

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**LA RECONSTRUCCIÓN DEL OTRO A TRAVÉS DE
LA MEMORIA Y LA PALABRA:
UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE MIGUEL
DONOSO PAREJA**

Tesis de Licenciatura de:

María del Carmen Altuve Vallejo
Torffe María Quintero Touma

Escuela de Comunicación Social y Literatura
Guayaquil, Marzo del 2010

Agradecimientos y dedicatoria

Son muchas las personas que nos han apoyado a lo largo del desarrollo de esta tesis y que han contribuido de distintas maneras para que podamos llegar a la finalización de este proceso tan importante y significativo para nosotras. Son todas personas ligadas al ámbito académico, pero con quienes además hemos desarrollado vínculos personales muy importantes: Juan Ignacio Vara, con su empuje incluso a la distancia; Cecilia Loor, constantemente dispuesta a escuchar y ayudarnos a encontrar soluciones; Nila Velásquez, siempre persistentemente interesada; Mónica Murga, quien nos ayudó a organizar nuestro arranque; Gilda Holst, cuya profunda visión y conocimiento nos sirvieron de guía para dar forma a esta tesis; y finalmente al mismo Miguel Donoso Pareja, cuya figura ha estado presente a través de sus textos y sus palabras a lo largo del trabajo, permitiendo que lo reinventemos al nombrarlo.

Todos ellos, con su palabra, con su lectura, con su colaboración invaluable, han aportado a la construcción de este texto, a esta invención.

Por supuesto, debemos mencionar a nuestras familias, que con paciencia y amor han aceptado que les robemos irrecuperablemente un tiempo que les quedaremos siempre debiendo.

Por eso queremos dedicar esta tesis a nuestros padres, Carmen, Edison, Juliet, Leticia y Jaime, siempre dispuestos a apoyarnos; a nuestros hijos, Kharyme, Gía y Bruno, con quienes la deuda no tiene fin; y también a Rafael y a Beto, que han estado allí, levantándonos el ánimo, brindándonos su escucha y el abrazo que ocasionalmente requerimos para sentirnos acompañadas.

ÍNDICE

Introducción	I
Capítulo I	
Memoria y Palabra	1
Capítulo II	
Amor y Mujer	9
Capítulo III	
Arquetipos en los cuentos de Donoso Pareja	20
3.1 El Hermafrodita	23
3.2 La sabiduría femenina	27
3.3 La víctima y el verdugo	32
Capítulo IV	
Conclusiones	36
Bibliografía	42

INTRODUCCIÓN

La crítica a una obra ecuatoriana es un planteamiento que se justifica por sí mismo: No solo se trata de una necesidad que surge de las carencias de nuestra realidad y del limitado número de investigaciones y trabajos teóricos sobre la producción nacional, sino que además en este caso se trata de la obra de un autor emblemático y contemporáneo, que a pesar de haber sido objeto de estudio en otros países, su comprensión no ha sido todavía lo suficientemente difundida en nuestro propio medio.

Según estudios anteriores, Donoso Pareja responde a una escritura intimista que retoma la vertiente del realismo psicológico iniciado por Pablo Palacio en su momento. También se ha sostenido que las problemáticas que Donoso plantea se vinculan con las propuestas del llamado “boom literario” latinoamericano. Sin embargo este autor impone su huella particular en el entorno de la literatura ecuatoriana, y en este trabajo buscamos profundizar en las características temáticas que le son propias y lo hacen singular.

Una de las ideas fundamentales en la propuesta de Donoso Pareja es que la realidad es irrepresentable, que la representación es un imposible ya que la existencia real, la verdadera, se da en un nivel inalcanzable al ser humano, pues se transforma cuando es convertida en algún tipo de signo. Esta idea es la premisa con la que hemos seleccionado las líneas temáticas que analizaremos, memoria y proyección del yo en el otro.

Por ello, el analizar estos temas nos llevará a observar que la obra de Miguel Donoso Pareja se construye sobre una dialéctica particular: el enfrentamiento entre la realidad y la subjetividad. Desde esa perspectiva, Donoso Pareja nos ofrece un conflicto filosófico y de

conocimiento: el conocer una realidad y la imposibilidad de reproducirla o encontrarla en la vida concreta.

Para llegar a esa dialéctica, observaremos, por un lado, la memoria como recreación, como realidad que toma forma a través de la palabra; y por otro lado, el amor y las relaciones interpersonales, es decir, la proyección del sujeto en el otro, para lo que nos serviremos del concepto de arquetipo.

Para este último eje temático, desarrollaremos dos capítulos: Uno referido a la amada, que no puede ser poseída porque no es una, sino todas y ninguna a la vez; y otro que, a partir de los arquetipos, nos permita observar cómo toda relación interpersonal, incluyendo la del amor, es una forma de proyección de la propia subjetividad.

Haremos un seguimiento a estos ejes temáticos en tres textos: *Primera Canción del Exiliado*, poesía publicada en 1966; *Lo mismo que el olvido*, cuentos de 1986; y *Leonor*, la última novela de Donoso Pareja, publicada en el 2006.

Así, podremos tener un espectro amplio en el tiempo (con un margen de 20 años entre cada publicación), y a la vez, del manejo que hace el autor de los ejes temáticos en tres géneros distintos.

El otro y la memoria, entonces, son las líneas que nos permitirán explorar a través del tiempo y de los géneros, la constante del conflicto existencial en la obra de Miguel Donoso, y observaremos cómo estas ideas se hacen más importantes, se profundizan o matizan a través de los géneros y el tiempo.

El análisis de estos ejes temáticos será la vía que nos llevará a relacionar el tratamiento de la mujer en la obra de Donoso con el ideal del eterno femenino: la búsqueda de la mujer es la búsqueda de un ideal que se sabe imposible de alcanzar, que lo lleva, inevitablemente, a enfrentar la limitación de lo concreto, la imperfección humana, la

decepcionante realidad. Este acercamiento a su vez será la puerta que nos conducirá a la búsqueda de otros arquetipos en la narrativa de Donoso.

En su construcción literaria, Donoso insiste en un tema que también ha sido trabajado hondamente desde el campo teórico-filosófico: el de la memoria. En un comentario sobre la obra de Ricoeur, *Tiempo y Narración*, Luis Vergara nos recuerda que la tesis central de este autor en esa obra es que “tiempo vivido y narración son dos caras de una misma moneda fenomenológica: no hay experiencia del tiempo sin narración y lo que toda narración narra es una experiencia temporal.”¹

Así, Donoso nos presenta la memoria como un problema de representación y también como un problema de conocimiento. La realidad parece no existir en el momento presente. Parecería ser que el presente es tan inabarcable y fugaz que no es conocible. Solo en la memoria la realidad se convertiría en historia, adquiriría sentido.² Al igual que en el caso de la relación con el eterno femenino, la representación de la memoria significaría una decepción, pues tratar de volver signo la existencia ideal, significa poner límites y por lo tanto reducir la memoria a la imperfección.

Pero si nos referimos al papel que cumple la memoria en la obra de Donoso, es necesario e inevitable detenerse aunque sea brevemente a considerar el papel que juega el olvido. Se trata de un elemento indispensable pues, otra vez en la existencia dialéctica o paradójica, la propuesta de este autor parte de que la preservación de la memoria se da primero a través del olvido. El olvido es un elemento esencial, no solo opuesto, sino

¹ Vergara, Anderson, Luis. *El anhelo de una memoria reconciliada. Paul Ricoeur y la representación del pasado*. <http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resnias/data/31.pdf>. Pág. 1

² Esta idea se desarrolla más ampliamente en Martínez, María Luisa. *La novelística de Miguel Donoso. La desgarradura de una errancia*. Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2004. Págs. 45-46

constituyente de la memoria. Sólo a partir del olvido se empieza a recordar y la única realidad posible es la que queda construida por las palabras.

Al analizar el trabajo que hace Donoso sobre las relaciones hombre-mujer, es necesario señalar que, tanto en los cuentos como en la novela, la voz narrativa se plantea en tercera persona. Esto nos haría pensar que se trata de una presentación de un suceso ajeno. Pero no es cierto: el narrador asume en todos los casos la perspectiva del protagonista masculino y desde allí narra, focalizado en la comprensión masculina.

Esto es muy importante tenerlo en cuenta, porque consistirá en una de las premisas del análisis: la palabra narrativa, aunque elaborada en tercera persona y aunque en ocasiones puede ver desde fuera los eventos, en general recrea la comprensión que del mundo tiene el protagonista masculino.

Finalmente, queremos añadir que con este trabajo pretendemos aportar herramientas para que el lector (que debe ser participativo, cuestionador y entrar en la dinámica de relaciones que proponen los textos) logre una mayor comprensión de los procesos contemporáneos de escritura expuestos en estos tres libros.

CAPÍTULO I

MEMORIA Y PALABRA

Timonel: Piloto, usted me dijo ayer que el *Virgen del mar* le inquietaba. Le pregunté y me dijo que no le hiciera caso. ¿Por qué?

Monzón: ¿Por qué qué?

Timonel: ¿Por qué le inquieta ese barco y por qué me dijo que no le hiciera caso?

Monzón: No sé. Es como si me recordara algo, antes incluso de vivirlo, como si el pasado y el futuro se unieran en una dolorosísima nostalgia.

Timonel: No entiendo nada.

Monzón: Yo tampoco. Por eso te dije que no me hicieras caso.

Miguel Donoso Pareja

Monzón, Lo mismo que el olvido

Ante la certidumbre de la muerte a manos del pelotón de fusilamiento que en ese momento le apunta, X empieza a recordar. Este personaje emblemático de la narrativa de Miguel Donoso Pareja –el personaje X aparece repetidamente a lo largo de su obra– intenta reconstruir la idea que tiene de su hija Leonor (ya fallecida), trata de recuperarla en ese momento final, buscando entenderla y entenderse a sí mismo.

Pronto amanecerá. Ve la zanja abierta, los hombres, las botas, el rostro desdibujado de Leonor, tal vez su invención, su persistencia, la parte oscura de su olvido.³

Así se inicia *Leonor*, con un reencuentro entre X y su hija, reencuentro que solo es posible ante la muerte. De hecho, si X siente la urgencia de recordar, es para mantenerse vivo, para rechazar la muerte. Y el camino hacia la memoria es la palabra, el nombrar.

Resulta útil para el propósito de este capítulo, en el que se trata de comprender y exponer la compleja concepción que Donoso Pareja tiene de memoria y palabra (y por asociación de realidad y ficción), comenzar con esta escena inicial de *Leonor*, para poder reparar un momento en esta zanja frente a X, este hueco abierto a cualquier cosa, y en el

³ Donoso Pareja, Miguel, *Leonor*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2006. Pág. 15

que va a caer él mismo. Esta zanja en particular, es un depósito alrededor del cual se convocan el presente (las botas de los soldados apuntando), el pasado (el rostro de Leonor, la hija fallecida) y el futuro (que se alude en la muerte que está por ocurrir). Aceptar esto, nos permite entender esta zanja como una metáfora de la memoria y de la palabra, tal como Donoso las entiende: En ellas (en la memoria y en la palabra) los recuerdos del pasado conviven con el presente, son un espacio donde se mezcla constantemente lo que ya no es con lo que está siendo.

