

UNA INCOGNITA OBSTINADA: NUNCA MAS EL MAR

POR

RENATO PRADA OROPEZA

Universidad Veracruzana, México

0. Junto a *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum, y *Las tierras del Nuaymas* (1975), de Jorge Rivadeneyra, la novela *Nunca más el mar* (1981, Premio Editora, México), de Miguel Donoso Pareja, representa una producción altamente significativa de la actual narrativa ecuatoriana, cuyo denominador común es la postulación de un lenguaje narrativo que rompe radicalmente con los cánones tradicionales: el mayor o menor desquiciamiento de la univocidad diegética («historia» o anécdota narrativa) o de alguno de sus elementos (el personaje, por ejemplo) y la instauración de una lengua original, transmisora y sustentadora del discurso narrativo, la misma que rechaza sistemáticamente las condiciones en uso. De las tres novelas, la de Donoso Pareja¹, conscientemente recuperadora de las contribuciones narrativas de Pablo Palacio, es la que lleva más lejos la fundación de un imperio absoluto de la *palabra*, sostén definitivo de un mensaje que se quiere radicalmente ambiguo y polisémico.

Nuestro presente estudio pretende una aproximación a algunos de sus sentidos (explicitación de la polisemia) y un señalamiento de algunas ambigüedades (la convivencia de dos sentidos antinómicos) que el texto postula intencionalmente como valores semánticos propios y característicos.

¹ Miguel Donoso Pareja es autor, además, de libros de poesía: *Primera canción del exilado*, *Cantos para celebrar la muerte*; de cuentos: *Krelko* y *El hombre que mataba a sus hijos*; y dos novelas anteriores a la que es objeto de nuestro estudio: *Henry Black* y *Día tras día*. Actualmente tiene una novela inédita, a la que da los toques y retoques finales.

1. EL TEXTO Y SUS CLAVES DE LECTURA

1.0. Debemos hacer una pequeña y obligada aclaración: una clave de lectura abarca una apertura a recorridos de lectura y no es idéntica a la actualización de una *isotopía*, pues ésta señala *un* recorrido semántico de lectura. Precisemos: una clave de lectura puede abrazar más de una isotopía de lectura, por ejemplo, la política, la psicoanalítica, la ontológica; la clave de lectura se refiere a la estrategia de descodificación que se emplea precisamente para desvelar las isotopías que el texto puede presentar.

1.1. *La clave propuesta por la novela*

Muchos textos postulan explícitamente una clave de lectura, aunque no lo expresen en su discurso; otros la suponen al afiliarse a una clase o a un género literario precisos; otros, todavía, a pesar de afiliarse lo hacen de una manera controvertida: postulan precisamente la subversión de la(s) clave(s) tradicional(es) de lectura del género o clase. Este último es el caso de la novela *Nunca más el mar*, pues en medio de su discurso propone explícitamente la subversión lógico-causal del relato tradicional, apoyándose en un fragmento caro a la literatura de vanguardia ecuatoriana: «Esta historia pasa de aquí a su comienzo, murmura, y busca un libro para comprobar la frase: *Vida del ahorcado*, la husmea ansioso y ahí está, resplandeciente: «Como nadie diera respuesta a nuestras llamadas, abrimos la puerta a golpes. El hombre estaba ahorcado. Ahora bien: Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo, sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento» (p. 81)². De modo que nos encontramos aquí en medio de un torbellino discursivo que voluntaria y significativamente se quiere así: la escritura de esta novela explícita la estrategia de su composición o, por mejor, puesto que no hay escritura sin lectura, pese a algunas descabelladas teorías de la recepción, la *estrategia de lectura* que postula: subvertir el orden lógico causal del discurso narrativo tradicional, del discurso que cuenta una historia del co-

² La utilización explícita y declarativa de esta estrategia narrativa, que corresponde a otro texto, el de Palacio, también abre la puerta a una lectura inter-textual, a la que aquí sólo señalamos.

mienzo al fin³. Ahora bien, si el orden narrativo se halla precisamente alterado en gran medida, y el lector no goza de la benevolencia otorgada por el «autor» al ofrecer un plan de lectura más preciso (como el propuesto por *Rayuela*), el camino más viable será el de iniciar y terminar su recorrido descodificador siguiendo los capítulos numerados (que, de acuerdo a la lógica de este texto, deberían suprimirse); pero ¿qué pasa si el discurso mismo afirma, como acabamos de ver, que ése no es el orden?

