

ESCRITURA Y TECNOLOGÍA EN TODO LO QUE INVENTAMOS ES CIERTO DE MIGUEL DONOSO PAREJA

Fernando Balseca

Citando un párrafo de una carta que Gustave Flaubert envió a Louise Colet en 1853, Miguel Donoso Pareja asume que lo que inventamos es cierto. Esta idea potencia el valor de la invención y constituye un motivo palpable en la confección del libro de cuentos *Todo lo que inventamos es cierto*¹, pues la mayoría de los textos que lo integran deja ver un interés explícito por la escritura, lo que da pie para sospechar que —a más de la intuida propuesta ficticia que se desarrolla en el plano de la anécdota o de la situación— en este libro subyace una conciencia que reconoce la dimensión de la escritura y que la manipula como elemento decisivo del relato: estamos frente a historias que nos sugieren no solo un universo verbal sino una teoría del verbo, de la escritura y de la literatura; así lo entiende Humberto E. Robles: “La colección, en conjunto, no propone nada menos que una teoría y práctica de la representación”².

El cuento “Meiga” ofrece ciertos nombres de *escritores* como referentes. En “Femmes de Menage” se habla de cuadros, es decir, *textos* pictóricos. En “La tía María” la relación entre los personajes se anuncia por una *carta*; en el hallazgo del parentesco hay un tío novelista y aparece otro escritor; finalmente se habla de *museos*, esto es, de esos lugares donde hay una “escritura” colgada en las paredes. En “Cypraea clandestina” —acaso un cuento paradigma del libro— se afirma la necesidad de convertir una historia en texto, otorgándole así estatuto de verdad, aunque la realidad no sea ni vivida ni cierta. “No hay invención fuera de la palabra” (p.67), dice un personaje que tiene una apuradísima necesidad de hablar; de transmitir mensajes, de hacer inteligible el mundo a través de las palabras; adicionalmente tenemos referencias a Umberto Eco, Iann Flemming y James

-
1. Miguel Donoso Pareja, *Todo lo que inventamos es cierto*, Quito, El Conejo, 1990.
 2. Humberto E. Robles, “Todo lo que inventamos es cierto”, en *Semana*, Diario *Expreso*, Guayaquil, 10 de noviembre de 1991, p. 15.

Bond (que son lecturas de otras escrituras).

En “La Giralda” se justifica esta ligazón entre escritura y verdad cuando se asegura que “pensar es una actividad colectiva, una suma de tergiversaciones” (p.71). En “Portus Magnus Brigantium” se habla de un *libro abierto*, y “Birhakeim” muestra personajes que rememoran una *película*. En “De otros astros, otros mundos” hay un *libro* y un *diario*. En “El pozo amargo” se recuerda a Cervantes y a su escritura. En “El momento de la gran pérdida” el personaje reflexiona mientras lee un *boleto* de tren. En “El otro lado del espejo” un joven, testigo de escenas protagonizadas por otros, ajusta el lente de su *cámara*. En “Alcalá de Henares” otra vez tenemos al Quijote y la presencia viva de Dulcinea y la isla Barataria, “certezas únicas del verbo” (p.111) según su personaje. De esta manera, las realidades que existen son las verdades verbales, textualizadas. Y en “El crimen perfecto”, cuento que cierra el volumen, tenemos referencias a libros y a un poeta.

Para captar esta serie casi obsesiva de referencias a la escritura tenemos que considerar que la escritura es una tecnología. Claude Lévi-Strauss, Jack Goody y Walter Ong nos han recordado que —como lo ha continuado haciendo la imprenta y la computadora— la escritura inició la separación de la palabra de aquel presente viviente, donde las primeras existían momentáneamente solas³. Así, como ya lo había dicho también Michel Foucault⁴, la escritura vuelve a las palabras casi independientes de esas realidades que inicialmente pretendía reproducir. Sin embargo, esta operación parece hoy más clara: el lenguaje no comunica semafóricamente, las palabras emitidas son apenas un esfuerzo contra esa implacable barrera de separación entre lo dicho y lo sucedido, lo representado y el pasado. Las palabras —el juego de la escritura en este caso— no nos llevan hacia la comprensión de objetos específicos sino más bien de entidades semidibujadas, borradas, difusas, donde la única posibilidad para su inteligibilidad está en los límites de la alusión, en el intento por decir algo.