En este punto de nuestro estudio, como se ve, se ha unido la reflexión entre memoria y palabra, porque la propuesta de este autor así lo exige: desde su concepción, la memoria, la huella de la propia existencia, solo adquiere corporeidad en la palabra. Se trata de una simbiosis imposible de destruir.

En los textos de Donoso se muestran unos hechos que surgen en la memoria siempre fragmentados y yuxtapuestos, reconstruidos y por lo tanto olvidados. La memoria es de una constitución tal, que es la única huella de una realidad que fue y que ya no es; se trata de una reconstrucción y no de esa misma realidad. La memoria da la apariencia de ser el conocimiento de una realidad, pero por el contrario, al ser una reconstrucción, supone olvidos, tergiversaciones, incluso invenciones. Es por esto que para Donoso la memoria es lo mismo que el olvido.

Y si consideramos que el camino para dar corporeidad a esa memoria es la palabra, entenderemos aún más esta compleja concepción sobre el recuerdo como ficción: La memoria trata inútilmente de representar una realidad, y lo único que consigue es crear una nueva a través de la palabra.

En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está

inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación..."⁴

De esto es plenamente consciente el autor implicado y muchas veces también el hablante lírico y el narrador de los textos de Donoso:

Él la toco toda, dibujándola con las manos, grabándosela para un olvido que resultaba inevitable, casi a la vuelta del día.⁵

Decíamos que la palabra es el cuerpo que adquiere la memoria. Y, aunque los evoca, la palabra no es ni pasado ni futuro, solo es un presente que está haciéndose a sí mismo cada instante. La palabra, como todo en el universo de Donoso, solo existe en el instante presente. Pero si volvemos a la analogía entre la zanja abierta frente a X y la memoria convertida en palabra, observaremos esta dimensión extraña del lenguaje: aunque, como dijimos, la palabra sólo puede ser en el presente, siempre porta algo del pasado que nombra y algo del futuro que invoca.

Tras la ventana, las luces de Medellín, su conocimiento verdadero de la ciudad, ahora para siempre, pero también su olvido, la imposibilidad de conocerla sino apropiándosela con todo su egoísmo, con la magnitud de sus tergiversaciones.⁶

En la obra de Donoso, como se percibe en esta cita, todo intento de aprehensión de la realidad resulta finalmente imposible. También el contar es inútil. Cada vez que algo se cuenta, cada vez que se acerca a la palabra un nuevo lector, la realidad contada se transforma en cierta medida, lo que permitiría asumir que la realidad contada no es sino una recreación, y que esta recreación da espacio a una infinidad de realidades posibles. Y si el contar una realidad es aludir a un sinfín de posibilidades, entonces es lo mismo que no contar. La comunicación es imposible. Es decir: si lo que cuento puede ser entendido de muchas

⁴ Muñoz Molina, Antonio. "El personaje y su modelo". Citado en Sullá, Enric (ed.). *Teoría de la novela-Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. Pág. 13.

⁵ Donoso Pareja, Miguel. "Atacames", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 19

⁶ Donoso Pareja, Miguel. "La Maga en Medellín", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 43

maneras, entonces, en cierta forma, no he contado nada. De allí que todas las realidades y ninguna realidad es lo que la memoria me entrega a través de la palabra:

Solo una ausencia cargada de la voluntad de otro, de otro que te inventa, que te tergiversa, te nombra y te niega, resuelve la ecuación según sus propias apetencias, saldando cuentas a su favor, dejándote el debe.⁷

Y aunque contar es inútil, también es, indispensable. Esta paradoja es la constante fundamental desde la que se construye la comprensión de la memoria y de la palabra en la obra de Donoso: Recordar y decir es la vía para corroborar que aún se vive. Por eso, aunque sea imposible recordar y comunicar, este aspecto no es necesariamente algo negativo, por el contrario, es el signo de nuestra existencia, es la huella de que somos, es la constante humana. Estar siendo, es la realidad. La zanja es la realidad.

En esa soledad nos sumergimos para saber qué somos, pero el baño va dejando la piel al descubierto, como una cruel anatomía donde no estabas tú, ni estaba yo, ni nadie, únicamente la derrota.

(...)

Todo está aquí y el perdón no es admisible ni lo quiero, porque, si me perdonas, dónde podré querer lo que quería, en qué lugar estarás reprochándome que te ame, en qué odio podré notar que vivo?⁸ [sic]

Otra vez: A pesar de todas sus imposibilidades, para Donoso lo importante es el contar, pues es una manera de vencer la muerte. No solo porque contar es un acto afirmativo de ser, sino también porque es una manera de traer una parte del que fue y ya no está.

Por una parte, la palabra de X le otorga una corporeidad, un signo material, a la hija muerta; el recuerdo de esta hija se vuelve visible en el lenguaje. Por otro lado, X necesita reinventarse para poder entender y justificar su estar en el mundo, para soportar una existencia que resulta inaguantable, para aprehender lo efímero, para exorcizar el dolor. Porque en esa fracción de segundos en que afloran los recuerdos X trata de aferrarse a la

⁷ Donoso Pareja, Miguel. "Ausencia", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 122

⁸ Donoso Pareja, Miguel. "I", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 7.

vida e intenta descubrir quién es, despejar la incógnita, conocerse y reconocerse en y con los otros. Y es ahí cuando la memoria se convierte en una construcción, en una invención, pues cada vez que recuerda, X *ficcionaliza*, reconstruye desde el olvido un fragmento de esa realidad inaprensible e inabarcable.

Entonces, aunque la soledad y la derrota son inevitables en la obra de Donoso, el recordar y nombrar ayudan a sobrellevar esa soledad. Por eso contar es el único triunfo posible. El no decir, el no recordar, traen la muerte:

¿Dónde estará la muerte esperándome para que no me olvides?
¿Dónde el héroe? ¿Dónde el pervertido y aún el obsceno?
¿Hacia dónde marchas con tu soledad que conozco igual que ésta, desangrándose en la ansiedad momentánea, en su dolor de no ser sino lo que odia, lo que olvida o lo que no quiso recordar, o tener lástima, como una madre a su cachorro rabioso, a su moribundo defensor, al que muere dando vida a lo que no existía?⁹

Todos los personajes y acontecimientos rememorados por X, en *Leonor*, implican una ausencia actual, ya que cada ser y hecho al que alude el narrador fue y tuvo una existencia, una historia real en un tiempo anterior al presente de la novela. En *El anhelo de una memoria reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado*, un texto de acercamiento a la obra de Ricoeur, Luis Vergara Anderson, al tratar de explicar la relación entre la memoria y el pasado, afirma:

La supuesta adecuación entre la representación histórica y el pasado encierra un nuevo enigma: la representación histórica es una imagen presente de una cosa ausente. La cosa ausente se desdobla a su vez en desaparición y en existencia en el pasado. “Haber sido” constituye el referente último al que se apunta por medio del “no ser más”. La ausencia se desdobla también en la que apunta por la imagen presente y en la de las cosas pasadas en tanto que cumplida en relación con el “haber sido”, y es en este sentido que la anterioridad significa la realidad, pero la realidad en el pasado.¹⁰

⁹ Ibid, Pág. 8

¹⁰ Vergara Anderson, Luis. El anhelo de una memoria reconciliada. Paul Ricoeur y la representación del pasado. <http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resnias/data/31.pdf>. Pág. 11

Es inevitable ligar la memoria con la noción de pasado así como relacionar el pasado con la noción de realidad, pues para que surja un recuerdo, la situación o sujeto recordado debe estar ligado a una sensación o emoción, un significado que marcará cada reminiscencia posterior. Es decir, según Donoso, el acto de recordar tiene varias facetas que se presentan simultáneamente. Por una parte, recordar significa seleccionar fragmentos del hecho en sí; por otra, recordar también implica traer al presente algo del significado de ese hecho, y al mismo tiempo *resignificarlo* a partir de la experiencia actual. Por lo tanto, la memoria no solo recrea una imagen correspondiente a un suceso del pasado, sino que también recrea el sentimiento experimentado ante él en el presente. Por esto la memoria es olvido:

Él, con su olvido, la había perpetuado. Si supiera cómo era podría borrarla, pero la había convertido en una abstracción, un concepto inamovible, una ausencia que terminó llenándolo todo, ahogándolo en un naufragio donde ni siquiera lo salvaba su ya vieja condición de vagabundo, su cuerpo girando en la corriente, su ceguera final, incluso su nostalgia.

Por eso trataba de reconstruirla, de unir sus rasgos desperdigados en su olvido, la forma de sus manos, su estatura, su manera de andar, los dedos jugueteando con su pelo, el color de esos cabellos, seguramente lacios, oscuros como las tortuosidades del hombre que quiere recordarla.¹¹

Esta preocupación por el problema de la reconstrucción del pasado, del reconocimiento de la realidad y de la significación del otro y de los sucesos que rodean al yo, está presente también a lo largo de su poesía:

Parado delante de la negación, negando todo y sin poder negarla
con una puñalada de olvido, con un poco de sal en los párpados,
o una destrucción total para su plenitud de Insignificante.¹²

Este aspecto de la propuesta de Donoso está siempre presente a lo largo de la obra estudiada. En los cuentos se lee:

Sí, dijo, pero no como tú quisieras, como tú crees que quieres, devaluándote. Me gusta el mar, aun sabiendo que no puedo tenerlo, me puedo bañar en sus aguas y el mar no puede

¹¹ Donoso Pareja, *Leonor*. Grupo Editorial Norma, Quito: 2006. Pág. 17

¹² Donoso Pareja, Miguel. "V", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 17

tenerme, pero si intento tenerlo no lo siento, lo desvirtúo, sé que no es el mar, ni soy yo, que ambos estamos engañándonos.

(...)

Las olas, le dice, pero él la corrige: la representación de las olas. La mujer frunce el ceño otra vez y se sienta, cruzando una pierna sobre la otra. (...) Le busca luego los ojos, entornando los suyos, para agregar: Si las nombro las aprisiono, es verdad; las hago injustamente mías, las mato.¹³

Al pensar en la relación entre memoria y la realidad, la obra de Donoso nos aboca a otra faceta del mismo tema. En ese sentido, en la misma cita que encontramos más arriba, podemos observar una dicotomía que surge de la palabra y del intento de aprehender la realidad: “si las nombro las aprisiono, es verdad; las hago injustamente mías, las mato”, dice Gudrum en el cuento. Es decir, las realidades nombradas pierden su propio ser y se impregnan de la esencia de quien las dice. Lo importante en este punto es señalar que entonces, al dar forma y concreción a las ideas mediante las palabras, estas ideas pierden algo (“las mato”) y se transforman. Se trata de la frustración ante la imposibilidad de alcanzar el Absoluto, ante esta existencia imperfecta y en constante devenir. La imposibilidad de verdaderamente nombrar la realidad causa la sensación de derrota. La única manera de aprehenderla es reconociendo de antemano el intento fallido de poseerla, y reconstruyéndola dentro del yo, en la memoria, en la propia palabra.