Todo discurso encierra una concepción de su lector, el lector inmanente, y su organización discursiva corresponde en gran medida a esta concepción. El narrador que organiza el discurso de *Nunca más el mar*, al explicitar su estrategia organizativa, su clave de lectura desde otro ángulo, nos ofrece la imagen de un lector que Gustavo Sainz nos perfila en su novela *Compadre Lobo*:

Aprendo rápidamente que leer es elegir ciertos puntos privilegiados de los textos, vamos a decir, los nudos del tejido. Y frente a autores que no se ofrecen sino hasta una segunda o tercera relecturas, acepto que leer es también trastornar el orden aparente en el que se constituyen los libros, acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones y gradaciones, sacrificar la vida en aras de un misterioso tráfago de símbolos y símbolos de símbolos.

Nosotros, en nuestra actividad de lectores, en concomitancia, por supuesto, con lo que el discurso nos ofrece, podemos y debemos, invitados por el texto, elegir ciertos «nudos», en el lenguaje metafórico de Sainz, ciertos parámetros de lectura para descifrar, descodificar un discurso que se presenta con una complejidad suma, un discurso que no pretende ahorrar al lector ningún esfuerzo ofreciéndole códigos auxiliares que lo hagan más inteligible... Aunque el discurso no se puede escabullir totalmente de esta función y de algún modo ofrece, si no códigos claros y distintos, al menos ciertos indicios de su armazón significativa al proponer el ejercicio de su propia inteligibilidad, como es el caso de *Nunca más el mar*.

El discurso, en su apariencia caótica, y cuyos hilos tratamos de desenmarañar, se propone como una búsqueda en sí mismo aunque exponga, a su vez, programas narrativos que son tematizaciones de la */búsqueda/* precisamente. Desentrañar el sentido de estos programas narrativos, que son más accesibles en el relato, pues son los conductores de la diegesis (histo-

³ El capítulo final es la objetivación tajante de esta propuesta: está compuesto por fragmentos de los capítulos y enunciados manifestados anteriormente y termina destruyendo la expectativa del lector: un final radicalmente ambiguo que, dentro de los cánones realistas, no sería tal.

ría narrativa), es en cierto sentido una actividad previa para enfrentarse luego con la interpretación *total* del discurso.

2. EL PARÁMETRO DE LA /BÚSQUEDA/

2.0. Este parámetro, como acabamos de decirlo, es complejo, pues encierra las siguientes especificaciones o tematizaciones:

- un hombre (llamado *el hombre* en el texto) recuerda a otro, busca el sentido, la verdad de ese otro llamado *x* en el texto)⁴. Esto está cubierto por los capítulos I, VII, IX, XVI y XVIII;
- un hombre (*el hombre*) indaga a otros sobre *x*, busca el sentido o la verdad de la vida de *x*. Relatado en los capítulos II, V, X, XIII, salvo error u omisión;
- un hombre (*el hombre* [?]) regresa a su ciudad natal, después de ocho años de ausencia, busca el reencuentro con ella y, obviamente, su identidad. Narrativizado en los capítulos IV, VI, XII, XV, XVII y XIX.

Los capítulos III, VIII, XI y XIV refieren aspectos de la vida de *x* en tercera persona, intercalados con fragmentos en primera, asumidos éstos por *x* como sujeto; mientras que el último, el capítulo XX, encierra en su composición fragmentos y enunciados de todos los capítulos anteriores y ofrece un «final» semánticamente abierto, sobre el cual regresaremos.

En esta tematización de la */búsqueda/*⁵ tenemos, entonces, tres configuraciones separadas por la discursivización narrativa:

- i. la búsqueda de la tierra natal, configuración del *reencuentro*;
- ii. la búsqueda del otro (*x*), configuración del conocimiento del otro, de su identidad, verdad;
- iii. la búsqueda de sí mismo, configuración de la remembranza solitaria.

⁴ Este buscar al otro es, en un sentido profundo, buscarse a sí mismo, pues nuestra identidad es conferida por el otro y lo que hacemos de él, en gran medida, es lo que somos.