Tradicionalmente la veracidad-del mundo representado era ya una garantía para la creencia en la factibilidad de ese universo. Las palabras allí operaban en un segundo orden. Pero hemos llegado a reconocer que las palabras —y esta es la principal propuesta que creíamos aprender del libro de Miguel Donoso Pareja— no solo no transmiten el resplandor de los planetas que uno atestigua, sino que lo que comunican no tiene asidero en lo verdadero real, que la literatura

-
3. En Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, traducción Noelia Bastard, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1976 [1970], especialmente el capítulo 28 “Lección de escritura”. Ver también Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 [1986]; y Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres y Nueva York, Methuen, 1982.
 4. Michel Foucault, *Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1984 [1968]. Ver también del mismo autor *El orden del discurso*, traducción Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987, [1973].

es producto de la relación de ese sujeto en el mundo a través y por la escritura. Aquí la escritura —y no el sujeto— ocupa un primer plano. Esto le hace decir a Robles: “La única manera de compensar una realidad aparentemente incompleta, según Donoso Pareja, es a través del mundo de la imaginación” (Robles, 1991:15). Dicho de otro modo, lo que leemos no es testimonio de un mundo sino la perfecta invención de mundos forjados de palabras que de otra manera no hubieran existido.

Hay pues —parecería decirnos Donoso a través de estos cuentos— una escritura literaria que burla la realidad, no porque la niegue, sino porque simplemente hace de ella una *actora* de esa función mayor que es la escritura. Solo así entendemos esta insistencia de Donoso en su intento por fijar la escritura en algún lugar. A nivel del orden del relato, en *Todo lo que inventamos es cierto* la escritura está en todas partes y en ninguna, siempre es un (im)posible, una presa escapada de la cárcel menos segura: la que aprisiona el deseo. En “La mutilación”, cuento que abre el libro, nada es más importante para el ausente que una *carta*; el personaje tiene un *letterero* al frente de su casa; en su entorno doméstico hay *libros*, una *máquina de escribir* y el cuento termina, desencadenando nuevos sentidos, con la llegada de un *sobre* que el personaje no necesita abrir para reconocer su contenido. El testimonio de lo escrito, en este cuento, adquiere la función de un elemento sustancial para el tono del relato. La palabra escrita busca comunicar, quiere ser el enlace de algo fundamental, de ese trayecto vacío que va de la invención a las palabras. Al mismo tiempo, la escritura es la garantía de existencia de los personajes y de la tensión ficcional en el conjunto de los cuentos, porque muchos de los textos se abren a sí mismos para autoexplicarse, lo que podríamos llamar una actitud “posmoderna” en la literatura: “Polifonía y heterogeneidad son la norma, ¡la ausencia de normas!” (Robles, 1991:14)

Otra de las reiteraciones del libro está también en conexión directa con los alcances de la escritura: el problema de cómo se inventa la ficción o de cómo miente la vida, de cómo se legitiman las palabras separadas de sus cosas. Los cuentos están hechos de repeticiones, de dobles, para insistir en que la verdad del texto va saliendo aparentemente del narrador. En realidad, es la escritura la portadora de su verdad en las líneas que leemos, pues toda veracidad no existe al margen de una verbalización dada. En “Retrato y algo más” el protagonista “lee” una *foto*, la describe, se aventura a reinterpretarla, lo que supone una lectura de la lectura del mundo hecha por otra forma tecnológica: la de la impresión de imágenes en un papel a través de medios físicos y químicos.

Como se ve, una tecnología se amalgama con otra para fortalecer este intento de convencernos de que el autor “ha estado allí”, como lo hacen los antropólogos, como esos narradores que obsesivamente viajan en este libro⁵. Tanto es así que

5. La comparación del antropólogo como escritor se puede encontrar en Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988. Robles

el personaje —“leyendo” el rostro de su madre en tiempos de soltera, y él mismo habiendo constituido una nueva familia— siente en ese momento que esa mirada textualizada de la foto lo prefiguraba, lo marcaba; lo hacía posible, le daba existencia. Así, no hay que olvidar que, como ciertos eventos que dejan cicatrices en nuestro cuerpo, la escritura marca, deja huellas, imprime⁶. Incluso el propio narrador trata de interpretar esas miradas —la de la madre, también la del hijo en su escritorio— como un problema de *comunicación*, que es uno de los afanes de toda escritura. No perdamos de vista que esa foto guarda en su reverso unas *fechas*, esto es, huellas de escritura que, otra vez, desencadenan la reflexión del sujeto protagonista. La invención en este caso es más audaz porque parecería ser que no es ya un proceso que desde un presente se va para atrás o para adelante, sino que nuestra propia invención ha comenzado antes de nosotros mismos, en las memorias de padres y madres, abuelos y abuelas, en las cicatrices vitales que a ellos también les hicieron posible la existencia.