Esta idea tan importante está mucho más directamente trabajada en *Leonor*, en la que Donoso Pareja plantea la creación de un espacio diverso a la realidad, un no-lugar, en el que la existencia (una no-existencia en realidad) carecería de corporeidad y sería plena. Otra vez las paradojas: solo en la no existencia es posible alcanzar la plenitud, pues lo tangible, lo concreto de la existencia implica el fallo, la imperfección, la imposibilidad de la *completud*. Desde allí, desde ese no-lugar, vienen las ideas y se convierten en palabras. Desde allí

¹³ Donoso Pareja, Miguel. “Gudrum”, *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Págs 10-11

vienen a la memoria los hechos. En ese no-lugar existen de manera pura, pero luego, al llegar a la memoria, se impregnan del individuo y pierden su pureza pero alcanzan existencia.

Esa sensación de derrota que inunda los textos de Donoso Pareja, no es, por tanto, una derrota total. En medio de todo fallo de la memoria y la palabra, se existe, se es.

Pero tú has vuelto para revivirme y para hacerme morir en esa necesaria
conmoción que me entregó esta voz para amarte sin consuelo, para darte
lo que jamás hará nadie, puesto que no soy uno,
sino todos gritando por una inmensa boca que te busca
y te desea como a un mal que debe ser cambiado por la sola virtud del canto,
por la certeza única de existir, que es donde te construyo
y donde puedo hacerte desaparecer, solamente olvidándote.¹⁴

En su libro sobre la obra de Donoso Pareja, María Luisa Martínez constata la preocupación por esta no-existencia en otros textos. Refiriéndose a *Henry Black* y *Día tras día*, afirma:

(...) lo que hace el texto es instaurar el lugar del no-lugar, en el sentido de que no solo X es una imagen que se trata de recuperar y se evapora, sino que también la identidad, el país, y por tanto la memoria y la novela, no son sino que están siendo, porque la única forma de apresarlos es a través de las imágenes que se construyen sobre ellos a tal grado que lo único que reconocemos es la máscara porque detrás de ella ya no hay nada, (...).¹⁵

Vale recordar que la noción de realidad es una abstracción que solo puede concretarse con el lenguaje, este la reconstruye pero no puede aprehenderla en su totalidad; pues siempre hay algo que se le escapa, que le resulta imposible de recrear, y es precisamente la conciencia –y la angustia- de esa imposibilidad la que enriquece los textos de Donoso Pareja.

Y te he estado buscando desde siglos para perderte inexorablemente,
para que signifique al cabo la certeza final de lo que fue
solo una fiebre altísima que desemboca en la rutina y en el asco¹⁶

¹⁴ Donoso Pareja, Miguel. "VII", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 26

¹⁵ Martínez, María Luisa. *La novelística de Miguel Donoso la desgarradura de una errancia*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editorial Nacional, 2004. Págs. 54-55.

¹⁶ Donoso Pareja, Miguel. "VI", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág 22

La propuesta de Donoso Pareja implicaría, entonces, que para recordar es necesario haber olvidado antes, porque sin olvido no hay memoria. Solo el olvido da cabida a nuevas representaciones a través de las reminiscencias, pues borra la huella de cualquier percepción de una realidad anterior y permite la inscripción de una nueva que puede convertirse en múltiple en la medida en que los lectores se acerquen y se comprometan con el texto.

CAPÍTULO II

AMOR Y MUJER

Monzón: No quiero cualquier mujer.

Doble de Monzón: Es posible que tengas razón, pero una mujer es siempre una y todas las mujeres.

Monzón: No es cierto.

Doble de Monzón: Cuando quieres a una mujer, esa mujer es todas las mujeres, ¿entiendes?

Monzón: También todas las mujeres pueden ser una mujer, algo como una nostalgia. Yo no quiero ser esa mujer.

Miguel Donoso Pareja
Monzón, Lo mismo que el olvido

En el Renacimiento la literatura, y especialmente la lírica, idealizó a la mujer amada hasta el punto de que el amor perfecto casi presuponía que no existiera el contacto del amante con el objeto de su amor. Este hecho ya venía siendo tendencia desde las novelas de caballería y ha sido inapropiadamente llamado “amor platónico”. Los poetas renacentistas convertían en musa a una mujer elegida cuando menos caprichosamente, puesto que, con frecuencia, de ella conocían tan solo el rostro. El resto lo llenaba la imaginación del poeta, para atribuir a la amada las tradicionales virtudes de dulzura, espiritualidad, ternura, etc.

En la realidad estas mujeres solían estar casadas, y así también los mismos poetas. Pero, claro, el amor debía ser ideal y no aspiraba a materializarse. Las amadas de Dante y Petrarca murieron jóvenes y con su muerte contribuyeron a inspirar más a sus poetas, puesto que el dolor era para ellos potente estímulo creativo.

Estas “amadas”, más que mujeres, eran realmente una imagen y un depósito, en las que el poeta proyectaba una idea de absoluto, de bien inalcanzable, de perfección.

Salvando las enormes distancias, para Miguel Donoso Pareja y su literatura, el amor sigue planteando el problema de la imposible posesión del otro y de la configuración del yo a través del tú:

Y recorro todos los rincones de tu geografía anhelada y que no es mía,
ni podrá ser, aún recobrándote, porque exactamente donde naces mueres
y voy hundiéndome en una angustia que tú llenas para que yo viva,
llorando sobre tu inmensidad de obstinada,
de negada por siempre y por mí mismo¹⁷

¿Cómo se configura este signo en el que la imagen de la mujer se vuelve un vacío que debe ser llenado por el sujeto que la nombra?

La mujer, la amada como signo, ha sido objeto de innumerables estudios, los que nos han llevado a entender que las imágenes de mujer significan porque el hombre les da un significado. Se trata de construcciones en las que ese significado nos parece natural, propio del signo, pero que en realidad ha sido visto, puesto en ellas por el mismo destinatario. Es un decirse a sí mismo del discurso masculino. La mujer como signo, entonces, es construida por un sujeto masculino y ella es un objeto que porta las significaciones que le han sido otorgadas. A propósito de esto, Patrizia Violi, en su texto *El infinito singular*, afirma

Si las mujeres son también productoras de signos, lo son no en cuanto a sujetos de un proceso cultural autónomo, sino en virtud de un "valor" señalado en la naturaleza y destinado a otros; en cuanto portadoras de un significado que no sólo encuentra en el hombre su destinatario natural, sino que sólo por éste puede ser reconocido.

(...)

Las mujeres son vistas como portadoras "naturales" de valor porque la medida de ese valor, el término respecto al cual este puede hacer referencia y medirse, es el sujeto masculino.

18

¹⁷ Donoso Pareja, Miguel. "II", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 10

¹⁸ Violi, Patrizia. *El infinito Singular*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1991. Págs.28-29

En Donoso, este proceso en el que la imagen femenina es vaciada para ser portadora de aquello que le otorga el sujeto masculino hablante, parece ser además una elección con propósitos significativos adicionales. Como se dijo en el capítulo anterior, al referirnos a la realidad, este autor no cree posible decir nada ni conocer nada de la realidad. Todo es reinventado. Por tanto la mujer de la que hable este narrador o voz lírica, es necesariamente una reinvención que significa más del sujeto que nombra que del nombrado. Esta conciencia de la imposibilidad de conocer al objeto de deseo en cuanto sujeto, esta conciencia de no poder aprehender a la mujer real sino solo representarla otorgándole los propios significados, está evidenciada a lo largo de su obra:

(...) Si alguna sensación pudo sobrevivir a un olvido que yo, a pesar mío, no puedo lograr. Y te veo desnuda, esplendorosa, corriendo por la playa, y los ojos de él, de ellos, captándote para siempre, dejándote en el fondo de sí para remodelarte en el recuerdo, gozarte otra vez (...)¹⁹

Repetición de un paradigma cultural o elección personal propositiva, el caso es que Donoso nos ofrece una visión de la mujer desde la mirada masculina. De hecho, el decir al otro no es posible, según la obra de Donoso. Lo único que es posible es la configuración del Mismo, pues el proceso de la mirada sobre el otro es una situación de dos vías: La mirada dirigida hacia el otro, es solo un primer paso, pues esa mirada regresa, en realidad se mira él mismo, mira los significados que de sí pone en el otro. Mirar al otro es un conocerse a sí mismo, en una suerte de espejo construido de palabras.

Esto podemos verlo claramente en los textos poéticos de la *Primera canción del exiliado*, el hablante lírico no puede significarse a sí mismo sin la mirada del objeto amado y se sabe además, condenado a vivir mirando de lejos a su amada.

debo morir mirándote y no puedo

¹⁹ Donoso Pareja, Miguel. "Barra de Navidad", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 31

dejarte allá sin conmoverme, porque entonces, nada habría palpitado y ni siquiera el demonio me hubiera subido hasta el rostro para darme un instante de esta belleza formando lo terrible.²⁰

Cuarenta años después de este primer planteamiento sobre la mirada a la mujer amada, la voz narrativa en *Leonor* manifiesta un nuevo aspecto de este tema (que ya podría también hallarse en algunos cuentos de *Lo mismo que el olvido*), puesto que en esta novela, la mirada del yo a la mujer adquiere nuevos matices: La mirada dirigida al otro sigue significando una construcción del mismo, un llenar de significados propios esa imagen del otro que nombro; pero ahora además, la voz narrativa reconoce la mirada del otro como perteneciente a un sujeto activo, frente al que él se convierte en significante vaciado, para ser llenado por la mujer con sus propios significados, para él imposibles de conocer.

Leonor existe por su desaparición, por su ausencia, piensa X, y de inmediato se desdice: Yo existo porque he desaparecido para la muchacha, porque la muchacha desconocida me inventa desde algún lugar y me obliga a reconstruirla²¹

Desde el Cerro de la Estrella, Leonor vuelve a la vida porque X la recuerda; y frente a su propia muerte X se mantiene vivo porque “desde algún lugar” (que es un no-lugar) es inventado por su hija. Este reconocimiento que señalamos más arriba sigue perteneciendo a la categoría de la invención del Mismo: Es fundamental entender, en *Leonor*, que todo lo que ocurre, sucede dentro de X. Esta mirada de la muchacha que lo inventa desde algún lugar, este reconocer la existencia activa del otro, es al mismo tiempo una invención del personaje masculino.