⁵ Enmarcamos */búsqueda/* entre dos líneas oblicuas para marcarlo como término semántico que no se refiere a una búsqueda particular, sino que luego, en el texto, es particularizado o vertido en programas diferentes todos ellos, bajo la denominación semántica común */búsqueda/*.

Ahora bien, de algún modo, *ii* es privilegiado en el texto: la narración le dedica mayor extensión discursiva, pues los capítulos aparentemente sueltos, que narran pasajes de la vida de *x* en forma inconexa (III, VIII, XI, XIV), se refieren a esta «investigación» de *el hombre*, así como los que relatan pasajes del muchacho (capítulos XI y XIV); además, la obsesión primordial del relato tiene en la búsqueda de la identidad, veracidad, de *x* uno de sus polos semánticos de tensión (el otro polo está en el retorno a la ciudad natal⁶). Es en torno a la configuración de la búsqueda de la identidad del otro (*x*) donde se postulan también algunos valores sumamente significativos para desentrañarlos: la fragilidad de la memoria, la dispersión de los recuerdos, la complejidad y extrema inaferrabilidad de la real y verdadera identidad del otro, y, como un recurso supremo para superar esos límites, la *invención* del otro y/o de uno mismo, como se verá después... Obviamente, este postulado otorga al texto una dimensión semántica muy particular, pues si no es posible aferrar la identidad del otro y aprehender su imagen, sus imágenes, entonces, ¿hasta qué punto se aprehende la verdad y realidad del otro y hasta qué punto el discurso que nos ofrece las imágenes inventadas —o sospechosas de ser tales— es confiable? Esto por una parte. Y por otra, la búsqueda del otro se presenta también, como de hecho lo es, como la búsqueda de uno mismo; de este modo, la dialéctica mismidad/alteridad subyace en el postulado de la *ambigüedad* textual que esta novela ofrece como una de sus características semánticas propias.

3. AMBIGÜEDAD Y POLISEMIA

3.0. Antes de abordar el aspecto de la ambigüedad en *Nunca más el mar*, queremos establecer una distinción previa que nos servirá de base: un discurso o un enunciado es ambiguo cuando postula dos o más *sentidos* vigentes al mismo tiempo y en el mismo contexto; mientras que un discurso es polisémico cuando es susceptible de varias *interpretaciones*, cada una de ellas coherente y sostenida en una base interpretativa (isotopía) que el discurso proporciona. En general, las obras literarias suelen ser polisémicas, las múltiples lecturas se encargan de despejar precisamente su riqueza semántica. En cambio, muy pocas obras literarias se quieren ambiguas; es decir, postulan intencionalmente dos o más valores semánticos encontrados como interpretaciones de un solo recubrimiento discursivo.

⁶ Seguramente el */retorno/* marca también otra de las tematizaciones del texto (tejido), a la cual sólo aquí señalamos.

sivo; valores ante los cuales el lector no sabe qué hacer, sobre cuál de ellos decidirse como el «verdadero». Y ya lo dijimos: *Nunca más el mar* instaura precisamente como uno de sus valores semánticos la ambigüedad y es, además, en otro respecto, un texto polisémico, susceptible de varias y legítimas interpretaciones como texto artístico.

3.1. *La ambigüedad de mismidad/alteridad (uno/otro)*

Para referirnos a este punto recapitulemos, aclarando de paso de algún modo, nuestras propuestas anteriores: al presentarse el discurso de la novela como circular, complejo, cuyos recorridos narrativos se enmarañan intencionalmente, obliga a un tipo de lectura que se suma como una ardua tarea de ordenamiento que exige un compromiso y una acción resemantizadora máximos. Partiendo de esta clave de lectura: crear tu propio orden de lectura que, paradójicamente, sea el orden que te ofrece el texto en su nivel profundo, hemos elegido entrar en el pretendido laberinto textual de esta novela por el nivel diegético (el de la historia), y para ello, metodológicamente, hemos postulado un programa narrativo⁷ general: la */búsqueda/*; el mismo que en su forma abstracta nos sirve de parámetro de lectura: la tematización narrativa que hace el relato de ese programa general ofrece, a nuestro modo de ver, tres programas narrativos concretos, cuyos sujetos y objetos respectivos son los siguientes:

