusto Monterroso en el Taller de Cuento de la revista *Punto de Partida*, que se reunía los miércoles por la noche en el piso 10 de la Torre de la rectoría de la UNAM. Es aquí donde da comienzo su historia como guía de algunos escritores –en 1975 es coordinador del Taller Piloto de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, en 1977 supervisor nacional de Talleres Literarios del IMBA, en 1978 coordinador del Taller de Literatura de la Casa de la Cultura Puebla, en 1982 coordinador del Taller Literario de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión–. 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 ingratamente a pensar en Miguel Donoso Pareja como en el director de Talleres, como en el administrador de la cultura. Este trabajo crítico es un afán por recuperar su otra cara, o mejor dicho, su cara más propia: la de novelista. En ella, más que en su

faceta como poeta, o como cuentista, o como ensayista, se plantea la configuración de un universo cerrado y totalmente consistente que permite rastrear una teoría coherente y vital de la literatura y del arte de escribir literatura. Sus novelas son una matriz compleja en la que se conjugan fragmentos de narraciones, poemas, notas periodísticas, variedades de voces, canciones de los Beatles, los Rolling Stones, o un fragmento de una obra de teatro. Aquí se entretajan tiempos y espacios, sentimientos y pensamientos, juicios y actos; construyéndose así una tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte en otro tiempo. Estas novelas son omnívoras, lo literaturizan todo, lo degluten hasta apropiárselo. Ningún elemento en estas novelas es gratuito o circunstancial sino que, por el contrario, son novelas intensas, que atrapan al lector hasta asfixiarlo, de tal forma que lo único que espera es poder salir; lo que no prevé es que no existe salida posible. Sólo le es propio regodearse en el juego de la búsqueda sin retorno.

La lectura de estas novelas se transforma en un juego con el caleidoscopio. El lector disfrutará de manipular los fragmentos, ajustarlos a diestra y siniestra para construir, a través de todos esos pequeños cristales que integran cada novela, una visión nítida de ese mundo que se nos ofrece. El juego óptico que resulta de la lectura de estas novelas se construye en torno a la historia de la dificultad de recordar la historia, es decir en torno al olvido, por la premisa de los Argonautas: navegar es preciso, vivir no es preciso.

Deambular por las novelas de Donoso significa entrar en mundos sin salida, cerrados en sí mismos, marcados por la imposibilidad, donde el misterio de las cosas es lo que prima, el misterio que se extrae de lo cotidiano, que explica lo cotidiano. En cada uno de estos proyectos la dialogicidad es el eje que da impulso al fluir continuo de las ideas y que impide el retorno, para sumergirnos más bien en el naufragio, en la caída, en la pérdida, en el olvido. Es el diálogo al infinito. Aquí no importan los personajes en sí, lo que interesa es la parte del conflicto que encarnan; por eso, qué más da si se llaman J, X , o si ni siquiera tienen nombre. De igual forma el tiempo narrativo se aleja de toda linealidad y se transforma en un juego de simultaneidades, de espejos, en el que no existe una diferencia entre pasado y futuro, sino que todo cobra sentido en el aquí y en el ahora del texto. Novelas hay donde el lector no exige una sucesión cronológica lineal, sino que van por la construcción de una identidad y en pos de tal artificio se interioriza el relato.

La prosa de este autor es considerablemente, sin concesiones, sobre todo en cuanto concepción artística, estructura y uso del lenguaje. Donoso Pareja no está interesado en contar una historia, es decir, en escribir una secuencia lineal de historias que conformen una narración central a través de personajes descritos en términos tradicionales; tampoco puede hallarse un lenguaje fácil; más bien predomina una enorme densidad que, en sus mejores momentos resulta de gran belleza y profundidad.²⁵

Ante semejantes advertencias esta introducción parecería no invitar a la lectura de estas novelas. Por el contrario, este trabajo crítico lo que busca

²⁵ José Agustín, "El día tras día", Documento, Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila, (noviembre 20 de 1977):1.

es mostrar al lector de la obra de Donoso que está caminando por territorio minado y que no puede confiar ni en su sombra. Es vano cualquier intento por apresar el argumento de las novelas, ahí no está la naturaleza de estas obras, eso es lo de menos; lo de más es el pensamiento que se nos revela en el camino. Donoso no trabaja con los verbos sino con los sustantivos, con los adjetivos, con las sensaciones. Ya no más los héroes que llevan a cabo las grandes acciones para salvar a sus pueblos, sino por el contrario el naufragio del héroe en su propia identidad de héroe, ahí es donde se libra la más cruenta de las batallas. Este héroe no requiere de dragones, o epítetos para serlo, es el héroe sin nombre que viaja revitalizando su discurso, eludiendo y rebasando esa nada que lo amenaza. La memoria de momentos se convierte en su yelmo de Mambrino, pero a lo largo de sus aventuras, las cuales se desarrollan en una celda, o en una cama o en todos los lugares al mismo tiempo, descubre que esa arma está oxidada y que con ella no podrá más que protagonizar las aventuras de la reconstrucción de la historia de no poder recordar la historia. Es el Uroboros construido por el olvido.

Al plantearme la misión de construir un trabajo crítico en torno a *Henry Black*, *Día tras día*, *Nunca más el mar* y *Hoy empiezo a acordarme*, la principal preocupación fue tratar de encontrar un hilo conductor que me permitiera poner en relación, en diálogo, estas cuatro obras. Había algunas opciones como hacer un estudio comparativo, estructural, psicoanalítico, o aplicar una teoría literaria que pusiera un orden dentro del caos de cada una de estas novelas. Ninguna de estas ideas me

pareció del todo convincente, porque trabajar así no implicaba un cuestionamiento de los propios instrumentos interpretativos, sería un intento de aplicación más que una elaboración, sería pensar la interpretación en un sentido empobrecido, sería reducir el mundo para instaurar un mundo ensombrecido por los significados.

Escribir no resuelve nada; no es una solución ni una respuesta; ni una consumación o revancha. Un trabajo crítico no es respuesta es una posibilidad y un signo. No es una solución concluyente sino lo que uno buenamente aporta al diálogo o banquete al que nos hemos convidado. De ahí que este trabajo, más que pretender enunciar una supuesta verdad de los textos, simplemente se prefigure como una elucidación, una intuición, que trata de recuperar hasta dónde es posible la idea de que los textos literarios sólo adquieren sentido en el momento en que son leídos; es ahí donde está su riqueza, su existencia. Así que, en lugar de armar y desarmar pieza por pieza cada una de las partes del texto, me apasionó más la idea de tratar de explicar qué es lo que es, antes de explicar qué significa. Me importa crear un lenguaje analítico capaz de aprehender otro lenguaje, mejor dicho, un lenguaje que suscite la apertura del otro, que lo esponga de manera, plena, sugerente y cálida.

Ante estos interrogantes, la única imagen que pude construir a partir del encuentro con estos textos es que la novelística de Miguel Donoso Pareja está marcada por la memoria y el olvido. En un principio ambos puntos me parecieron simples ejes temáticos, pero con el ir y venir de las lecturas descubrí que memoria y olvido constituyen la poética de esta

novelística; de tal forma que en el momento en que los personajes llevan a cabo procesos de recuperación de la memoria y los hacen explícitos, están apelando a una forma muy particular de contar, invocan estrategias escriturarias que se transforman en las propias estrategias narrativas de la novela; a partir de aquí me di a la tarea de rastrear los procesos de recuperación de la memoria, para con ello tratar de bosquejar una posible teoría de la novela. En este intento me pareció plausible comparar la teoría de la novela con el teatro de la memoria de los antiguos griegos. La tradición del arte de la memoria, más que un juego o una habilidad nemotécnica, consistía en la construcción de un recinto imaginario o real en el cual guardar imágenes, este lugar se convertía en el custodio de la información; por lo tanto, cuando el orador quería recordar algo tenía que reclamarle la información al lugar, demandarle los datos. Por ello no estamos hablando de un conjunto de simples lugares o, en el caso de la teoría, de un conjunto de técnicas narrativas, sino que más bien es en ellas en donde descansa la propuesta literaria del escritor, es decir, en estos lugares es en donde está inscrita la tradición del texto, es aquí donde se juegan las tendencias literarias de los textos, no en las entrevistas a los escritores.

El archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento o conservación de un contenido *pasado* que existiría de todos modos sin él tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento²⁶.

²⁶ Jacques Derrida, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997, p. 24.

No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera. El Diablo también puede justificar. Por ello todo archivo está marcado por tres nombres, pulsión de muerte, de agresión y de destrucción, los cuales actúan en silencio, se filtran en el propio archivo y no le dejan uno que le sea propio. Todo archivo se empeña en destruir el archivo: con la condición de borrar, mas también con el fin de borrar sus propias huellas. Devora su archivo, antes incluso de haberlo producido, mostrado al exterior. Esta pulsión de muerte nunca está presente en persona, en sí misma, no lega ningún monumento, ningún documento que le sea propio. No deja en herencia más que sus máscaras de seducción. Bellas impresiones, la belleza de lo bello. Como reminiscencias de la muerte.

Marcel Proust, escribe:

La belleza no es una especie de superlativo de lo que imaginamos, como un tipo abstracto que tenemos ante los ojos, sino al contrario, un tipo nuevo, imposible de imaginar, y que la realidad nos presenta [...] Pues como cada belleza es un tipo distinto, como no hay belleza sino mujeres hermosas, ella es una invitación a una felicidad que sólo ella puede materializar²⁷.

Toda novela habla del arte de hacer novela, enfrenta a la tradición novelística de la que es heredera y dialoga con ella desde sus propias entrañas, la reescribe y al mismo tiempo la borra. Este arte de hacer novela no puede tener otro lugar que no sea el cuerpo del texto. El lugar de sus símbolos, aspiraciones, realidades y pulsiones. Los elementos que

se entrelazan en el texto se consolidan entre sí como un intrincado tejido orgánico: ahí será de todo el horizonte de lo posible, el espacio donde acontezca su vida y su muerte. *La vida comienza en el cuerpo*. Es el espacio sólido y delimitado donde se establecen las articulaciones significativas....

Una especie de espacio temporal, el recinto en que su cuerpo trabaja: se recortaba, se añadía, se enrollaba, se extendía, se descargaba: gozaba: la caja es un relicario, pero no de huesos de santos o de pollos, sino de los placeres.²⁸

Sólo en la propia escritura se hace corporal una pulsión destructora del archivo de la propia novela. El problema es que estas impresiones, a pesar de estar en la epidermis del texto, pasen desapercibidas a los ojos del lector. Aparentemente son el disfraz del texto, pero es precisamente en la elección del disfraz donde se garantiza la diversión dentro del carnaval. Por lo tanto, si he de definir la novelística de Miguel Donoso, podría decir que es un teatro de la memoria en el que se hacen elecciones políticas y teóricas respecto de la novela misma. Entonces a estas alturas de la introducción diré que, más que descubrir la cara novelística de Donoso, lo que busco son sus propuestas literarias. ¿Qué es hacer literatura para él? ¿Qué es novelar? Preguntárselo sería sencillo. Es más arriesgado indagar en la aventura de la corporeidad de su escritura.

Esta búsqueda está dividida básicamente en dos partes fundamentales; la primera: *De cómo todo está en todo: los procesos de*

²⁷ Marcel Proust, *Ensayos literarios I*, Barcelona, Edhisa, 1971, p. 67.

²⁸ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, trad. C. Fernandez Medrano, Barcelona,

recuperación, que es un ejercicio de lectura de cada una de las novelas, que intenta exponer qué es cada uno de estos textos. Y la segunda: *Del infierno de todos: la memoria*, que es un trabajo de recuento de mis impresiones en torno a este teatro de la novela. Este es el trabajo realizado a lo largo de esta páginas; el lector de ahora en adelante camina bajo su propio riesgo.

Si como dice Octavio Paz, “la crítica no es inventar obras sino ponerlas en relación, disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto [...] la crítica inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras”²⁹. Esto significa que a toda obra literaria se le imprime un determinado *Arkhé*, es decir, un lugar en *donde da comienzo* y un lugar desde donde *ejerce autoridad*. Es por eso que tendremos que revestirnos del espíritu de los *arcontes* para que nos sea permitida la interpretación, habrá que convertirse en guardianes de la ley literaria, pero ello no nos impide entregar las obras literarias encuadradas bajo una nueva piel.

¿Cuál es entonces ese allí desde el que las novelas de Miguel Donoso Pareja dan comienzo y ejercen autoridad?

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 Latino América,

Paidós, 1986, p.214.

²⁹ Octavio Paz, “literatura de fundación”, en *Fundación y disidencia, dominio hispánico*.

el surgimiento y consolidación de los massmedia, 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 puso sobre América Latina. Estos factores fueron más que un simple espacio en el que se produjo una determinada literatura, se constituyeron en ejes temáticos; a tal grado, que las novelas concentraron discursos tanto políticos como sociales que sólo son rastreables dentro de la novelística del periodo y que no se encuentran en ningún otro tipo de discursos. Es un despertar de la literatura no sólo a nuevas formas en el arte de contar, sino que estas se produjeron como respuestas a determinadas situaciones que empezaban a modificarla. Este fue un periodo en el que el escritor adquiere un nuevo estatuto y por ende una cierta autonomía respecto de determinado campo de poder.

Así pues, pueden escribirse libros, pintar cuadros, describir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. Pero las presiones de la sociedad burguesa son tales que nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles, esto es a menos que de alguna manera su trabajo contribuya a acrecentar el capital. [...] Deben intrigar y atropellar para presentarse bajo la luz más rentable; deben competir (a menudo de manera burda y poco escrupulosa) por el privilegio de ser comprados, simplemente para poder continuar con su obra. Una vez que la obra está acabada se ven, como todos los demás trabajadores, separados del producto de su trabajo. Sus bienes y servicios se ponen a la venta y serán “las vicisitudes de la competencia, las fluctuaciones del mercado antes que cualquier verdad, o belleza, o valor intrínseco o cualquier falta de verdad, o belleza o valor las que determinen su suerte [...] Lo que sucederá será más bien que los procesos y productos creativos

serán usados y transformados en formas que harían quedar perplejos u horrorizados a sus creadores³⁰.

El escritor y su obra empiezan a caminar entre aguas móviles, en las que su espíritu se dividía entre reproducir la situación del escritor del siglo XIX, en la figura del letrado que pertenece a un gettho culto, refinado, que ostenta el poder de la palabra correcta, que reproduce el modelo estamental, que exalta lo estético hasta límites de rigor flaubertiano; y el tratar de atraer la atención del gran público, aquel que en Europa ha aceptado a algunos autores latinoamericanos como dignos de formar parte de la *Weltliteratur* actual, aquel que desde Estados Unidos empieza a ver con un poco de menos exotismo la literatura del resto del continente y aquel que desde América Latina empieza a invertir sus escasos ingresos en bienes de consumo perecederos, como libros de literatura, editados y escritos por latinoamericanos. Parecería que este periodo marcaría el tránsito de la ciudad letrada a la ciudad subalterna; aunque hacer esta afirmación significaría caer en un error, debido a que en realidad es una época en la conviven a la par tanto la ciudad escrituraria, como la letrada, como la subalterna, ninguna desplaza a la otra, todas fluctúan en el mismo espacio. Es por eso mismo que algunos autores rechazan la idea de aplicar el concepto de modernidad al concepto de *boom*, como si se pudiera construir una historia lineal de la literatura. Sólo en dos momentos de nuestra historia literaria se ha alcanzado este proceso tan heterogéneo de producción creativa, en el que se logra cierta

³⁰ Ibid, p.115.