Sabe que necesita reconstruirla para poder olvidarla, que es necesario que renazca en su memoria para saber que ella es la muerta, que deje de soñarlo para poder morir.²²

²⁰ Donoso Pareja, Miguel. "IV", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág 16

²¹ Donoso Pareja, Miguel. *Leonor*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2006. Pág. 26-27

²² Donoso Pareja, Miguel. *Leonor*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2006. Pág. 126

Entonces, como se puede observar en esta cita, es siempre X el que dice (no nos engañemos por la presencia de un narrador en tercera persona que está totalmente focalizado en el protagonista) y por tanto, la reconstrucción, el sueño en el que participa activamente Leonor es en realidad algo que ocurre dentro de X. Y es algo que, según se ve en la cita, él necesita que deje de ocurrir: X requiere dejar de inventar a una Leonor que lo inventa, necesita sentir que la hija muerta ya no lo necesita, no lo busca, no lo anhela, no lo sueña, para poder morir.

La amada que nos planeta Donoso Pareja en *Leonor*, entonces, sigue siendo la proyección del sujeto masculino hablante, solo que en este caso no es el objeto de deseo romántico, se trata de otro amor, del amor a la hija. Pero ella, como objeto de ese amor, sigue siendo una invención, una construcción del sujeto, y tal vez de manera mucho más clara y evidente que en la poesía y en los cuentos: Esta vez no hay personaje, no hay otro que existe en el nivel diegético de la ficción, pues la hija está muerta hace muchos años, y esto hace más evidente que la construcción del otro, del personaje femenino, ocurre siempre en este no-lugar, en este espacio que no es el de la existencia de la diégesis, y que esa existencia del otro es solo una apariencia.

Pero volvamos a la poesía de la década del '60 para reconocer otro aspecto de este "amor-invencción" que el sujeto masculino siente hacia los personajes femeninos: A pesar de este deseo de poseer a la amada, a pesar del dolor de la soledad, el hablante lírico permanece estático, e incluso se cuestiona la existencia del amor que busca y desea. De hecho, esta voz lírica no hace el movimiento que requiere ir a buscar y conocer el amor y a la amada, porque parte del entendimiento de que la búsqueda sería inútil, que sería una mayor decepción. Él sabe que no puede conocerla ni entenderla, y que si lo intenta se estrellará con el imposible y con significaciones infinitas.

¿Estuvimos alguna vez desnudos en un país donde éramos ciegos?
¿Tuve quizá tus muslos o tus caderas, que veo claramente en mis noches?²³

Veinte años después, en los cuentos de *Lo mismo que el olvido*, encontramos a una serie de protagonistas masculinos que siempre están constatando esta imposibilidad de poseer a la mujer y que sin embargo viven seducidos por la posibilidad de esa posesión.

Nada puedo ofrecerle, se dijo, excepto mi confusión, pero su olfato de cazador lo conducía a mentir, a ofrecer la gran locura de la consumación, del uno triunfante sobre la fisura cada vez más amplia de lo buscado, y le habló del encuentro de lo imposible, de una contemplación que sabía, hasta la saciedad, que no tenía otro destino que un estertor indefinido, desparticularizado, convertido en memoria.²⁴

En su obra lírica, la más temprana de las tres que aquí estamos estudiando, Donoso Pareja reflexiona ampliamente sobre el amor y sobre el dolor que éste produce.

Pero tu voz es dulce y tu presencia es suficiente para que huya
por esos terribles callejones donde tu piel me duele en cada poro
quisiera besarte como asesinándote para causarte daño
tal vez en la esperanza de que así no me olvides.²⁵

En este poemario, esta imposibilidad de aprehender a la amada de la que hemos venido hablando, es fuente de enorme sufrimiento.

Y aquello no es mío, lo cual es cada vez más soledad y más yo mismo,
mientras me aguardas en el punto donde yo caigo para siempre,
aunque no tenga culpa,
y sea solamente cosa mía, aunque tal vez ni llores ni te quiera,
y me quiera a mí mismo con la rabia enorme de no saber en qué lugar,
en qué rincón oscuro estaba el amor que yo deseaba,
renunciándolo por siempre, matándolo como al hijo que no queremos para no
[rompernos en pedazos].²⁶

En este primer momento de producción, todavía lo que más se destaca en la experiencia de vida, es el dolor que trae consigo la imposibilidad de poseer.

²³ Donoso Pareja, Miguel. "VI" *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 22

²⁴ Donoso Pareja, Miguel. "Niebla", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 36

²⁵ Ibid. Pág. 11.

²⁶ Donoso Pareja, Miguel. "I", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 8

Nunca podré comprender, ah terrible animal, por qué la amé tan dulcemente,
ni cuántas veces el gruñido que me aquejaba iba diciendo su nombre
mientras mis ojos hacían tu figura tras los párpados del condenado
a la presencia de tu imagen, al tacto imaginario de tus piernas larguísimas
a la miel de tu lengua soñada bajo sus dientes
en los que me perdía, muy más allá de la peor soledad imaginable.
Ah infernal dolor de darse perfectamente contra nada, ineludiblemente
en un vacío que únicamente podría dejar la muerte, o tal vez el odio²⁷

Para referirse a sí mismo, el hablante lírico alternará a veces la imagen del perseguidor, del cazador y de la conquista con la de la fiera y el humillado, y a ellas se va a unir el dolor que produce el saber que la posesión es imposible y es solo una apariencia.

Al recordar a la mujer amada, como hemos dicho antes, la voz lírica la inventa y el hablante está consciente de esto. Por eso es que, aun cuando los textos se refieran a la consumación del amor, ellos están siempre impregnados por la sensación de una gran soledad. Esta soledad, que es parte del padecimiento del hablante lírico y que se construye debido a la constatación de que no puede poseer al otro, no es sin embargo una desgarradura ni una situación insufrible.

Ah terrible amor en que los coros de lo diabólico tiñen de sangre,
todos los rincones donde te busco escarbándome a mí mismo,
[apeteciendo
los símbolos más puros, deseando, no tu carne, sino toda tu ausencia
tu nostalgia de soñada.²⁸

Los rasgos principales a los que nos hemos referido en la revisión que estamos haciendo de la lírica, se van a presentar también en la narrativa, aunque el factor tiempo y el cambio de género van a marcar la presencia de estos aspectos.

Esta búsqueda de un absoluto que en el primer texto estudiado toma la forma de figura literaria, en la narrativa posterior se va a encarnar en el conflicto existencial de unos

²⁷ Donoso Pareja, Miguel. "VIII", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 28

²⁸ Donoso Pareja, Miguel. "VI" *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 22

personajes masculinos que tratan de entrar en contacto inútilmente con las mujeres de su diégesis. En cuanto a esto, los personajes de Donoso Pareja se muestran siempre insatisfechos y en ello se asemejan al héroe romántico y a su búsqueda del absoluto. Los románticos ante la imposibilidad de concretar el Amor encuentran como única opción la huida, sea hacia la locura o hacia la muerte. Los protagonistas de Donoso, igual que los héroes románticos, también se estrellan, tal como hemos visto, ante la imposibilidad de concretar el Amor, pero a diferencia de los decimonónicos, estos personajes masculinos incorporan en su vida esta falta, y viven aceptando la derrota y el desasosiego.

Finalmente, en esta reflexión sobre la imposible consecución de absolutos, sólo queda añadir que, como consecuencia de lo anterior, no es posible el amor sino los amores:

Hizo un recuento y supo, sin apelaciones, que no había amor sino amores, que no se podía hablar de olvido sino de olvidos, aunque uno solo lo envolviera para siempre, y todos los olvidos, los amores le pesaran como una piedra única, inacabablemente ahí, en esa urna.²⁹

Cada experiencia es única, cada acto de recordar la experiencia es único y por lo tanto cada vez habría que pasar por un nuevo olvido. Y a pesar de estas constataciones, la búsqueda del Amor no cesa. El deseo del absoluto no cesa y pesa "inacabablemente". Este deseo hace que el sujeto trate de poner todas estas experiencias individuales en un solo continente, en esta urna, en este signo, que lograría acercar y entrever el Absoluto.

En *Leonor*, al tiempo que se pregunta por la ubicuidad de los recuerdos, también se pregunta por la identidad de la mujer que desea recordar:

No es Leonor, ni Miriam, ¿es antes o después de ellas?, ¿Gladys, Letty, Eloísa o Gudrum, Gudrum o Yolanda, Etelvina, Esther o Elisa?, ¿todas las muchachas o ninguna, y todas a la vez?³⁰

En la obra lírica encontramos:

²⁹ Donoso Pareja, Miguel. "Barra de Navidad", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 31

³⁰ Donoso Pareja, Miguel. *Leonor*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2006. Pág. 32

(...) para que yo soñara con su cuerpo; y los cuerpos de todas las mujeres se consuman y se multiplican en tus brazos anhelados, en ese rincón último que amaría, como ni siquiera a un hijo o a una madre, como ni siquiera a mí mismo.³¹

Los personajes narradores, protagonistas y voces líricas de Donoso Pareja, siempre se encuentran con la certeza de que no es posible conocer a la mujer real, y que en cada experiencia amorosa se reconstruye una idea de mujer. Hay un personaje emblemático que alude a esta idea de mujer total, Gudrum.

Gudrum es, en ese sentido, una representación del absoluto:

Gudrum, que es la ciudad, una ciudad y todas las ciudades, Guayaquil que es todas y ninguna (...) Guayaquil que es G, la octava letra, el infinito, lo que no tiene comienzo, tampoco fin.

Se trata de un personaje, sí, que va cambiando de historia a historia. Más que un personaje, es un nombre, el infinito, el significante en el que hace caber todas las cosas.

En qué consiste, respondió, preguntando [el hablante masculino a Gudrum], ese no sentirme, pero ella se volteó para mirar hacia la ventana a través de la cual se veía, lejos, la línea del horizonte, con el mar extendido y limpio, traslúcido e insondable a la vez, como la confesión de Gudrum.

(...)

Te deseo, pudo decir él, y la mirada de Gudrum se hizo lejana, turbia, como si empezara a morir. (...) No, refutó, ni siquiera siento tu deseo. Es como una rutina, casi una obligación que debería compartir, yo o cualquier otra, un dictamen lejano, separado de nosotros. Le dio otra vez la espalda y el hombre sintió que ella estaba mirando el punto en donde aparentemente el mar y el cielo se unen, (...).³²

En el cuento "Gudrum", la asociación de continuidad entre esta mujer y el mar es recurrente. Y esto cobra importancia si se consideran otras imágenes frecuentemente usadas por Donoso, especialmente al hablar del amor: la de la ola. Se trata de esta distinción a la que ya nos referimos entre amor y amores, entre el absoluto y las experiencias, entre el mar y las olas.

³¹ Donoso Pareja, Miguel. "VIII", *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 28

³² Donoso Pareja, Miguel. "Gudrum", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 9-10

Pero si las mujeres son olas, experiencias, amores, Gudrum es el mar. Es todas las mujeres unidas, es la idea de mujer, de la que surgen todas las demás.