<i>sujeto</i>	<i>objeto</i>
i. el hombre	busca la tierra natal (reencuentro)
ii. el hombre	busca saber sobre <i>x</i>
iii. el hombre	busca conocerse

En todos estos casos el sujeto no está en posesión de lo que busca; según la terminología de la semiótica narrativa, se trata de una dis-junción cuya transformación posible es, forzosamente, la conjunción, que en el texto sería el *conocimiento* o *saber de* para *ii* y *iii*, y la *identidad* o *identificación con* para *i*, cosa que nunca se logra; además, como ya se puede ver por esta simple representación, la identidad de *el hombre* (llamado así en el texto desde el primer enunciado: «Cansado de caminar, el hom-

⁷ Programa narrativo, en este sentido, es la realización de un cambio o transformación en la situación inicial de una narración, de conjunción o dis-junción, a su contrario. Esta realización puede ser solamente virtual, no llegar a su total cumplimiento, como es el caso en *Nunca más el mar*, pues los tres programas narrativos particulares fracasan.

bre se sienta») se nos presenta como ambigua: ¿se trata del mismo hombre en los tres programas? Esta ambigüedad que se puede atribuir a nuestra carencia de conocimiento o información es esclarecida por el discurso; al contrario, es *puesta* precisamente de manera intencional: el discurso no sólo nunca identifica nominándolo al personaje llamado *el hombre*, sino que construye toda una armazón semántica (mediante la estrategia del tejido y destejido verbal) para hacerla paulatinamente más espesa. Veamos algunos aspectos de esta ambigüización: el primer capítulo empieza postulando la existencia y virtual identidad de *el hombre*, en la frase ya citada por nosotros. Luego este hombre es puesto por el discurso como diferente del *otro*: «La mano le duele y no piensa en *el otro* (...) pero la mano le duele, y nada sino ese cuarto sin recordar al *otro*» (p. 9; subrayamos nosotros). Seguidamente, el discurso parece apuntar a la precisión del otro: «Toma el papel y lee: 'No sabes qué raro se me hace tener conciencia de que *x* existe y yo sea tan grande como él. Él formaba parte de mi mundo de Guaranda y Bolivia; siempre lo recordé como un señor gigantesco, con barba, que sudaba como loco y tomaba limonada con hielo mientras hacía que los títeres dijeran 'oye cara de papaya resfriada'. Dile que me acuerdo de eso y que siempre nosotros lo hemos pensado (...). Yo siempre le dije *xx*, todavía lo llamaré así» (p. 10). De esas palabras podemos inferir la existencia del otro, significativamente nombrado por el texto con *x* (en 3.3 abordaremos su sentido), y de que es distinto de *el hombre*. El texto en un capítulo posterior, el III, dedicado a narrar la vida de *x*, apuntalará esta inferencia, hablándonos sobre su actividad titiritera: «Eso no conduce a nada, ni siquiera al miedo. Los niños se reían con los títeres y estaban asustados de esos muñequitos que hablaban, que se morían solos. Y él estaba asustado atrás del retablillo, igual que ahora» (p. 27).

De este modo, al menos la identidad (y, por tanto, la tarea del programa narrativo correspondiente) del sujeto de *ii* parece establecida de modo indudable y preciso. Y, si se tiene en cuenta que el sujeto del programa *iii* es *el hombre* cansado y solo, entonces tendríamos establecido también su identidad: *el hombre*, cansado y solo, piensa (recuerda) a *x* para poder esclarecer su imagen y conocerlo mejor, y también *el hombre* recuerda y valoriza su vida pasada (sujeto de *iii*). Además, como los indicios dados por el texto son suficientes para inferir la identidad del hombre que regresa solo a su ciudad natal, Guayaquil, también su identidad se halla suficientemente esclarecida: el sujeto de *i* es el mismo de los otros programas. Puestas así las cosas, narrativamente no hay ambigüedad, pues se trata de tres sujetos de tres programas narrativos distintos, que no se cruzan ni se confunden, sino que corresponden a instancias o planos narra-