autonomía de parte de algunos de sus miembros, uno es el *modernismo* con Rubén Darío y otro el *boom*. Con el advenimiento de la sociedad mercantil:

Transmuta la experiencia de la coincidencia de lo privado y lo público en la vida del capital en la convicción individualizada de la posibilidad de un tránsito capaz de convertir a los simples propietarios privados en hombres públicos, en socios de una sociedad política, en miembros de un sujeto constituido mediante un acuerdo racional o como fruto de un entendimiento en el plano del discurso.³¹

Los escritores, de haber sido condenados a la extradición por lo griegos, más tarde se les permite la inclusión en el sistema de las ciudades, sólo a partir de que se les vinculara con los proyectos estamentales, es decir, que fueran dependientes de las necesidades y solicitudes del Estado; su existencia sólo era posible como incentivadores de los proyectos nacionales. Luego, la industria cultural se plantea como una otra posibilidad de articulación del escritor al sistema productivo de la ciudades en el que se le permite una mayor autonomía. En este sentido las editoriales se constituyen en los nuevos centros de poder, porque fueron las que se encargaron de que los textos sobrepasaran la línea trazada por los nacionalismos. Algunas de las casa editoriales 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 escritor pudiera empezar a vivir de su trabajo y que, por lo tanto, entrara en el sistema intercambiario de las

sociedades mercantiles. A partir de aquí el escritor forma parte del *star system*. No sólo 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 periodo 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 de desde dentro del propio continente– de que su tormentosa y triste historia había entrado en una etapa resolutiva, que además conllevaba 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, ya no más la llegada tarde al banquete de la civilización. 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

³¹ Bolívar Echeverría, op.cit; p. 46.

antología *Más allá del boom*.

Los cambios que he acotado no son sólo aspectos que atañen a 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 periodo 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 televisión, la radio, etc. Por ello algunos escritores trabajan 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 sólo 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, cómics, estrellas de cine, etc. Todo puede ser literaturizado. El lenguaje de estas novelas implican 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. Carlos Monsiváis en su texto *De algunas características de la literatura mexicana contemporánea*, al hablar de algunos de los rasgos de la literatura mexicana de los 60 señala los siguientes: 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 al 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 accesibles³².

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 sólo 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 incluidos dentro del *boom*, por eso gran parte del trabajo de Donoso sólo puede ser entendido dentro del marco de este fenómeno literario. Es en ese espacio desde el que se origina este proyecto y desde el cual ejerce autoridad, es esta en cierto modo su tradición. 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

³² Susan Sontag, op.cit; p.390.

cercanamente con el grupo de jóvenes *escritores de la onda* del que formaban parte José Agustín, Gustavo Sainz y Salvador Elizondo. Si por algo se caracterizó este grupo fue por su apertura al experimentalismo.

"Vivimos a los demás y ellos viven inventándonos, así sucede también en la literatura y esa invención nos permite sobrevivir, en eso consiste la creatividad de la vida y la literatura³³". Miguel Donoso inventó su literatura y el *boom* de su literatura lo inventó él. Más tarde continuó escribiendo como muchos de los protagonistas de este periodo, pero sus convicciones literarias sufrieron un cambio en este tránsito, de ahí que una de mis propuestas es que sus dos primeras novelas responden a un cierto tipo de señas literarias que constituyen la génesis de su proyecto y *Nunca mas el mar* se postula como la transición de un modelo a otro y *Hoy empiezo a acordarme* es un proyecto narrativo totalmente distinto, más maduro. Esto significa que el *Arkhé* al que responde esta literatura es híbrido, porque inicia con el *boom* y se desplaza hasta el *post-boom*. Por esta razón la novelística de Miguel Donoso no puede ser estudiada como un proyecto total y definitivo, sino más bien como un *working progress*. Gustavo Pellón en su artículo "The Spanish American novel: recent developments, 1975 to 1990", incluido en *The Cambridge History of Latin American Literature*. Comenta:

The writers of the *Boom* have kept on writing, but it is undeniable that, by the mid-1970s, with the rise of right-wing dictatorships in Argentina and Chile and the economic recession brought on by the oil crisis, the *Boom*, in any sense of the word, had come to an end³⁴.

³³ Sandra Licona, "Entrevista a Miguel Donoso Pareja", *Crónica*, 3 diciembre de 1996, p1.

³⁴ Gustavo Pellón, "The Spanish American novel: recent developments, 1975 to 1990. en *The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. II, ed Roberto Gonzalez Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Cambridge, Cambridge University Press, 1992,

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 sólo sirve para indicar el surgimiento de nuevas tendencias, las cuales son más disímiles que en el periodo 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 país³⁵.

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.

La historia literaria del Ecuador ha sido escrita en un cuaderno patria. Existen muy pocos trabajos que se ocupen de analizar la literatura ecuatoriana con disciplina y espíritu crítico. La mayoría de los estudios están impregnados de juicios que parecen más bien de tertulia literaria que de un estudio crítico analítico, neutral y erudito. Es por esta razón que no tenemos los datos para perfilar con mayor detalle el campo de los 60 hasta la actualidad de la literatura ecuatoriana, porque eso constituiría en sí mismo un trabajo de gran escala. Por otro lado, Donoso Pareja no es un personaje que se enclave de lleno dentro de dicho campo, sino que

³⁵ Epígrafe de *Rayuela*.

habla desde afuera, es decir, él no lleva una vida de grupo o de diálogo estrecho con los de su generación propiamente, ya que él habla de la literatura ecuatoriana desde afuera, no por extranjerizante, sino por su posición de exiliado. De tal forma que podemos decir que, si bien Donoso forma parte de la literatura ecuatoriana, su posición dentro del campo es ambigua, principalmente en su primera etapa. En 1976, en una entrevista, Donoso afirma:

En cuanto a los de mi generación –si aceptamos ese criterio–, creo que estamos tratando de hacer una obra, que estamos dentro de un proceso lo suficientemente extenso como para que incluya muchas etapas que aún nos falta recorrer, desde la simples segundas ediciones de nuestros libros, traducciones, acceso a mejores editoriales, etcétera, hasta las múltiples lecturas y estudios que nuestro trabajo pueda merecer. Desde este punto de vista, ninguno de nosotros tiene una obra, apenas la está bocetando³⁶.

Él es un hijo que trata de liberarse de sus padres, o mejor dicho de la lectura folklorizada que se ha hecho de ellos, de la generación del 30 en Ecuador. Junto con él se origina un grupo sin grupo que también ha sido acusado de parricidio, entre ellos: Jorge Enrique Adoum, con *Entre Marx y una mujer desnuda*, Jorge Rivadeneira con *Las tierras del Nuaymás*, Alsino Ramírez con *El testimonio*, Iván Egüez con *La Linares*, Fernando Tinajero con *El desencuentro*, y Eliécer Cárdenas con *Polvo y ceniza*. Ellos no buscaban construir una tradición de la nada, sino más bien, al mejor estilo de la tradición de la ruptura, vislumbraban un nuevo tipo de realismo que choca con la concepción de un realismo unidimensional, fiel reflejo de la realidad social. La figura que de algún modo guía sus pasos es Pablo Palacio quien se convierte en un personaje disruptor desde las

entrañas mismas del realismo de los 30 y José de la Cuadra, con *Los Sangurimas*:

Pienso que lo que se nos quiso imponer de los narradores de los años treinta –los del realismo social– fue un lenguaje neutralizado por su sometimiento al referente real y su documentalismo fácilmente folklorizable. De ahí que nuestra lectura debe ser diferente, y lo que una vez fue luchar contra las imposiciones de lo establecido ahora debe ser rescatar esa narrativa en su verdadera dimensión. [...] Sin embargo quisiera aclarar, que no queríamos (ni queremos) una ruptura con respecto a la tradición literaria ecuatoriana, sino permanecer dentro de ella dinamizándola, no dinamitándola³⁷.