(...) sin una verdadera ola que lo estrellé contra la más alta roca y caer en los pies de la Impura de la que desconoce y quiere no ver ni sentir todo su amor que ni siquiera es suyo, sino del Universo, posiblemente de las piedras en que dejó sus pisadas o su muerte³³

La ola que se devela como el rostro del objeto del deseo, es ella, a la que se sabe que pertenece pero a quien se niega a pertenecer (pertenecer es una forma de empezar a morir y a olvidar, a quedarse en cada parte de lo amado); pese a ello, sabe que la necesita para estrellarse contra la propia vida.

La idea del infinito, aludida en el punto de encuentro entre cielo y mar, adquiere nuevos matices en la siguiente cita:

Nunca podré entenderte, le espetó, malhumorado, y ella dijo ¿para qué?, ¿qué sentido tendría que me entendieras si ese entendimiento no te pertenecería sino a ti? Si pudieras sentirme, y yo sentirte, nos compartiríamos, sería como estar en carne viva, sin contornos, sin las limitaciones de la piel que nos hacen algo incomunicable, violable siempre por el otro, atropellado.³⁴

En este caso, el infinito está referido a la falta de contorno, a la imposible fusión entre dos, a la pérdida de la noción de unidad, el ser sin límites, sin concreción. La reiterativa afirmación de Gudrum en este cuento, “no puedo sentirte”, es el reconocimiento de que nadie puede realmente percibir al otro, de que, como decíamos antes, el otro es siempre una invención, de que los límites que contienen al yo son inviolables y que estamos solos.

No te siento, le dijo, y él supo que en verdad no lo estaba sintiendo, que los contornos de su honestidad eran insuficientes para la transparencia que la mujer, pese a su nombre áspero, le imponía mirándolo fijamente, con sus ojos de un color indefinible.³⁵

³³ Donoso Pareja, Miguel. “V”, *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966. Pág. 17

³⁴ Donoso Pareja, Miguel. “Gudrum”, *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 10

³⁵ *Ibid.* Pág. 9

En *Lo mismo que el olvido* encontramos a Gudrum varias veces y cada vez adquiere una nueva faz: puede ser la mujer a la que no se entiende del primer cuento, o la prostituta del bar en *Monzón*. Y así, se confirma poco a poco nuestro planteamiento anterior: Gudrum, como la memoria, como la palabra, es también una zanja abierta, es un nombre en el que cabe todo, en el que entra la idea de “lo amado”, sea esto una ciudad, una mujer, un momento. Gudrum es así el Amor.

CAPÍTULO III

ARQUETIPOS EN LOS CUENTOS DE DONOSO PAREJA

Gudrum: (...) Él es después, eres tú después de mí, nosotros después de todo.

Monzón: ¿Y yo, quién soy?

Gudrum: Tú eres antes. Tú eres la recordación, la nostalgia del principio.

Monzón: ¿Cómo antes de vivir?

Gudrum: Sí, como antes de vivir.

Miguel Donoso Pareja

Monzón, Lo mismo que el olvido.

En este capítulo queremos seguir abordando algunos aspectos que los personajes de Donoso nos plantean. Como hemos dicho, la experiencia del amor con los distintos personajes femeninos, llevan al lector a la constatación de Absoluto como un imposible. Sin embargo, en el juego siempre paradójico de comprensión de la realidad que propone Donoso, nos encontramos con que, a pesar de que el narrador y a veces los personajes saben que todo intento en este sentido es fallido, el sujeto masculino busca capturar la esencia de cada nuevo personaje femenino para conocerlo, aprehenderlo. En esta búsqueda de conocimiento (aunque el verdadero conocimiento es imposible), surgen percepciones del otro que, a nuestro parecer, calzan dentro de un controvertido concepto que surge en la filosofía y es retomado en la psicología social: el de Arquetipo.

En este punto de nuestro trabajo proponemos revisar algunos de los cuentos de *Lo mismo que el olvido* a partir de este concepto, el de arquetipo, pues nos parece propicio para develar algunas de las preocupaciones que pueden estar detrás de los mundos ficticios que inventa Donoso.

Es necesario justificar el límite que nos imponemos: Los cuentos nos permiten enfrentar varias diégesis y también varias propuestas temáticas, al tiempo que nos brindan

una diversidad de personajes. No quiere esto decir que en la poesía no hayamos encontrado también lo que parece ser la configuración de arquetipos, sino que en los cuentos de la década del '80 es en donde los encontramos más claramente trabajados.

No vamos a analizar cada uno de los cuentos desde este concepto, en principio por cuestiones de espacio y tiempos de trabajo, pero además porque no tiene que ser necesariamente cierto que todas estas historias tengan que surgir como una reflexión del autor sobre una imagen arquetípica, o que un distinto arquetipo se plantee en cada uno de ellos. Por el contrario, nos parece que al evidenciar que dicha reflexión está en la base de la estructuración de algunos de sus cuentos, es por sí mismo suficiente para demostrar que las cuestiones teóricas asociadas al arquetipo son parte de las preocupaciones del mundo *donosiano*.

Para este acercamiento, primero debemos ahondar un poco en el concepto de arquetipo, que, como se sabe, tiene dos fuentes principales, la platónica y la jungiana³⁶. La primera de ellas insiste en el planteamiento idealista de una existencia más allá de la concreta, en la que la forma más pura de las cosas, su idea, tiene una existencia real. A su vez, muchas de estas ideas tienen una fuente, una matriz generadora o más bien una especie de "idea anterior" o previa; esa idea anterior, fundamental para la existencia de otras ideas, es el arquetipo. Así, hay varias ideas asociadas a la mujer, varias posibles ideas de femineidad, por ejemplo, la maternidad. Pero hay muchas posibles ideas de "madre" que surgen del arquetipo Madre.

Esta propuesta fue recogida por Jung, quien la adaptó del idealismo clásico a la psicología de base freudiana, y planteó que los arquetipos son realmente parte de un

³⁶ Carl Gustav Jung fue un psicólogo muy debatido porque su obra ha sido tomada por algunas líneas esotéricas como base de sustentación teórica.

“inconsciente colectivo” presente en todas las culturas, es decir, unas ideas colectivas y fundamentales referidas a experiencias humanas comunes, como por ejemplo el ser madre, mujer, hijo, sabio, malvado, etc. Estos arquetipos, se manifestarían en diversas formas, con representaciones variadas, llamadas imágenes arquetípicas, que, se podría decir, son las distintas versiones que en la realidad se pueden dar de un arquetipo.

En todo caso, según el origen de la filosofía clásica o según el análisis jungiano, el concepto de arquetipo nos va a arrojar a la idea de una esencia inasible y sin embargo presente en la realidad empírica, lo que nos sirve para entender la condición paradójica de la búsqueda humana del conocimiento a la que nos hemos estado refiriendo en capítulos anteriores: Nos interesa hacer notar que el arquetipo, proveniente o no de un inconsciente colectivo, se propone a la vez como una verdad fundamental y como una meta, una meta que se busca y se desea y que sin embargo se sabe que no será cabalmente poseída nunca, pues pertenece a otro mundo, sea que llamemos a ese mundo el espacio de lo inteligible o del inconsciente.

En este sentido, hemos escogido tres cuentos que nos parecen representativos y que además nos parece aluden a tres distintos arquetipos: el Hermafrodita, que se trabaja en el cuento “Osiris”; el Ánima (en su versión de Sofía) en el cuento “La Maga en Medellín”; y el Verdugo (con su contraparte, la Víctima), que serán observados en los textos “Una parte de mí” y “Niebla”.

3.1. El Hermafrodita

La base mítica sobre la que se construye “Osiris”, nos lleva otra vez a la búsqueda de significaciones que logran construir al personaje masculino en el que se focaliza el narrador, y para poder encontrar esas significaciones, será necesario entender la propuesta jungiana

sobre este arquetipo.³⁷ En la versión de Jung, el Hermafrodita representa la totalidad, y en ese sentido la perfección, una perfección construida a partir de la conjunción de los opuestos, que es lo que hace que nos resulte monstruoso³⁸.

En la historia ha ocurrido un encuentro amoroso entre “el señor X” y una muchacha de apariencia andrógina, llamada Miriam,³⁹ a la que, en la memoria y en el texto, constantemente se está fusionando con otra mujer, vieja, de caderas anchas, clownesca y pornográfica, llamada Osiris.

Porque en el mismo texto está varias veces aludido, es necesario recordar el mito de Osiris: Varón, identificado con el Nilo, Osiris pierde su pene y en esas condiciones, sin embargo, fecunda a su esposa Isis. Se trata de un varón castrado y sin embargo engendrador.⁴⁰ Luego de que nace su hijo Horus, fundador del orden del mundo, Osiris pasa a dirigir el mundo de los muertos. En esta actuación, es el que es capaz de dar “una segunda vida”, en lo que ya vemos un rasgo femenino, pues Osiris determina quiénes pueden pasar a recibir su premio al mundo de los muertos, y qué almas de los ya fallecidos no son dignas de esta segunda vida y son simplemente destruidas. Pero además, icónicamente, su imagen ha sido relacionada a la de la semilla (que muere para hacer germinar al trigo, en una forma de

³⁷ La imagen del Hermafrodita estaría, según Jung, detrás de las versiones andróginas de Jesús, de diversos ídolos de Oriente y de figuras como las Venus Barbada de Chipre. Para más información: “Monstruos siameses hermafroditas: la imaginería alquímica en la óptica de C.G. Jung.”, *Asociación para el desarrollo de la psicología analítica en Colombia*. <http://www.adepac.org/P06-68.htm>

³⁸ No utilizamos aquí la palabra en su sentido peyorativo. Nos referimos a lo monstruoso en alusión de extraordinario, que está más allá de lo natural.

³⁹ La única mujer en estos cuentos de la que se dice tiene caderas estrechísimas y piernas flacas, lo que recuerda la apariencia de un muchacho.

⁴⁰ En su imagen como Nilo, fecunda y hace germinar, pero por otro lado, es también el dios del Renacer a la otra vida, el que resucita después de muerto (gracias a la poderosa magia de su hermana-esposa Isis) y actúa como juez de quienes fallecen. Cuando Osiris fue asesinado por su hermano, previo a su renacimiento, su cuerpo fue desmembrado; Isis recuperó todas las partes de su esposo, excepto su pene, que había sido devorado por un pez. A pesar de todo, cuando Osiris resucita, Isis usa su magia para quedar embarazada de Osiris (a pesar de la falta de falo), de donde nace Horus, fundador mitológico de la dinastía faraónica.

resurrección) y a otras formas de fertilidad que en otras mitologías nos acercan a la idea de lo femenino. El Osiris de la mitología egipcia, entonces, es una figura que se mueve entre lo masculino y lo femenino.