En “Makailu ‘Ajo Arriero’ Moduan” el personaje mira un dolmen que, como se sabe, es un monumento megalítico, o sea, una marca ex-profeso, una tecnología para afirmar la vida, para indicar que se estuvo allí; la marca es un signo, lo cual amplía el concepto de la escritura hacia la signicidad (no solo la escritura es una tecnología, sino que lo son también todos aquellos procesos donde se producen signos, desde los cuales generamos nuestras representaciones del mundo). En tal grado rebasa la invención los espacios de la verdad que el personaje encuentra un bar llamado Guayaquil (sin duda alguna, anunciado por un letrado, por una escritura) y un mercado también llamado Guayaquil (lo que curiosamente, por otra parte, sugiere que hay una imagen posible del puerto que pasa por el bar y el mercado). Allí el personaje piensa en protagonistas de la historia, en el conquistador Lope de Aguirre (dicho sea de paso, sus acciones son conocidas por una *carta* que él dirigió al rey de España en el siglo XVI). Así, el personaje piensa en emblemas, en símbolos, y hasta repite *poemas*. El narrador fabrica luego una serie de recursos de autoridad: las *citas* (de José de la Cuadra), que son abundantes, tratándose de un libro de cuentos, de ficción, que supuestamente no necesita de referente real al cual asirse.

“La infinita desnudez de Lucía” empieza cuando el personaje recibe una *tarjeta*, observa el dibujo de la *letra*, trata de recordar y se enfrenta a un proceso de revelación: todo esto constituye una clara divisa de la escritura (en la cual nos

también ve este cuentario “como la relación de un viaje, de un ininterrumpido viaje literal y metafórico que se caracteriza por la presencia de un sentido de mutilación existencial, de realidad mocha, de nostalgia de plenitud que solo el verbo aspira a sugerir y, quizás, suministrar”, en Robles, 1991:14.

6. Para analizar la perspectiva de cómo la palabra se halla síquicamente en el ser, se puede consultar “La eficacia simbólica” de Claude Lévi-Strauss, en *Antropología estructural*, traducción de Eliseo Verón, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1984.

preceden la escritura y todas las representaciones posibles); en esta convicción la literatura es un intento por reconocer esa verdad a fin de recuperar para el sujeto ese pasado armado de memorias que “olvidamos”, de lenguajes presentes pero paradójicamente no recordados, de gestos que dicen mucho y nada, que muestran la finitud pero que también señalan el poder que han tenido todos los lenguajes hablados en nosotros.⁷

Por eso, la letra produce efectos. Una mujer recibe una *postal* y se obtiene lo deseado: el encuentro de los personajes; otros leen *novelas* y Lucía es considerada como un *collage*, o sea un signo, una señal impresa, una escritura (semióticamente hablando), lo que queda claro cuando al protagonista las palabras lo cuestionan: no es uno quien habla, quien es dueño y amo de lo que se dice, sino que es toda la serie de prohibiciones que pesan sobre la lengua, la que nos organiza como sujetos y nos pone a hablar; eso querían decir los estudiosos cuando afirmaban que somos hablados por el lenguaje. En “De mujeres, lo insólito y cómo puede morir una gaviota” —acaso el cuento clave del libro—, a un personaje llamado “yo” le pasan cosas raras, matizadas de nuevo por la escritura pues allí hay noticias de diarios, citas de citas, letreros, registros, recortes de prensa, lo que eslabona escritura y memoria, amor y memoria, amor y olvido, escritura y olvido.