Este es el *Arkhé* desde el cual la obra de Miguel Donoso Pareja se origina y ejerce poder. Su obra es un trabajo que se prefigura como un diálogo constante con la tradición, así sea esta la literatura ecuatoriana, o la literatura de los 60 en Latinoamérica, o la tradición del escritor, que es la literatura, a la cual se aferra a partir de su llegada a México, en donde deja de lado la militancia política y se aboca exclusivamente a la literatura. Su posición es la de la ex-tradición, no sólo física, por sus continuos exilios, sino también literaria porque al llamársele parricida se le acusaba indirectamente de lo mismo que se le acusaba a Sócrates, mucho tiempo atrás: [...] de no reconocer los Dioses reconocidos por la Ciudad y de introducir, por el contrario, demonios nuevos. Pero además de pervertir a los jóvenes, Donoso encarna la vieja batalla entre los forajidos y el poder estatal. Siempre ha habido una *proletkultur* dispuesta a servir de policía del régimen y apuntar su dedo acusador ante el gettho de los expulsados. Pero casi siempre esos que usan la cultura popular como bandera política

³⁶Miguel Donoso Pareja, "Conversación con Miguel Donoso Pareja", *El Telegrafo*, (Guayaquil), (noviembre 8 de 1981): 120.

y justifican un discurso de lo democrático y lo inclusivo han sido, durante toda la historia, los sicarios del poder, la oscura mano negra que todo lo pervierte.

³⁷ Ibid, p. 125.

Capítulo I: de la aparición irrepetible 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 Blanch³⁸

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, y esta es una de ese tipo. Aquí lo importante no es que el lector comprenda algo en específico, si no más bien que comprenda que esta obra a lo que está apelando es a la capacidad y disposición del lector para comprender.

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 reencuentra, 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**³⁹.

Entramos en un espacio en donde lo único cierto es la consumación de un

³⁸ Antonio Blanch, *El hombre imaginario (una antropología literaria)*, Madrid, Editorial PPC, 1996, p.54.

deseo de naufragio, de una nostalgia, de un desconsuelo. En este estado de desencantamiento que se desata por la acción 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 en sus intersticios y que lo mistifica, el que cobra espíritu en la obra. Ese sólo es perceptible cuando el hombre permanece en el umbral, en la vigilia.

Esta obra es una invitación al naufragio. Mejor aún, presenciamos los vuelcos que da el narrador cada vez que los torbellinos de agua le inundan el alma. Es una ola de ayer y de hoy en que se ahoga el texto y no sólo el texto, sino también el lector. Al entrar en este océano de angustias no podemos permanecer ajenos, no podemos tomar la actitud de simples observadores, porque es justamente en el lector en quien se resuelve este diálogo al infinito. Nos infiltramos en un monólogo interior un poco extraño en el que, más que mostrarnos una visión interior del mundo se nos narra como si en realidad se nos confesara algo y se prefigurara un posible interlocutor. Es un monólogo interior que espera ser escuchado por alguien:

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 fundamentales⁴⁰.

Es un narrador que no sólo cuenta las acciones, sino que además rememora, y se convierte en una conciencia que lo juzga todo, que lo

³⁹ Miguel Donoso Pareja, *Henry Black*, 2da ed; Quito, El Conejo, 1983, p. 28-34.

racionaliza todo, es por esos momentos narrativos que 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 del lector. Es decir, es el 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, la consumación de la penumbra en la luminosidad del sol y la consecuente invasión de la penumbra en la luz, sin olvidar la campana que representa el naufragio de un otro, el cual nunca podremos compartir. 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 habrían sido posible enfrentar y sobre todo racionalizar. Es un espacio que rompe con la forma rutinaria de la vida y nos introduce en el misterio. La novela es el espacio en el que se reescribe la historia. Es por eso que nuestro tiempo es aquí, no sólo el de Henry Black y el del narrador, sino el del lector también.

⁴⁰ Ibid, p. 11.

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. En sentido fáctico el centro de la historia recae en este narrador y las intervenciones de Black no tienen gran importancia, aparentemente. ¿Entonces qué sentido puede tener semejante título? Después de leer este texto, además de definirlo como complejo, me parece que es un laboratorio en el que el objeto de experimentación es el lector, el lector que se esconde detrás de la imagen de Black. Es una novela de narrador y como toda novela de este tipo tiene su contraparte en el lector. Black no sólo representa un lado más ingenuo y despreocupado del mundo, sino encarna al receptor del mensaje.

–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 pudiera⁴¹.

Black encarna al lector, pero no a cualquier lector, sino a ese lector que se niega a ser alterado por la narración, que no está dispuesto a comprender, que no está dispuesto a la abertura; por eso, “ojalá pudiera

⁴¹ Ibid,p.81.

por los menos confundirte”. Es aquel que tiene la esperanza de salir. Continuando con mi analogía, diría que no sólo de salir de la cárcel, sino de este aquí que es el texto que se esta desdoblado ante sus ojos. 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. Afuera no podemos construir la realidad, ésta deviene tal cual es, sin la penumbra que la reconstruye y la reflexiona.

Pero ¿cómo es este mundo del que el narrador no quiere salir y que Black sólo 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, sólo que este mundo no tiene un territorio fijo sino que 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 al 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.

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 exterminio⁴².

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 triunfante, es el antihéroe que no ha ido en busca del Hades, porque el infierno está en todo y en todos. Sólo 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 sólo somos capaces de ver piel, porque un sexo es sólo un sexo, es en esta ceguera donde radica la desolación más honda. La luz nos ciega y nos impide cruzar 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.

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, sólo quedan estos rescoldos de naufragio que conforman el texto. Es la estructura de las mil y una noches, sólo 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. En la gran mayoría estas historias secundarias sólo funcionan como imágenes que traen a la memoria sensaciones que en la historia principal son razonadas y diseccionadas. En el primer capítulo el recuerdo que se vuelve recurrente es el del *Margarita Smith* y el *Calleroy*, ambas historias son las imágenes de la vigilia, del navegar, del

⁴² Ibid,p.57.

desplazamiento físico, las cuales contrastan con el estado de inmovilidad de la celda, que sólo se ve alterado por los movimientos de Black mientras dormita y al mismo tiempo coinciden con el estado de alerta de narrador. 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 una amenaza de inundación, en la cubierta del *Callero* llueve, y el peligro que los preocupa es la pérdida del rumbo, a diferencia del escenario de la celda en donde lo que menos importa es el rumbo, por que ya no es necesario. 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 es la lluvia. Pero en cambio Gudrum es una impresión que sólo 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 perdernos. 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 historias, se cruzan imágenes alegóricas de Gudrum

caminando entre las lápidas de un cementerio en el que el único que puede desearla 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 sólo se remite a contemplar a la gente. Black es el lector, es también nosotros, así que también sólo vemos pasar imágenes sin comprender a dónde va la historia que se expone. 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 lo definen.

Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un “estado de código” –como una peculiar configuración transitoria de la subcodificación que vuelve usable, “hablable”, a dicho código–, entonces, esa “identidad” puede mostrarse también como una realidad evanescente, como una entidad histórica que, al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usan o hablan, está simultáneamente, siendo hecha, transformada, modificada por ellos⁴³

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"⁴⁴. Mientras se nos describe de manera detallada este acto de tortura, las imagen de una llama deseada, el recuerdo de una escena homosexual en el *Callero*, la aparición de Elandros yendo a Troya, se convierten en las imágenes que vuelven sobre la imposibilidad, pero también son un paleativo dentro de tanta iniquidad, que también nos demuestra que el naufragio es eventual. El cuarto capítulo, es en el que mejor se puede ver el entramado entre las imágenes de la celda; 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 la temática que se desarrolla en ambos y las reflexiones que se desatan. 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 huida es inevitable, ambas cosas son constantes. Narrador y su madre se convierten en semejantes, no sólo 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 y su consumación al infinito y como 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

⁴³ Bolívar Echeverría, op.cit; p.18.