En este contexto, la muchacha de muslos flacos, nalga triangular y caderas estrechísimas, empieza a cargarse de significaciones. Sin embargo, no es a ella, a la andrógina, a la que se le da el nombre del Hermafrodita. Es a la mujer obviamente femenina, a la vieja de caderas anchas (que casi podría evocar a la Tierra o a la Madre). La joven, por el contrario, lleva el nombre de Miriam, es decir María, la madre espiritual.

Hacer esta asociación entre el mito egipcio y el cristiano, no es arbitrario. Ya algunos estudiosos de la cultura han señalado las conexiones entre estos dos relatos: los elementos básicos se repiten, como la resurrección, la concepción virginal, la idea del hijo único fundador del orden, la idea de la trinidad y de la complementación de los aspectos de lo divino en una triada.

Ahora cuéntame, le dice [el señor X a Miriam], y es padre y madre a la vez, con la muchacha al frente, su cara de gavilán, él también, ella sobreponiendo su rostro al suyo, demandándole el horror de la compasión, la certeza de su ruina.

Tienes que hablar, insiste, pero la chica ríe; olvida entonces y entra en otro amor, busca a Osiris, padre y madre dándole el seno, mientras el señor X observa su mitad tendida sobre la cama (...)

Los pies desamparados sobre la alfombra, padre y madre frente a ella (...)⁴¹

En esta historia, el señor X encuentra la correspondencia entre Osiris, la vieja, y Miriam, la joven, no en el parecido físico, sino en lo conceptual. Él está consciente plenamente de la alusión masculina en el nombre de esta vieja amada, y por eso en el acto sexual con la joven, busca encontrar a su amor viejo. Pero ese no es el único nivel de significación, porque como vemos en esta cita, “uno solo los tres” el acto sexual es la oportunidad de una aparente fusión entre los personajes: El señor X se siente padre y madre,

⁴¹ Donoso Pareja, Miguel. “Osiris”, *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 50

y ve a Osiris como padre y madre, y ve a Miriam como una manifestación de Osiris, en una fusión de Padre, Madre e Hijo que evoca significados religiosos.

En este sentido, Osiris, Isis y Horus forman la primera triada. La triada cristiana, Padre, Hijo y Espíritu Santo ha eliminado el elemento femenino y lo ha neutralizado en el tercer elemento, aunque lo rescata en la veneración a María. Estos triángulos no son un problema sólo del protagonista, son también la preocupación que obsesiona a la muchacha del cuento, el triángulo que él reconoce en sus nalgas estrechas, en su pubis expuesto, el que se busca en el acto sexual.

Y ve otra vez su rostro superpuesto al de ella [¿el de Osiris superpuesto al de Miriam?], como un gavilán, su antigua opulencia, su belleza muerta.

(...)

El señor X ve su rostro superpuesto al de ella [¿el de él superpuesto al de Miriam?], como un gavilán, y a Osiris frente al abismo llamándolo, justo al borde donde nos reconocemos discontinuos.⁴²

Osiris, la divinidad egipcia, es representado con la cabeza de gavilán y es la base de la triada osiríaca (junto a Isis y Horus). En el cuento las alusiones a la transformación de uno en otro, a la fusión entre los seres humanos, es sumamente importante. De hecho es el centro de discusión entre el señor X y Miriam: ella confía en que es posible la fusión, que existe alguien con quien ella realmente podría tener un encuentro en el que los contornos se pierdan:

Forma parte de mis sueños, continuó Miriam en voz baja, imaginar que el objetivo básico es que dos seres se fundan en uno solo, en aquello que ... ¿no oyó usted hablar nunca del antiguo culto de Osiris en Egipto, aquello que, como símbolo, puede significar el hermafrodita? (...) Me refiero a la unión mágica de los atributos varoniles y femeninos en los representantes del género humano, hasta convertirlos en semidioses. No, no como final sino como comienzo de un nuevo sendero que es eterno, que no tiene fin.⁴³

Esta alusión directa al arquetipo del Hermafrodita, nos lleva al centro del conflicto que el cuento plantea: la fusión entre los seres humanos. Solo que el señor X se mantiene

⁴² Ibid. Pág. 51-52

⁴³ Ibid. Págs. 51-52

escéptico. En su conversación con Miriam plantea la duda de que el sueño de ella sea posible, le hace sentir que se trata de una mera utopía. Él le dice:

“¿Y espera usted hallar algún día al que busca?, pregunté [sic], todo conmovido. Puede suceder que viva en un país lejano y que, quizá, no esté en la Tierra.”⁴⁴

Sin embargo, la narración de la experiencia de este encuentro amoroso confirma que, de otra manera, no de la manera en que Miriam lo espera, la fusión es posible: Como se dijo antes, Miriam que frente a X y Osiris es la hija, fusiona las características de ambos. La tríada se da aunque en otro nivel, en el plano del deseo. La diferencia es que para X, y para el autor implícito, esperar esta fusión solo puede darse en la inocencia. Él, que ya perdió la inocencia, solo puede pensar “en el horror como única realidad de lo inalcanzable, en la imposibilidad de lo continuo”.⁴⁵

Sin embargo, la posibilidad queda abierta en el cuento. El texto termina con esta frase en la que el Hermafrodita parece triunfar:

(...) los muslos flacos separados, uno solo los tres, las nalgas pequeñas, tristísimas en la permanencia del triángulo.⁴⁶

3.2. La sabiduría femenina

Carl Gustav Jung clasificó, a partir de la observación de diversas manifestaciones culturales, diversos arquetipos, entre ellos el *Ánima*, que, según indica, es un arquetipo femenino que funciona en un inconsciente colectivo masculino. Se trata, en el fondo, de una compensación o complementación de la sexualidad masculina.⁴⁷ El *Ánima*, o el eterno femenino, siempre construido desde el *eros* del colectivo masculino, tiene a su vez diversas

⁴⁴ Ibid. Pág. 52.

⁴⁵ Ibid. Pág. 52

⁴⁶ Ibid. Pág. 52

⁴⁷ Jung también identifica un arquetipo masculino que funciona para las mujeres. Se trata del *Ánimus*, cuyas imágenes arquetípicas culturales más frecuentes son príncipes, héroes, grupos de soldados o guerreros, etc.

expresiones culturales que han sido clasificadas minuciosamente por este autor,⁴⁸ pero hay cuatro grados principales en los que se subdivide el *Ánima*:

- Eva o a la madre, la mujer en tanto reproductora; en estas figuras arquetípicas hay una fuerte erotización y son concebidas como seres de gran carnalidad.
- Helena (de Troya), la bella, la sensual, la que arrebató a los hombres; sin embargo, en las imágenes que corresponden a este arquetipo, aunque encontramos un grado de erotización, parte de ella está sublimada: se trata de aquella que se desea pero desde lejos; aunque responde a una carnalidad, se la considera demasiado alta, que no se puede tener.
- María, la sublimación total de la imagen femenina; se la considera etérea, pura, absolutamente inalcanzable, se la encuentra en imágenes arquetípicas que implican una sublimación total del erotismo.
- Y finalmente, Sofía, o el conocimiento; se trata de la mujer poseedora de un saber que la define; su conocimiento es fuente de un poder que puede asumir las más diversas manifestaciones: sabias, hechiceras (sean brujas blancas u oscuras), mujeres poderosas o fantasmagóricas, oráculos, hadas, espíritus, que dependiendo de lo que proyectan pueden vestir de blanco y representar lo inalcanzable. Se trata de la sublimación del eros en el conocimiento. Todas estas formas del eterno femenino se refieren a diversas expresiones del poder, profundamente relacionado con el eros.

En todo caso, lo interesante alrededor del concepto *Ánima*, es que Jung supone que este particular arquetipo encuentra su encanto precisamente en la imposibilidad de someter o

⁴⁸ Más al respecto puede encontrarse en "Teorías de la personalidad – Carl Jung", *Psicología online*. <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm>. También en *The Anima, or men and their feelings*. <http://www.innerexplorations.com/psytext/anima.htm>

de poseer esta esencia femenina: Hadas, ninfas, espíritus femeninos que son deseables y no alcanzables.

Como habíamos dicho antes, pretendemos usar este concepto como marco de lectura para revisar uno de los personajes femeninos que ocupan a los narradores de *Lo mismo que el olvido*. En este caso se trata de María Eugenia, la protagonista de “La Maga en Medellín”. La meta es comprender cómo esta construcción puede ser entendida como una imagen arquetípica.

El trabajo intertextual con *Rayuela* se da a través de un personaje masculino llamado simplemente “el hombre”. Él diserta sobre la obra de Cortázar y sobre la Maga. El hombre se encuentra en su disertación con una joven, María Eugenia, quien después de escucharlo le dice que él no ha entendido todavía a la Maga, que él se equivoca. A través del encuentro sexual y de la referencias intertextuales, el personaje masculino se va a dar cuenta de que efectivamente no entiende, de que María Eugenia es también una maga, una mujer que es capaz de acceder a una forma de conocimiento que está vedada para él, que tiene el poder del entender cosas y aspectos de la vida que el hombre (los hombres) no logra comprender. Esta joven de Medellín le muestra su magia: ella es la que hace que las cosas sucedan y además le hace tener al hombre la ilusión de que es él quien las hace suceder.

A lo largo del cuento, la intertextualidad es cada vez mayor, los textos de Cortázar y Donoso Pareja se funden (aunque Donoso se toma el trabajo de señalar con comillas el texto de la novela⁴⁹), y se van sumando para contar la historia de este personaje y de esta mujer que no son la Maga y Oliveira (y que pertenecen a otro nivel diegético, a otra realidad, en la que la historia de Cortázar es una ficción), pero que los repiten. Hacia el final, cuando en el

⁴⁹ Encontramos esto significativo y digno de señalarse, pues está relacionado con la conclusión del cuento de Donoso, cuando el hombre que alcanza a comprender algo, dice “Yo no soy Oliveira”.

cuento de Donoso se ha repetido el encuentro sexual aparentemente autodestructivo buscado por la Maga, nos encontramos con la gran dicotomía entre la propuesta de Cortázar y la de Donoso, o tal vez, la corrección que le hace Donoso:

“Maltratada de absoluto durante esa noche, abierta a una porosidad de espacio que late y se expande, sus [las de Oliveira] primeras palabras de este lado tenían que azotarla como látigos, y su vuelta al borde de la cama [la de ella], imagen de una consternación progresiva que busca neutralizarse con sonrisas y una vaga esperanza, dejó particularmente satisfecho a Oliveira. Puesto que no la amaba, puesto que el deseo cesaría (porque no la amaba, y el deseo cesaría), evitar como la peste toda sacralización de los juegos’.