tivos diferentes: *el hombre* regresa a su ciudad, recuerda su vida, recuerda a *x* e indaga sobre él. Pero ¿y si el mismo texto nos hubiera hecho caer en esta trampa cartesiana, para luego burlarse de nuestra actividad racionalizadora? Pues ocurre que el discurso de *Nunca más el mar* afirma que *el hombre* lee lo que él mismo se escribe: «se escribe a sí mismo» (p. 10), es decir, el objeto de su actividad de escribir se revierte en él, es él mismo destinador y destinatario; y, para colmo de la complicación, *el hombre* se inventa: «inventándose desde quién sabe qué oscuridad» (p. 11). Esto por una parte, y, por otra: en el discurrir del relato se va borrando paulatinamente la diferencia, por el mecanismo narrativo ya señalado por nosotros anteriormente, entre *el hombre* y *x*, pues los indicios que el discurso daba como pertenecientes a *x* (su afición por el poema del Fakir —del que se van diseminando versos en todos los capítulos dedicados a *el hombre*—, el mundo marino: los alcatraces, su irremediable y contumaz soledad, la añoranza de la mujer como el fundamento de la estirpe, el recuerdo de su hija, su radical extrañeza frente a los valores comunes³, entre otros) los atribuye, paulatinamente, a *el hombre*. De este modo, sujeto y objeto de *ii* se identifican, lo que torna sumamente ambiguo el relato, ambigüedad que el discurso refuerza al presentarse como un juego vertiginoso de espejos que amenaza con aniquilar la misma identidad de los que participan en él. Así, esta compleja novela se alinea en una tradición subversiva frente a la claridad y distinción cartesiana de la novela realista, tradición que en Pirandello, con su novela *Uno, nessuno e centomila*, alcanzó una exposición primeriza, aunque todavía «cartesiana», si se quiere, pues el lenguaje se quería preciso y la invención era una máscara que ocultaba un rostro, una identidad, que ahora, en *Nunca más el mar*, desaparece o, mejor, se sustituye por otra máscara que oculta la nada, como en los sorprendentes cuadros del belga James Ensor.

3.2. *El vértigo de las invenciones*

Como ya dijimos, desde el primer capítulo el discurso postula la invención como *el* mecanismo narrativo que puede asir la identidad de *el hombre* y de *x*; ahora bien, si se instaura la invención como el mecanismo de descubrimiento de la identidad personal (de un personaje en el discurso novelesco), entonces *todo* puede decirse, *todo* puede suceder en el relato con respecto a ese personaje: no hay la ilusión del punto de referencia:

³ Esta característica asemeja a este personaje al perfil que Nietzsche nos ofrece del hombre libre en *Humano, demasiado humano*.

no hay *alguien* que nos habla para ocultar el enorme fardo de mostrarse tal como es: el yo que toma la palabra en la novela de Pirandello, o en *La chute*, de Camus; ilusión referencialista que, dentro de nuestro ámbito cultural, discursos innovadores como *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas* y *El astillero* mantienen todavía dentro de su marco novelesco: bajo los carriles de la «ficción» todos estos discursos se presentan como el relato de *alguien* o sobre alguien, un personaje que no es el relato mismo, el cual lo «presenta» —aunque sea como ilusión estética, novelesca...—. Aquí, en *Nunca más el mar*, las cosas son de otra manera, de una manera radicalmente distinta e inusitada: *x* es —o puede ser, esto tampoco es seguro— una invención de *el hombre* y de los personajes que lo evocan o recuerdan; pero, a su vez, *x* inventa a *el hombre* y a los personajes que lo evocan, en un juego de espejos inasible para el lector: de ahí la inicial mención de este mecanismo de *hacerse ser, existir*: «Y vuelve a caminar, aunque está cansado, diciéndose en cada gesto solitario, *inventándose desde quién sabe qué oscuridad* (p. 11; los subrayados son nuestros); por ello también, el recuerdo del otro, de *x*, y de sí mismo, se torna *olvido*: «Se ve la mano y entiende la soledad, el vacío de lo que toca, la nada sin los límites de un rincón, de un lugar donde el tiempo no sea más un olvido insondable» (p. 13); pero, lo que es paradójico —y nuevamente nos encontramos con una ambigüedad subyacente—, y este olvido de la memoria, de lo pre-existente, hace posible la conciencia de que *x* existe: «Dice su nombre, *x*, y no entiende. *X* existe» (p. 15; el subrayado nos pertenece).