⁴⁴ Ibid, p.44.

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 donde 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. Por su parte Black habla de salir. Mientras con las imágenes del café, narrador ha desarrollado toda un 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".⁴⁵ En el sexto capítulo la lectura se convierte en el interlocutor de la historia, 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, sólo 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 nada 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

⁴⁵ Ibid, p.84.

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, sólo que ahora la temática gira en torno a la diferencia entre resurrección y renacimiento. Cuando llegamos al final de esta novela descubrimos que al final de cuentas no hay principio ni fin, sólo 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 nueve⁴⁶.

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 el 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. Aquí toda renovación está destinada a la reintegración. De tal forma que, si hemos de clasificar esta novela de algún modo, diremos que es la empresa del fracaso, del desencanto.

Día tras día

Al enfrentarnos con la lectura de *Día tras día* de pronto parecería

que no existe gran diferencia con *Henry Black*. Ambas son novelas en que el argumento no es la parte principal de la historia, por el contrario, lo que menos importa es el desenlace, si lo hay; lo primordial es el camino.

Día tras día es un tejido que se construye por el entramado de varias historias: una, que se instaura como el eje rector de toda la narración, es la relación sexual entre el hombre, la muchacha y la mujer; escena que se lleva a cabo bajo la mirada abismada del cóndor desde la estaticidad de la montaña, esta imagen prevalece linealmente a lo largo de toda la novela. En ella no sólo observamos un *menage a trois* que se prolonga a lo largo de las ciento noventa y tres páginas, sino que además nos enfrentamos al diálogo erótico que se mantiene entre ellos y que rompe con la hiperrealidad de las imágenes. La relación entre el hombre y Dolores instaura otra cara de la relación sexual distinta a la que se devela de la imagen del trío protagónico y que se propone como una nueva trama de la historia. A su vez, se construyen otros hilos conductores a partir de la disputa entre N y los miembros de un grupo clandestino, de la entrevista que un grupo de personas le hace a N, del entierro de Ligia, y de la llamada telefónica. Aquí las historias no son pretextos; son parte constitutiva de la historia y aparecen indiscriminadamente a lo largo de los capítulos.

Estas seis historias constituyen el entramado de la novela, el cual adquiere sentido a partir de la enunciación que de ellos hace el narrador personaje, que guía este juego de voces. Aquí no presenciamos, como en *Henry Black* un collage de imágenes a la manera de *Hiroshima mon*

⁴⁶ Ibid, p.143.

amour, en la que se establece un diálogo entre la narración de los personajes y las impresiones de las imágenes de Hiroshima que propone el guión, o en el caso de la novela de Donoso entre las reflexiones del narrador y sus recuerdos que se convierten en los fantasmas que ratifican el naufragio. Más bien, cada una de estas historias cumple una función, no creo argumental, sino más bien de héroes, a la manera de Bajtin, que personifican el diálogo más amplio sobre el que se construye la narración. La técnica que se impone en este texto es la de *la casa de los espejos*. Aquí se pierde la relación con el tiempo y nos enfrentamos a la permanencia de lo estático, a las extrañas impresiones que regulan estos malévolos artefactos. Al entrar en este laberinto de representaciones estamos dispuestos a enfrentar cualquier cambio en nuestra fisonomía, pero al mismo tiempo estamos conscientes de que, a pesar de que es de nosotros de quien están hablando, no somos nosotros porque es una imagen esperpéntica, invertida de lo que pretendemos ser. Así, que la única salida es la risa negra. Los espejos de esta casa son cada una de las tramas que se ofrecen en oposición y continuidad a las otras. Por eso el narrador sólo funciona como guía, porque cada uno de estos espejos trata de mostrar su propio esperpento. Nosotros como lectores sólo vemos cómo el amor, el héroe, la historia, la novela, la libertad, la verdad, entran en este juego de imágenes invertidas y nos enfrentamos desnudos a sus reflejos.

Dice N en la entrevista:

–El ser y el estar se contraponen –dice, respondiendo–. En el primero se establece una acumulación de aceptaciones y de

rechazos, que a su vez, se excluyen y se complementan, se construyen, los unos a pesar de los otros, frente a esta doble y única figuración emerge el estar, la hora presente, las nuevas admisibilidades y repudios. [...] –El hombre, pues se sabe oscuro, indescifrable. Al mismo tiempo, reconoce la peligrosidad de sacar a flote el misterio, pero se va haciendo cada día en el estar, de manera ineludible, sabiendo que la libertad no puede limitarse a un simple desnudamiento interior, sino que es enfrentarnos desnudos a lo nuevo, descubriendo y creando diferentísimas y avanzadas implicaciones, fuerzas con las cuales construir dentro de nosotros un misterio renovado pero también transitorio⁴⁷.

Esta casa plagada de reflejos es precisamente la manifestación más clara del estar. Esta es su poética, la cual tiene sus imágenes emblemáticas en la montaña, el estertor y la caída. Aquí no hay muerte sino renacimiento constante. Los espejos se convierten en una sucesión de cárceles, no hay libertad. Ya no más los presagios, sino lo inminente. Es ir de un silencio a otro, y una vez más. Por ello, podemos decir que *Día tras día* no busca contar, sino explorar en la reiteración de las mentiras. En ese sentido podría funcionar como una cinta de moebius. Entramos en un juego de máscaras en donde la máscara es el rostro, por ello ya no interesa qué hay detrás, por el contrario, el arte radica en poner y quitar sucesivamente, una tras otra todas las caras. Cierto es que una forma en la que podríamos analizar la novela sería la de rastrear la postura de cada uno de los personajes, para extraer cuál es la idea del amor, la libertad, la heroicidad, etc., que se extrae del texto. Pero sucede que la novela no está programada para dar una moraleja, en el sentido de idea unívoca y sintética, sobre ninguno de los temas. Lo que pretende es crear la incertidumbre. Este texto tiene las mismas características que un símbolo

⁴⁷ Miguel Donoso Pareja, *Día tras día*, 2ed; Bogotá, Oveja Negra, 1986, p. 21.

para N, en el sentido de que sobrepasa la fugacidad del misterio y la claridad, convirtiéndose ya no en una significación o un signo, sino en una interrogación que sólo puede contestarse a partir de nuestras obscuridades. Por eso lo único que le queda a nuestro narrador es contárnoslo, inventar. Nos ha convertido en su adú, en sus cómplices. Aquí la forma de novelar no trabaja sobre una verdad que hay que enunciar, sino sobre la fugacidad de las verdades. No cuenta; construye a partir de lo que el olvido le ha dejado a la memoria y es en esos instantes en que todo es presente en los que por un minuto el narrador es el Funes memorioso de Borges, aunque después de que el instante se da, la memoria vuelve a ser lo que siempre ha sido, despojos del olvido. Los análisis que se han elaborado en torno a esta novela siempre se centra en una sola de las posibles tramas y la convierten en el argumento. Por mi parte, si he de decir de qué trata esta historia, puedo resumirla así: de un hombre que intenta recordar a través de la invención, con el fin de poder prevalecer sobre sus dolorosas dimensiones. Él no busca rememorar, es decir restablecer los hechos sin alteración, de manera fidedigna, en el sentido de dogma; por el contrario, él desea recordar, construir una realidad, no nueva, sino una elaboración a partir, precisamente, de la realidad que niega y que lo determina.