Pero él no era Oliveira, pensó el hombre. Entonces comprendió sin comprender, justamente como la Maga había previsto.”⁵⁰

En la versión de Donoso, entonces, la Maga vence, porque el hombre comprende: comprende que el deseo no se terminará nunca, que es imposible no sacralizar los juegos, que vivirá amándola de una forma que no va a poder entender él mismo jamás. En la versión de Cortázar, parece decirnos Donoso, el personaje masculino está todavía obnubilado por su propia limitación, equivocadamente convencido de un poder que cree tener. Si el personaje de la Maga fascina a los lectores (masculinos) es porque representa precisamente ese poder único que tiene la mujer por ser otra, distinta al hombre.⁵¹

La enseñanza de la Maga de Medellín para el hombre es que todo surge del olvido. La experiencia sexual, en la que ella es “humillada” tiene para ella su propio significado, inalcanzable, inentendible para el hombre. El encuentro sexual, parece saber la mujer, es un encuentro con ella misma, con una parte oscura y lejana (para el hombre), que a través de la

⁵⁰ Donoso Pareja, Miguel. “La Maga en Medellín”, *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 43

⁵¹ En ese sentido, es interesante ver lo que algunos artículos e incluso blogs (todos escritos por hombres) comentan sobre el personaje de Cortázar. Si el lector tiene interés en el asunto puede consultar *Encontrar a la Maga*, <http://ensereparasobrevivirenlaciudad.blogspot.com/2007/09/encontrar-la-maga.html>, o “¿Encontraría a la Maga?” *La Nacional*. http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20050910/pags/20050910172512.html

experiencia del cuerpo, de la naturaleza le permite a la mujer acceder a un conocimiento que él no puede tener. Como se ve, se trata del arquetipo de la hechicera: Sofía.

En todo caso, ¿es la reflexión sobre los arquetipos uno de los marcos usados deliberadamente por el autor implícito en “La Maga en Medellín”? ¿Es María Eugenia un arquetipo del *Ánima-Sofía*, conscientemente? Si en el caso de “Osiris” ya vimos que la alusión al concepto de arquetipo estaba en la misma piel del texto, en este caso no es así. Sin embargo, hay algunos datos que nos abren una vía de interpretación. Las primeras palabras del texto son: “No hay autor individual”. Es la afirmación del hombre cuando está dando su disertación, y de estas palabras pasa, a través de Goldman, al autor plural, a los niveles del inconsciente que se manifiestan en la creación, y a la introyección de la ideología del poder por parte de los artistas. A continuación, el hombre continúa su discurso:

La Maga, manifestó, está esquematizada en los términos de cómo debe ser la mujer según la ideología dominante: tontita, intuitiva, la típica pequeño burgués intelectual que oyó cantar el gallo y no supo por dónde. Naturalmente, todos nos enamoramos de ella, puesto que también los lectores, por calificados que seamos, somos víctimas de la introyección de la ideología de la clase que domina.⁵²

Esta reflexión nos abre la puerta hacia la idea que defendemos en esta parte de nuestro trabajo: El discurso del hombre, racional, analítico, alude a la presencia de la pluralidad, de la colectividad en la creación. María Eugenia, en cambio, le va a permitir, a través del abusivo acto sexual, atisbar en el abismo donde se abre el caos, un caos de emociones, instintos y sensaciones que configuran un mundo accesible solo a las Magas. La razón, el análisis, el logos no dan cuenta de esta existencia. Por eso la explicación de la pluralidad que surge desde la racionalidad del hombre queda desvirtuada en este cuento.

⁵² Donoso Pareja, Miguel. “La Maga en Medellín”, *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Págs. 39-40.

Entonces buscamos otras, las de la magia, las del inconsciente. Y este es el puente que nos lleva al concepto de arquetipo.

3. 3. La víctima y el verdugo

El cuento “Una parte de mí” es probablemente uno de los que más obviamente muestra el proceso del que hemos venido hablando a lo largo de todo este trabajo: aquél en el que el sujeto masculino proyecta en el otro su propia esencia y se construye a sí mismo a partir de mirar a alguien más.

El título, “Una parte de mí”, ya es un claro signo de esto. La letra de las canciones que hacen de fondo para la situación aluden constantemente al conflicto del cuento: Acevedo está por dejar a la mujer con la que vive y tiene que aceptar que esa parte de sí que ella representa debe ser dejada atrás; pero ella duerme y él está en el departamento, esperando, preocupado por ella, al mismo tiempo que padeciendo la asfixia que le produce una relación en la que el amor y el deseo se acabaron. Y todo esto, se mezcla con su cobardía, su incapacidad para enfrentarla y decirle lo que siente, en parte porque está convencido de que la explicación es imposible.

La mujer, como vemos, no tiene actuación propia en el cuento: ella duerme y apenas tose y se mueve en la cama. Sin embargo, el lector se construye una idea de ella a partir de la constatación de las emociones de Acevedo. Ella es un significante y es muy claro que es el personaje masculino y el narrador en él focalizado, quienes van construyendo el significado.

En este caso ese significado está muy claro: es el de la relación entre la víctima y el verdugo.

(...) y se pregunta si no será él quien está mal, si la mujer que duerme no será la víctima y no el verdugo.⁵³

Dentro de las experiencias fundamentales de la vida a las cuales se refieren los arquetipos está la de Víctima y Verdugo, y este arquetipo tiene entonces dos imágenes arquetípicas que en realidad forman dos caras de una misma moneda. Son dos verdades indisolubles, la doble faz de un solo arquetipo, por lo tanto no puede haber Víctima sin Verdugo. Además existe una suerte de complementariedad de esta idea que podría concebirse como contrarios, así la Víctima se convierte en Verdugo inevitablemente, ambos se necesitan para definirse y ser.

Volviendo al cuento de Donoso, Acevedo se presenta a sí mismo como víctima de una relación asfixiante, que se representa en el texto por medio de los espacios:

Se mueve unos pasos, con cuidado, en medio de un montón de plantas que poco a poco van devorando la estancia, mientras la cortina de bambú cae, golpeando la ventana. Plantas antropófagas, comenta para sí, y se sienta en una vieja mecedora austriaca para mirar los objetos, las antigüedades que sobreviven y a la maleza que lo oscurecen todo, que dificulta la movilidad: una plancha de carbón, un fonógrafo, estribos de plata convertidos en floreros, un fuele, dos o tres gastadísimas botas de vino, probablemente gallegas, lo mismo que una gaita, y entonces se acuerda de la mujer, pasa entre su propia maleza, los libros lo abruman, y oye nítidamente la canción (...)⁵⁴

En este sentido, hay que señalar también que Acevedo es presentado en una situación de encierro: Desde la primera línea nos encontramos a un personaje que mira por la ventana, de alguna manera añorando lo que está afuera, imaginando y disfrutando anticipadamente lo que va a hacer al día siguiente (cuando ya esté fuera de allí). Y luego la dicotomía: de la ventana, va hacia la cama de ella, preocupado por ella, aunque ya no la quiere. Hay un espacio intermedio: el de la sala, ese lugar asfixiante que se describía en la última cita.

⁵³ Donoso Pareja, Miguel. "Una parte de mí", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 15.

⁵⁴ Ibid. Págs. 13-14

Todo esto le permite al lector ir configurando la imagen de la Víctima. Acevedo se ahoga en esta relación, en esta casa, con esta mujer que es su Verdugo. Pero también desde muy temprano en el texto se nos van dando los indicios para poder construir la doble faz de esta relación. La primera descripción que tenemos de la mujer (que en este cuento no tiene nombre, mientras que el personaje masculino, en este caso sí, está definido, individualizado), dice:

(...) y la ve ahí, entre almohadones, larga y desvalida, probablemente bajo el sopor del valium de todas las noches.⁵⁵

Las descripciones del narrador son ese sentido precisas: la mujer está dormida, tose, está desvalida. Finalmente, se vuelve y cruza los brazos sobre su pecho, dando la impresión de estar muerta. En realidad, ella podría ser la víctima, tal y como sospecha Acevedo. Él, rastrero, como lo llama el narrador, la abandona sin darle ninguna explicación porque el vértigo no se lo permite.

Acevedo oye y entiende, y sabe que no lo intentará, que el lenguaje es un código preexistente, exacto, que no puede ser un discurso distinto, que la traducción es imposible, que su señal de siempre ha sido el vértigo.⁵⁶

Simplemente se va mientras ella duerme. Él sufre, se siente víctima de ella. Pero en su huida se convierte en victimario: la abandona. Él lo sabe, es por eso que se pregunta si será él el verdugo. Al respecto, la letra de la canción que el personaje está siguiendo nos dice:

Quiero inventar mi propio pecado / quiero morir de mi propio veneno.⁵⁷

La víctima quiere también ser verdugo, Acevedo se revela frente a la mujer y asume posición de poder.

⁵⁵ Ibid. Pág. 14.

⁵⁶ Ibid. Pág. 16

⁵⁷ Ibid. Pág. 16.

Esta relación de Verdugo que se convierte en Víctima y viceversa, está también planteada en "Niebla" y permite ver de manera mucho más clara un supuesto implícito en esta relación: Quien hoy es víctima se convertirá luego en un victimario.

El Verdugo aparece esta vez en el protagonista masculino, que se describe como un cazador que acecha a la presa (la muchacha). Pero luego, ella se convierte en Verdugo: Una vez terminada la relación sexual, ella se sume en la contemplación de algo lejano (como lo hace Gudrum en el cuento con ese nombre) y rechaza la proposición que él le hace. A pesar del amor, de haber jugado el papel de presa en la cacería, ella finalmente no accede a su petición (dejar a su marido) y se describe a sí misma de la siguiente manera:

Lo miró y después puso en juego toda su crueldad, demoledora para la fragilidad de su enemigo.

-Soy una coleccionista. —dijo sin alterarse.

-¿De hombres? —preguntó él, intentando un movimiento salvador.

-No. —contestó ella-, de nombres —y emitió una risita aguda, azul como un cuchillo, mientras él veía llegar lo que la muchacha sabía desde siempre y la estrella deforme de la ciudad se perdía, de golpe, en la niebla.⁵⁸

Aquí, como vemos, el arquetipo de Sofía en una versión perversa, convierte a la muchacha en un verdugo temible, que colecciona nombres, que reduce al sujeto masculino a una palabra y a una palabra de la que se apropia y se convierte en dueña, vaciándolo, esta vez a él, de significados.

El uso de arquetipos no es casual: en nuestra lectura corresponde, dicho desde Platón, a la búsqueda idealista de encontrar modelos suprasensibles, originales, que sean fuente de la realidad. Desde Jung, que es la fuente desde la que más cabalmente nos hemos acercado a los cuentos de Donoso, el personaje femenino, más propiamente, el otro, el diverso, puede

⁵⁸ Donoso Pareja, Miguel. "Niebla", *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986. Pág. 37

ser el espacio para las manifestaciones de la propia psiquis, un reflejo de sí mismo, en tanto individuo y en tanto sujeto de la cultura.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

A lo largo de las lecturas hechas, hemos encontrado algunas constantes: la memoria (y su par, el olvido), la imposibilidad de la aprehensión de la amada, la proyección del yo en la imagen del otro. Todas estas preocupaciones presentes en la obra de Donoso tienen una constante: expresan un conflicto existencial consistente en el tener consciencia de que es imposible aprehender la realidad, que todo lo que se conoce y se experimenta ocurre dentro de uno mismo, y que la propia vida (es decir, la propia visión del mundo, la proyección del yo en lo que percibo) es lo único que es. Y esta constatación del autor implícito de estos textos, está frecuentemente expresada en la dualidad vida-muerte.