En el mundo de hoy la literatura tiene un doble valor: en primer lugar, frente a esos otros ámbitos mercadoristas, cuya culminación se plasma en la industria y la cultura de la destrucción y de la guerra, la invención que está hecha de palabras se relaciona con la figuración de espacios alternativos, marginales, utópicos. La invención literaria constituye un acto de ruptura con lo ya hecho: es un gesto de fundación. En este sentido es posible pensar que la superestructura determina la base económica de una sociedad. En segundo lugar, la literatura aparece como fiel testimonio de que solo se puede inventar a partir de una verbalización. En esta dirección, los cuentos de Donoso crean un mundo de evidencias que se superpone ante nuestros ojos, como un lugar previamente hablado, anteriormente estampado en las redes de las palabras. Por eso la obsesión referencial en que se basa este libro. Al respecto, Julio Ortega ha dicho del libro de Donoso:

En este texto de la experiencia, entonces, hay no solo lecturas y sobrelecturas, sino también lecturas equívocas o inciertas, que cuestionan la misma posibilidad de convertir lo vivido en discurso; como si la certidumbre fuese probable en otra articulación de los hechos, pre-verbal, más cercana a las verdades del ‘principio del placer’, convocado en uno de los cuentos. [...] Así, escribir sería, siempre, sobreescibir: ver más de lo que hay, creer y especular, combinar e interpretar. Inventar, por lo mismo, una trama para lo que inexorablemente huye.⁸

7. Esta idea del sujeto bañado por lenguajes y de la inserción a la cultura desde el ventre materno está en Claude Lévi-Strauss, “Raza y cultura”. en *Mirando a lo lejos*, traducción de Alicia Duprat, Buenos Aires, Emecé, 1986.

8. Julio Ortega, “La certeza de inventar”, en Diario *El Universo*, Guayaquil, 18 de agosto de 1991.

Así, los textos de Miguel Donoso Pareja explican en la práctica el valor de la escritura. La mayoría de sus cuentos se mueve afanosamente en la idea de que hay un paso ritual, un más allá material detrás de esas cosas que aparecen como pura invención sin asidero real. Así, invención y palabra se toman de la mano, como sucede en más de un cuento de Donoso, como pasa en la buena literatura. Pero el discurso narrativo de *Todo lo que inventamos es cierto* interesa, además, porque se plantea un nivel de autocritica al interior de su estructura. Ya se había afirmado que el valor máximo del libro es sostener que las realidades que existen son las realidades verbales. Sin embargo, el propio texto hace una operación de desmontaje: a la muchacha de la página 85 le preguntan: “¿Desde cuándo lo que uno vive es intrascendente?”, y ella responde: “Lo que uno vive no, sino su verbalización”. Verbalizar —el máximo valor de la propuesta del libro— es un acto cuestionado, lo que hace que este libro de cuentos hable de un autoconciencia que maneja sus límites con sobriedad; límites que, por este carácter situacional de los textos, pueden ser leídos también como un problema del texto: este es “un libro placentero”, sostiene Raúl Vallejo, aunque “la propuesta de lectura del cuentario se ve afectada por determinados ‘ruidos’ producidos por textos ‘hostiles’ al lector, encerrados en reflexiones situacionales que se mantienen con un soporte anecdótico mínimo”⁹.

En otra parte Donoso ha dicho que, una vez escritos otros cuentos, estos se convirtieron en realidades o fueron leídos como ciertos¹⁰. En *Todo lo que inventamos es cierto* el proceso se altera, y la vida misma se hace cuestionable al borrar las líneas de separación entre las palabras y las cosas, entre la literatura y la vida. Con esto, se privilegia la idea por la cual la literatura puede proporcionar herramientas a los sujetos para que seamos capaces de ver, leer y controlar en algo esas tormentas cotidianas hechas de información, palabras e imágenes electrónicas que pueden llegar a bombardearnos con fuego y lodo.

Tomando en cuenta el contexto de nuestra literatura latinoamericana, “la obra de Donoso Pareja se enarbola como un constante experimento imaginativo y expresivo, como un original aporte a las letras ecuatorianas. Gracias a voces como las de Donoso Pareja la literatura de nuestro país ha venido emprendiendo rumbos, busca nuevos cauces, se remoza en su misma capacidad inventiva, se lanza más allá de nuestros límites” (Robles, 1991:15). Solo así la literatura se afirma —es el caso de la escritura en *Todo lo que inventamos es cierto*— como una tecnología para sobrellevar la vida. *

9. Raúl Vallejo, “Lo que inventamos para seducir lectores”, Diario *Hoy*, Quito, 11 de febrero de 1991.

10. Ver la entrevista a Donoso en *Matapalo*, Diario *El Telégrafo*, Guayaquil, No. 162, 3 de febrero de 1991, p. 5.