Día tras día no es sólo la descripción de una relación sexual, o la construcción de un héroe. Ciertamente es que estos dos temas son recurrentes a lo largo de la narración, pero no logran convertirse en los núcleos en torno a los cuales podamos anclar toda la novela. Nosotros no estamos

presenciando de manera directa, en presente, estas acciones; ni las del héroe, ni las de los amantes. Todo es un recuerdo, por lo tanto estamos en manos del narrador. Por ello la memoria es un monstruo que todo lo devora, lo mismo a la víctima que al verdugo. La memoria no puede ser absoluta, por el contrario, es invención. El movimiento es el siguiente: para recordar, primero hay que exiliarse, olvidar. Sólo así empezaremos a construir a recordar. La evocación siempre será artificial, en el sentido de arbitraria, porque nunca podremos recuperar todo de manera mimética y objetiva. Por el contrario, sólo nos es propio recuperar algunas cosas, y casi siempre aquello que recuperamos no es lo impresindible, es precisamente la pérdida de lo impresindible lo que nos permite prevalecer sobre nuestras cortísimas y dolorosas dimensiones. La realidad es, y no tiene otra cara. Desaparecerla sería negarla, construirla de manera irónica sería sobrepasarla; es decir, enunciarla con otro nombre, que nos haga ver como nuevo aquello que ya conocíamos, implica al mismo tiempo la sacralización y la pérdida del aura. El narrar es un intento por recordar, por eso escritura y memoria son las dos caras de una misma moneda

No creamos una nueva realidad sino que inventamos otra, precisamente a partir de aquella que negamos y que nos determina. Es entonces cuando nuestra posibilidad de decir se estrella contra las limitaciones del lenguaje, contra las formas preimpuestas por un status que nos ha enseñado a hablar según sus conveniencias, según sus necesidades de sobrevivir.⁴⁸

Por lo tanto, ¿quién es el héroe de esta historia? Parecería que es N,

⁴⁸ Ibid, p. 17.

porque, incluso, es el único de los personajes que puede tener algún tipo de nominalización un poco individualizada. Él es quien nos enseña el camino y profetiza sobre el amor, el héroe, la libertad, y al mismo tiempo lo vemos actuar, pero sucede que ese tiempo ya ha pasado, N ha muerto. En cambio el narrador es el héroe que le da vida a N y que está tratando de sobrevivir, de salir del estado inicial en que se encuentra y desde ahí está empezando a inventar la vida y él no tiene ningún nombre. En este nuevo mundo de narrador nadie muere entonces, sino en sí mismo para renacer en un nuevo combate en el que cada uno cree ser víctima y verdugo. Por eso no es raro que Dolores pueda ser también la mujer madura que interviene en la relación sexual entre el hombre y la muchacha, y que las tres se configuren en el abstracto de Gudrum. O que N y el narrador se identifique en algunos personajes y Ligia sea, al mismo tiempo, muerte y prefiguración de la muerte.

Esta no es una novela que hable del naufragio, 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 narrador son 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. Todo acto de recuperación lleva la muerte impresa en sí mismo, porque borra algunas cosas, pero para poder vivir 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"⁴⁹. 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 de narrador. Y el otro está marcado por la movilidad de las apariciones de cada una de las tramas, ellas a su interior tienen 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 sólo dure un momento y se evapore, aunque estemos conscientes de que es sólo una de tantas posibles maneras en que aquello pudo haber sido recordado. Se convierten en epifanías, en el sentido en el que James Joyce jugaba con el término. Por lo tanto es en estos instantes en donde se recupera el aura y se suscita esta aparición irrepetible de una lejanía, venga disfrazada de una canción de *the Rolling Stones*, de una carta, del magnicidio de unos jóvenes en plena calle o de Ligia, Gudrum, Güera del perrito. Cuando se ha tenido la sensación de eternidad aunque luego se pierda, ya ganamos y qué más eterno que la aparición de una epifanía, o el instante en que se produce el estertor, o el descubrimiento de los ojos que tendrá nuestra muerte.

Nunca recordamos directamente, como pretendían los griegos, siempre, trabajamos con imágenes y lugares. De tal forma que el narrador recuerda a través de ciertas imágenes, pero no sólo eso; detrás de una

⁴⁹ Ibid.

imagen no existe sólo un recuerdo, sino que por el contrario cada imagen puede guardar un conglomerado de impresiones. Cada impresión es una especie de caja de Pandora. Eso explica que una mujer sea todas las mujeres y detrás de una ciudad se invoque a todas las ciudades y que un héroe sea todos los héroes. Lo que importa no es el nombre sino el gesto, el misterio que hay al interior de todas las ciudades, de todas las mujeres y de todos los héroes, pero en el instante en el que este misterio se empieza a desvelar y una supuesta verdad alumbra en su sentido más lúcido, en ese mismo instante desaparece y sólo el cóndor espera la resurrección de los muertos, pero esta segunda vuelta debe implicar un renacimiento, no una reedición. Así que esta novela no es definitiva, también le está permitido renacer, de pronto, por qué no, en *Nunca más el mar*.

Henry Black y *Día tras día* aparentemente son dos proyectos muy similares, porque ambas son dos novelas en las que no se deja el mayor peso al argumento, sino que tratan de producir un efecto. Reconozco la similitud de trazo que prevalece en ambas narraciones, pero también intuyo un gesto distinto en cada una. Representan la aparición irrepetible de una lejanía. La acción primordial que se desarrolla en ambas es la necesidad de recordar, y ese intento busca la recuperación de un aura. *Henry Black* nos muestra el escenario en el que se mueve el narrador, marcado por la estaticidad de la celda. Los recuerdos que se dan cita siempre van orientados a reafirmar el sentido de pérdida, de naufragio. Aquí lo que manda es la necesidad de análisis del pasado con el fin de

hacer evidente el desnudamiento interior, el ser. Pero es un ser que no tiene salida, que está signado por el naufragio. Es una especie de exilio del mundo. Es la necesidad de permanecer siempre en la desgarradura. La novela, a pesar de que opone resurrección a renacimiento, nunca logra lo segundo, se convierte en un ir venir continuo sobre las mismas huellas, como el cangrejo. Cuando nos enfrentamos a *Día tras día*, el gesto sigue siendo huraño, pero el camino es otro. No conocemos el lugar del narrador, sólo sabemos que es parte de la propia historia, ya no más el encierro, en el sentido de estaticidad. Aquí nos desplazamos de una trama a la otra, aunque cada una en su interior se convierta en un instante que se prolonga al infinito. Así como la primera novela esta caracterizada por el ser esta segunda está orientada por el estar, entendido como una sucesión de *estares*. Es la continuidad construida a partir de discontinuidades. No estamos ante el ser que se desnuda, sino ante un héroe que se sabe desnudo y así decide enfrentarse a lo nuevo: es un exiliado de sí mismo. Ya no más el naufragio, sino la caída. Mi razonamiento no va orientado a proponer que estas novelas son opuestas; por el contrario, me interesa plantear que ambas se necesita mutuamente. *Henry Black*, muy bien, podría convertirse en una más de las tramas que integran la estructura narrativa de *Día tras día*. Uno más de los *estares* que nos permiten intuir o prefigurar la muerte. La muerte a partir del recuerdo. Mientras que en *Henry Black* la novela es un intento inútil por salir del naufragio, en *Día tras día* es un juego que posibilita la invención, es decir, ante la inminencia de la realidad, no queda más que

transfigurarla a partir de sus propias herramientas, para así sobrepasarla; es a partir de lo poético, o de lo irónico. A mi modo de ver, esta segunda novela es menos agobiante, y permite una cierta salida, aunque esta sólo sea una nueva vuelta del rizo, u otra cárcel.

Capítulo III: del lugar del no lugar.

Nunca más el mar.

Nunca más el mar es una novela ambigua. Este es el criterio en el que la mayor parte de los críticos coinciden al referirse a esta obra. Y no es para menos, la novela se da el lujo de abandonar al lector a su suerte. Mientras que en las dos novelas anteriores de Donoso teníamos un narrador que nos alumbraba el recorrido, aquí no. El mundo se abre a nuestros pies y no existe un lugar al cual asirnos. Por mi parte, a pesar de esta sensación de ambigüedad con que se ha calificado el texto, trataré de hacer algunos apuntes que permitan abrir un poco más el sentido del texto, es decir, ahondar más en ciertas heridas que se esconden detrás de la ambigüedad⁵⁰.