Si hemos dicho antes que lo único que conocemos es nuestra propia vida, es necesario completar esta observación añadiendo que el hablante o narrador constata que los seres humanos vivimos para morir y que la muerte está siempre presente en cada experiencia, en la medida en que la finitud es parte de la experiencia humana.

Sin embargo, esto no ocurre siempre de la misma manera en la obra de Donoso. Es posible observar una variación en el tiempo: En la poesía, su obra inicial, el hablante lírico experimenta mirar la muerte del tú, del otro a quien y de quien se habla, aunque no necesariamente de la propia muerte. Curiosamente, siempre la voz lírica masculina hace estas constataciones al observar al otro, al hablar del tú, o al referirse a una tercera persona. Nunca logra verlo en sí mismo. Esto probablemente es el signo de la actitud afirmativa del autor implícito, que en la paradoja que nos plantea, reconoce la muerte (en el otro) como pretexto para recordar, nombrar y vindicar su existencia, su propia vida.

La propia muerte va a aparecer recién en *Leonor*, como una evocación, como esa zanja abierta. En esta última novela, sin embargo, la muerte todavía está detenida, mantenida a la distancia, por el acto de decir, pues la palabra sigue siendo la reiteración de la vida. Por otro lado, también hay que señalar que X necesita dejar de “soñarla para poder morir”, como se indicaba cuando tratábamos el capítulo de la memoria. Esto consistiría en un gran cambio de actitud, como se mencionó al principio, pues también implica que, al mirar X de frente la muerte, entiende que para poder vivir este momento, la llegada de la muerte, es necesario dejar de aferrarse a la vida, acabar con los recuerdos, escapar a la memoria, dejar de inventar a Leonor, a los otros.

En definitiva se trata del mismo proceso que ya habíamos señalado antes: En la poesía, al nombrar a la mujer, o al otro, el hablante se definiría a sí mismo a través del tú. Así, entendemos las referencias constantes de la muerte implícita en la vida de la mujer nombrada como el reconocimiento de la propia finitud, y esta misma finitud es la base de la comprensión del sujeto como un ente “de contornos” (como lo dirá veinte años después, en los cuentos), lo que imposibilita la fusión con el otro. Esta reflexión sobre la finitud encuentra su punto de giro en *Leonor*, en dónde parece darse por fin una forma de fusión con la mujer buscada y nombrada, lo que estaría justificado porque ese otro es la hija muerta, alguien que implícitamente vive dentro del sujeto que la reconstruye.

Para poder adentrarnos en esta comprensión, resultó de gran utilidad el concepto de arquetipo, que fue el instrumento que nos permitió darle forma a esta aseveración: Si fue posible hallar el arquetipo (entendido como ideal primero o como construcción de un inconsciente colectivo) en la construcción de los personajes de Donoso, esto indicaría que el autor implícito al menos se pregunta sobre la proyección de una psiquis colectiva en su

escritura. El descubrimiento de arquetipos en los cuentos de *Lo mismo que el olvido* sería una corroboración de que el camino de lectura que hemos escogido tiene sentido: El problema del cómo nos proyectamos en el otro nombrado ya que no es posible aprehender la realidad, como uno de los conflictos existenciales centrales de la obra de Donoso.

Por otro lado, también en las estrategias narrativas podemos constatar la centralidad de este conflicto: Aunque todas las narraciones están escritas en tercera persona, hay siempre una identificación del lector con el protagonista masculino y, por el contrario, una lejanía con los personajes femeninos. Esto se produce debido a que la focalización del narrador en el personaje masculino es tan fuerte que a pesar de ser en tercera persona parece una primera. Esto no implica que las mujeres carezcan de personalidad, deseos y motivaciones; todos ellos existen en la narración, se manifiestan y los personajes masculinos reaccionan a ellas. Sin embargo, el tamiz de la mirada del sujeto masculino hace que en la percepción se pierdan las personalidades de estas mujeres, y las percibamos solo como un cuerpo vacío, un objeto en el que se depositan las percepciones del sujeto. Esto es porque, según la lectura que hemos hecho, es tan importante el subtexto referido al conflicto existencial que preocupa a Donoso, que constantemente nos dice que no es posible conocer al otro sino solo proyectar en él la propia psiquis, que este significado se vuelve un marco, un contexto en el que el personaje femenino se pierde como una existencia real y se vuelve un nombre, una proyección.

En ese sentido, el cuento "Una parte de mí", en el que el personaje masculino, Acevedo, va configurando a la mujer, dormida todo el tiempo durante el relato, resulta ser emblemático. Esta mujer que lo oprime, como las plantas en la sala, a la que teme (porque teme que se despierte), es solo eso, un cuerpo, unas nalgas amplias, unas piernas largas, y

ese cuerpo es el espacio en el que se proyectan todas las emociones. Los lectores construimos al personaje femenino desde la percepción del masculino.

El problema de género, concebido como un enfrentamiento binario, está en la base de esta estructura de las relaciones de toda la obra de Donoso.⁵⁹ Y aunque en este trabajo estamos señalando las características que singularizan la obra de este autor frente a otros, es importante indicar que las relaciones interpersonales hombre-mujer como un problema, responde también a una situación cultural.⁶⁰

La innovación artística que se revela en todos estos textos, está expresada en la forma de construir esa dualidad. El autor trabaja la idea de la mujer desde una concepción de opuestos. Gudrum (el personaje femenino recurrente en los diversos textos) es la representación de aquello a lo que nos referíamos más arriba: la irrepresentable idea de mujer. Se trata de un juego de opuestos en el que la mujer es todas y ninguna, y X es un hombre, cualquier hombre, tan concreto que podríamos decir que es un hombre x. Él no solo es el hombre, sino que es el hombre que desea, es el sujeto que busca representar. Por eso ella (ellas) son siempre objeto: el objeto de deseo, de curiosidad, de definición. Este sujeto masculino tratando de definir a la mujer, de contarla, de volverla poema, palabra, es el que sufre porque su odisea choca contra el imposible. El deseo de tener y de no tener, dan paso a la intensidad del amor sexual y a la fugacidad de la relación, intensidad y fugacidad que son la única forma de aparentemente aprehender a esa mujer que es todas y ninguna: la amante, la hija, la mujer anhelada y a la que se desea seguir deseando.

⁵⁹ Esto no es en todo caso, una característica individual del autor, sino que correspondería a la expresión de una concepción cultural. Para ver más sobre el tema de las oposiciones binarias, recomendamos *Teoría Literaria Feminista*. <http://books.google.com.ec/books/kristeva/literatura/mujer>. También Patrizia Violi, *El infinito Singular*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer. Madrid, 1991.

⁶⁰ Judith Butler señala a partir de Beauvoir y Sartre esta misma situación: la del deseo del otro sexo como un problema. Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.

En la poesía y los cuentos el sujeto masculino se “autonega” el amor con el mismo afán con que desea poseerlo; y cuando parece alcanzar una relación satisfactoria, ésta tiene que disolverse. Todas estas historias constituyen metáforas que expresan un estado de búsqueda de la concreción, un permanente desear, un concebir a la mujer como el ideal inalcanzable.

La mujer, que es una y varias al mismo tiempo, que no es precisa sino cambiante, que escapa y se pierde, es en estas características, semejante a la memoria. Ambas, la mujer y la realidad evocada en la memoria, debido a su condición de ideales inalcanzables, encuentran su única forma de existencia en el terreno ficticio de la palabra, sin tiempo ni espacio. Por eso, para Donoso Pareja la memoria es un acto de representación, porque implica una recreación a través de un signo que pone límites y contornos a una propia idea de realidad. Como dijimos antes, recordar es transformar porque es imposible representar la realidad. Y sin embargo, la palabra es indispensable, porque sin ella el sujeto no puede constituirse, definirse a sí mismo ni vivir.

En la comprensión de este conflicto existencial desarrollado a lo largo de su obra, Donoso parece plantear que si bien no hay certezas en la vida, si bien todo lo demás (el amor, el odio, las experiencias humanas) es cuestionable, hay una única cosa real: la muerte.

Frente a esta única realidad, frente al vacío de la muerte, el nombrar es tal vez la única forma de poseer, de aprehender el amor (personificado en la amada o en el objeto del deseo), de amar a otro, lo que da paso al conocimiento de sí mismo. Para la voz lírica, la propia soledad enfrentada a la presencia del otro, es el motor para el autodescubrimiento y la autodefinición.

La palabra permite darle cuerpo a la comprensión del mundo, que es una proyección del mismo sujeto. Así, resulta ser que la palabra es la que le da cuerpo a la realidad, inventa

la realidad. Y si lo que se dice es siempre una proyección del mismo, todas las invenciones son reales. Y en esas invenciones se inventa también uno mismo.

Tal vez ése es el juego al que invita Donoso Pareja en su obra: No sólo el autor implícito se reinventa a través de su palabra. El lector implícito también, pues éste se apropia del mundo de palabras donosonias y las reconstruye en sí mismo. Así, al escribir una nueva historia de esa realidad irrepresentable, inabarcable que se repite en cada ciudad, con cada mujer, con cada acto de rebeldía o subversión, en cada hecho histórico, en cada exilio, es posible vencer a la muerte, alcanzar la eternidad. Solo la palabra da forma a la "realidad", le proporciona un contorno, vuelve concreta la idea. El lenguaje es el único que hace posible la representación, el que permite re-crear la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós.
- Donoso Pareja, Miguel, *Leonor*, Grupo Editorial Norma, Quito: 2006.
- . *Lo mismo que el olvido*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 1986.
- . *Primera canción del exiliado*. México: Ediciones el corno emplumado, Colección acuario, 1966.
- Martínez, María Luisa. *La novelística de Miguel Donoso la desgarradura de una errancia*. Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editorial Nacional, Quito: 2004.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*.
<http://books.google.com.ec/books/kristeva/literatura/mujer>
- “Monstruos siameses hermafroditas: la imaginería alquímica en la óptica de C.G. Jung.”, *Asociación para el desarrollo de la psicología analítica en Colombia*.
<http://www.adepac.org/P06-68.htm>. 2010.
- Muñoz Molina, Antonio. “El personaje y su modelo”. Citado en Sullá, Enric (ed.). *Teoría de la novela-Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- “Teorías de la personalidad – Carl Jung”, *Psicología online*. <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm>. 2010
- The Anima, or men and their feelings*. <http://www.innerexplorations.com/psytext/anima.htm> 2010.
- Vergara Anderson, Luis. El anhelo de una memoria reconciliada. Paul Ricoeur y la representación del pasado.
<http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resnias/data/31.pdf>.
- Violi, Patrizia. *El infinito Singular*. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer. Madrid: 1991.