Cuando nos enfrentamos a la lectura de esta novela siguiendo nuestra forma habitual de leer los signos, de izquierda a derecha, la vamos digiriendo capítulo a capítulo, de forma lineal y progresiva. Pero sucede que estamos ante una novela que está construida a partir de la intersección de planos; esto hace más difícil el trabajo para el lector. En la

⁵⁰ Citando a Roman Jakobson, *Lingüística general*, Buenos Aires, Ariel, 1975, p.347: "La ambigüedad confiere al [texto] su esencia simbólica, compleja, polisémica, que íntimamente la permea y organiza" En otras palabras, la sobreposición de la semejanza a la contigüidad permite construir un tipo de mensajes doblemente configurados, es decir, ambiguos, no ya por inciertos o confusos, sino porque pueden aplicarse sin contradicción a diferentes sentidos. El texto de Renato Prada Oropeza, "Una incógnita obstinada: Nunca más el mar", *Revista Iberoamericana* (México), 144-145 (julio-diciembre, 1988): 68, es el mejor análisis que he encontrado sobre esta novela y en él, precisamente, se trata de desentrañar el sentido de la polisemia, de la ambigüedad. Así que al amparo de este texto me atrevo a jugar con las piezas de este puzzle.

introducción⁵¹ 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 Jámlle (XVII) y una fusión de planos (XVIII, XX). Este sistema provoca la tentación de leer por separado cada uno de ellos, convirtiéndose nuestra lectura en una revisión tipo *Rayuela*, sólo que sin advertencias y sin guía, lo cual, hace a esta novela más propiedad del lector, que del autor. 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 este 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 X⁵². A lo largo de la historia de los géneros literarios –si algo así es posible enunciar a estas alturas de la literatura– los crímenes siempre están acompañados por un lenguaje que

⁵¹ 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. 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, sólo 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 rearmar el texto.

⁵² 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.

trata de dar cuenta de lo que sucede; puede dar pistas falsas, dilatar el tiempo, pero uno confía en los hechos que ve, o que lee, es decir la visión está puesta en el argumento. Lo extraño de esta novela es que 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 policiaca, testimonial, realista y la novela 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 policiaco, ni lírico, ni testimonial, ni realista, sino que antes que todo es novela. Todo ello no es gratuito sino que va orientado a desvelar 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 nos escribe y nos dispersa y en cenizas nos 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.

Son la imposibilidad del encuentro en donde lo único vivo es el narrador, es el propio arte de contar.

Todo renominalización conlleva una dominación, es una acto a través del cual nos apropiamos de lo otro para incluirlo dentro de nuestro imaginario así que se convierte al mismo tiempo en un sujeto de deseo. Consciente de este mi deseo, me interesa poner bajo una nueva luz el conjunto de capítulos que han sido clasificados como del encierro⁵³. 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 está⁵⁴[...] Sólo él se recuerda, se ve como antes para no morir, para continuar en una recordación imposible.

El hombre descrito por este narrador en tercera persona no sólo 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 sólo es 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

⁵³ I, VII, IX, XVI.

⁵⁴ Miguel Donoso Pareja. *Nunca más el mar*, Libresa, Quito, 1992, p.65.

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 sólo sea ruido, en el sentido de que se convierten en imágenes que él no puede recordar a qué le remiten, sólo 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 sustituía 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.⁵⁵

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 sólo 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 invención⁵⁶.

El conjunto de textos que ha sido llamado 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 forman 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.⁵⁷

El conjunto de textos del encierro no podría construir una idea coherente sin los referentes de los capítulos del plano de la política⁵⁸. 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

⁵⁵ Ibid, p. 68.

⁵⁶ Ibid, p. 227.

⁵⁷ Ibid, p.74.

⁵⁸ III,VIII,XI,XIV.

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 testimonio⁵⁹. 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, 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 texto⁶⁰. Sólo que en ellos, además de mostrarnos el mundo que

⁵⁹ II, V, X, XIII.

⁶⁰ IV, VI, XII, XV, XIX y XVII.

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 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 sólo 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, es decir, a partir de su enunciación la novela le otorga un cuerpo a eso que en abstracto damos en llamar país, que sólo 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 su 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.⁶¹

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 sólo tiene el poder de jugar sólo en el plano entre el hombre y el otro, es decir, X, sino que se convierte en el 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. A final de cuentas no ha quedado nada, sólo 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. El esquema de los capítulos quedaría, a mi juicio, de la siguiente manera:

•Novela	•Plano del desdoblamiento.	•Narrador en 3ra.	I,VII,IX,XVI, XVIII
	•Plano de la historia del Muchacho, X y el Chino.	•Narra X. •Narrador en 3ra 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	•Entrevista 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 el X y el escritor. •Jamle	IV,VI,XII,XV,XIX ⁶² . XVII.

⁶¹ Ibid, p.282.

⁶² 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.

Tras la ventana nada, ni siquiera la montaña, peor aún los farallones, los acantilados, el horizonte en un naufragio único. El hombre está, aunque no tenga lugar. Incluso el naufragio es imposible. Extiende la mano y toma un pan viejo. Trata de entenderlo, pero lo deja. Abre la boca y habla. No se oye. Sabe que se está diciendo y que no está hundido miserablemente en el tiempo.⁶³

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 sólo *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 construyen sobre ellas 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

⁶³ Ibid, p.68.

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".⁶⁴

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.⁶⁵

La ruta que ha guiado el viaje y naufragio de J está marcado 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

⁶⁴ Ibid, p.299.

⁶⁵ Miguel, Donoso Pareja. *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997, p.98.

no es más que 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 de la Espada del XVI, la del Don Juan –que es un hidalgo que lleva dentro un pícaro– y la del Quijote –aquél 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 gracejo⁶⁶

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. Está 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 sólo un tipo de mujer sino su historia, parte de la bitácora de sus viajes. Ahora bien estas *Cypraeas* son fantasmas que cruzan por su camino y se corporalizan, 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 angustiosa que existe sólo en el anhelo [...] la respuesta era imposible, y quiso hallarse en la historia de amor que no lograba vislumbrar.⁶⁷

Es así como la memoria se aleja de los parámetros que la relacionaban

⁶⁶ *ibid*, 21.

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 destino⁶⁸.

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 un 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

⁶⁷ Ibid, p.101.

mismo tiempo impregnan dicha realidad violentamente cotidiana de un carácter más íntimo. Las líneas que distinguían los límites entre lo público y lo privado, ayer y hoy, cercanía 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 solidaridad del *uno como todos* y la soledad del *uno cómo único*, desgarradura y abrazo en un mismo instante.⁶⁹

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. Ambos recuerdos van engarzados, los unos son catapulta para los otros y visceversa.

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.⁷⁰

Este camino plagado de imágenes fugaces se convierte en la búsqueda,

⁶⁸ Ibid, p.84.

⁶⁹ Ibid, p.96.

⁷⁰ Ibid, p.102.

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”⁷¹. 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; 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 sólo 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

⁷¹ *ibid*, p. 350.

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, 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 Barbara, 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 sólo 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 sólo será la ratificación del tránsito. Por eso no es raro que J sólo 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 sólo 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 viviendo, 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 historia 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 experimentalización, sino como el territorio en el que se produce la traducción simultánea de lo colectivo a lo individual y a su vez este construye sus propios parámetros para ser entendido, así sea que esta textualización sólo 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 satisfacción 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 los elijamos, releamos, prefiramos, admiremos; se hacen, digamos la palabra aunque suene monstruosa al investigador erudito, para que

los amemos o rechacemos.⁷²

⁷² George Mounin, *op.cit*; p.128.

Capítulo IV: el infierno de todos la memoria.

“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*

Los parámetros a través de los cuales, por mucho tiempo se calificó al arte de novelar, giraban entorno a tres dicotomías principales: por un lado, la oposición entre realismo y fantasía –incluso imaginación–; por otro, la idea de nacionalismo en contraposición a cosmopolitismo; y por último la disyuntiva entre compromiso y formalismo, entendido este último también como artempurismo y otras formas irresponsables, en ese entonces, de la literatura. Si aplicáramos estos parámetros a la novelística de Donoso, seguro sería calificada de fantasiosa, cosmopolitista y artempurista. Y no es mentira, así ha sido calificada por algunos detractores, no de la obra de este escritor, sino del propio arte de la novela en general. Por lo menos algunos de ellos se habrán tomado el tiempo de leerlas, porque otro grupo, si acaso habrá pasado de las primeras páginas de alguna de ellas para después ignorarlas y no los culpo, yo también me resistí a su lectura por un tiempo. Así que a estas alturas podemos preguntarnos por el mérito de una literatura de poco movimiento en el sentido tradicional del arte de los narradores, por una literatura de constantes vaivenes sobre la cuerda en que oscila el tiempo, por una literatura de misterios aparentes que se sumergen y nos hacen

sumergirnos, tantas veces como sea necesario, en la temperatura distinta que guardan, allá abajo, las aguas de la conciencia. ¿Estriba el mérito de la obra de Donoso únicamente en la estructuración enrevesada, cubista, de sus novelas? Creo que en su obra la estructura apoya no sólo el fondo de su relato, sino que apoya además una concepción del mundo y de paso del hombre. Donoso ha creado un sistema cuyas estructuras narrativas –de ida y vuelta, con un punto de fuga desde el que, de súbito, se salta al pasado–, asentadas en un lenguaje analítico, describen el escenario de la mente humana: su alta imaginación, su diversidad, su campo de obsesiones, su asombro ante la rápida edad del tiempo. A través de cualquier situación: sea el encierro, el retorno, el acto sexual, la heroicidad perdida, etc.

Se siguen escribiendo novelas porque precisamente ya no cumplen con esas oposiciones antes citadas que, más que liberarla, la enclaustraban. Ahora 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 sólo 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 del que se habla, sino de su prefiguración hecha a base de palabras e imaginación. Esto no implica que este mundo sea menos real, sólo que rompe con determinadas expectativas que pretenden convertirlo en una respuesta o una mimesis de los objetos, sin reconocer que su naturaleza

más propia está en ser una crítica acerca del mundo y de sí mismo, como dice Carlos Fuentes: "es el arte del cuestionamiento y el cuestionamiento del arte".⁷³ Es por esta posibilidad que seguimos leyendo novelas, no por que reflejen el mundo, sino por que le añaden algo, porque ven lo invisible, enuncian lo no 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 es la principal cualidad de la que pende la riqueza de la novelística de Donoso.

En esta literatura 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 escritor es posible sólo a través de la realización de una escritura, es la escritura como misterio y el misterio de la escritura. La inquietante claridad en toda su oscura transparencia. Este misterio que se muestra y se oculta como los fuegos artificiales, sólo 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 visible la textura de la vida, a través de las fisuras de la memoria. 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

⁷³ Carlos Fuentes *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.31.

Minotauro, y descubrimos que ha huido, que en realidad el centro no tiene un lugar. Esto anula cualquier afán interpretativo que busque apresar estas novelas a partir de un argumento, de un tema central; sea este 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, en 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 a final de cuentas no hay nada que encontrar más que el lugar de la escritura y de la mente humana. La escritura, el viaje y la memoria son las aristas de una misma actitud estética que convierte a cada uno de los temas en piezas de un rompecabezas al que cada uno le da vueltas sobre el mismo eje: la literatura, parece decirnos Donoso, no se escribe para hacernos intelegible 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 una sucesión de estadios en las que se espera siempre un renacimiento.

Ambas estas muy unidas a un afán experimentalista tanto del lenguaje como de la estructura de los discursos lo cual es una manifestación recurrente en la literatura del 59 al 75. La literatura es un laboratorio y lo primordial es romper con el realismo. *Nunca más el mar* no es que haga una propuesta diametralmente opuesta en relación con los trabajos anteriores; por el contrario, 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 es las formas de traducción de lo colectivo a lo particular al mismo tiempo que 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 particularidad y sólo es un rompecabezas armado a partir de las fabulaciones de los otros, ya no tiene identidad, a pesar de que intente imaginar también 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.

Cada uno de nosotros es todos los hombres. ¡He sido... Otelo y también Yago y también el pañuelo perdido de Desdémona! ¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos! ¡Soy la vasta piedra que cimienta esta maravilla y también soy sus cúpulas y estípites! ¡Soy un mancebo y un caballo y un trozo de bronce que representa un caballo! ¡Todo es todas las cosas!⁷⁴

⁷⁴ Sergio Pitó, *El arte de la fuga*, México, Era, 1990, p 30.

Bibliografía.

- Agustín, José. "Día tras día". Documento. Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila. (noviembre 20 de 1977): 1-2.
- Bajtín, Mihail. *Teoría estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1988.
- Blanch, Antonio. *El hombre imaginario (una antropología literaria)*. Madrid, Editorial PPC, 1996.
- Booth, Wyne C. *The Rhetoric of Fiction*. 4ª. Ed; Chicago, Chicago University Press, 1963.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Trad. Richard Nice. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Cicerón. *De oratore*. II, IXXXVI, 351-4, citado por Frances A. Yates. *El arte de la memoria*. Trad. Ignacio Gomez del Liano. Madrid, Taurus, 1966.
- Cros, Edmond. *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Trad. Paco Vidarte. Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel. "Conversación con Miguel Donoso Pareja", *El Telegrafo* (Guayaquil), (noviembre 8 de 1981):120-129.
- . *Henry Black*. 2da ed; Quito, El conejo, 1983.
- . *Hoy empiezo a acordarme*. Quito, Eskeletra, 1997.
- . *Nunca más el mar*. Quito, Libresa, 1992.
- Duchet, Claude. "Positions et perspectives". Trad. Pedro Palou. *Sociocritique*, (Quebec), 2 (1979): 2-10.
- Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. México, UNAM/El Equilibrista, 1995.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México, Fondo de Cultura

Económica,1993.

Jakobson, Roman. *Lingüística general*. Buenos Aires, Ariel, 1975.

Licona, Sandra. "Entrevista a Miguel Donoso Pareja", *Crónica* (Quito), (diciembre 3 de 1996): 3-6.

Macherey, Pierre. *Por un théorie de la production litteraire*. Trad. Pedro Palou. París, Maspero,1966.

Mounin, George. *La literatura y sus tecnocracias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Paz, Octavio. "literatura de fundación", en *Fundación y disidencia, dominio hispánico. Obras Completas III*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Pellón, Gustavo. "The Spanish American novel:recent developments, 1975 to 1990", en *The Cambridge History of Latin American Literature*. vol. II. Ed. Roberto González Echevarria y Enrique Pupo-Walker. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Piglia, Ricardo. "Memoria y tradición", en *modernidad, posmodernidad y vanguardia*, compilados por Ana Pizarro. Santiago de Chile, Editorial Universidad, 1994.

Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México, Era, 1990.

Prada Oropeza, Renato. "Una incognita obstinada: nunca más el mar". *Revista Iberoamericana* (México), 144-145 (julio-diciembre 1988): 67-70.

Proust, Marcel. *Ensayos literarios I*. Barcelona, Edhasa, 1971.

Robin, Regin. "Para una sociopoética del imaginario social". en *Historia y Literatura*. Comp. por Françoise Perú. México, Instituto Mora, 1995.

Roland, Barthes. *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernandez Medrano. Barcelona, Paidós,1986.

Socrates, Fedro. 274 C-275B. citado por Frances A. Yates. *El arte de la memoria*. Trad. Ignacio Gomez del Liano. Madrid, Taurus,1966.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vazquez Rial, Madrid, Alfaguara,1966.

Wolfgang, Iser. "La estructura apelativa de los textos". en *En busca del texto*. Comp. por Dietrich Rall. México, Universidad Autónoma de México,1987.