Como ya dijimos, lo mismo ocurre en relación con los personajes que «recuerdan» a *x* y hablan, presumiblemente a *el hombre* que indaga sobre él. En el capítulo II, dice una mujer: «Desde que lo vi supe que *no podía ser real. Era, necesariamente, un hombre al que había que imaginar* (...) ahora incluso me doy cuenta de lo que estoy haciendo, *construyéndolo* (...). Es que se hacía *inventar*, aunque no lo supiera. Irradiaba cosas y a ratos pienso que él sí *quería esa invención*, que él sí *quería ser como uno se lo imaginaba*» (p. 17; los subrayados son nuestros). En el capítulo X, termina una empleada doméstica sus remembranzas sobre la infancia de *x* de esta manera: «El bebé es muchas cosas para mí, un poco yo, otro poco la casa, las gaviotas graznando, la culebra de la quebrada, qué sé yo, un hijo más, algo que *me inventé o que inventaron*. Tal vez un sueño» (p. 90; los subrayados son nuestros). En el capítulo XIII, otra mujer dice a su interlocutor (*el hombre*): «(...) fue muriéndose cada vez más, y ya no sé si ese ir muriéndose lo *inventábamos*, o si él quería, desde lejos, que pensáramos así, porque vuelvo a decírselo, *x era un hombre al que había que inventar, imaginárselo, traicionarlo* minuto a minuto».

convertirlo en *un sueño nuestro*, en el *mito* personificado ¿no? (...) a veces me pregunto si no fue todo culpa de él, si no gozaba con su *invención*, si lo que quería era vivir metido en nosotros, desangrándonos, *haciéndonos a su imagen y semejanza*» (p. 108; los subrayados son nuestros). Y, finalmente, otro personaje que pertenece al círculo de lo que podríamos llamar el «mundo real de *x*» (representado por los capítulos que narran directamente los eventos de la vida de *x*), afirma casi lo mismo hablando con su compañera: «Nos *inventaba*, *mija*, *x* nos *creaba*, *imaginándonos* y nosotros *hacíamos lo mismo*. Es más —agrega, tras hacer una pausa—, seguimos haciéndolo, ¿comprendes?» (p. 118)⁹.

Desde Pirandello se descubre la rica y profunda veta narrativa del juego de la invención y se echa mano de ella de una manera sistemática; aunque como antecedente siempre se podrá citar a Sterne y Diderot. Esta invención, en la concepción de algunos narradores, es igualada a la mentira o falsificación de la «realidad» por el arte. En la literatura latinoamericana actual, dos escritores mexicanos, Salvador Elizondo y Juan Vicente Melo, articulan, movidos por la «tematización» del *mentir* discursos literarios de primer orden. Sin embargo, creemos que el texto de Donoso Pareja ofrece un material más rico y complejo, pues, sabiamente, ya no tematiza la falsificación de una supuesta y primaria realidad, sino la instauración precisamente de un mundo, de una *realidad*, movilizada por la invención; una invención circular y dialéctica, en cuyo proceso ya no se sabe más, a ciencia cierta, quién es el sujeto y quién el objeto, pues esta dicotomización racional se hace extremadamente empobrecedora para aferrar la dialéctica que el texto nos propone: el sujeto *inventa* al objeto (al otro; en esto estaríamos muy cerca de la teoría de la *yección* de Clifford¹⁰); pero, a su vez, el otro (objeto que se hace sujeto) *inventa* a uno:

⁹ El último capítulo, que, como ya dijimos, reproduce fragmentos y enunciados de todo el discurso anterior, vuelve a citar las palabras de una de las mujeres acotadas por nosotros, las del capítulo III (p. 164).

¹⁰ «En su ensayo *On the nature of things-in-themselves*, Clifford se propone dar cuenta intelectual de la realidad del otro mediante un concepto inédito: el concepto de *eyecto*. Desde su radical subjetivismo gnoseológico, este pensador llama 'objeto' (*object* o *phaenomenon*) a todo grupo de sentimientos (*feelings*, en el sentido de *cogitaciones* cartesianas) que de algún modo persiste o se repite en nosotros como tal grupo a lo largo del tiempo. Es, pues, el objeto de conjunto de cambios *en* mi conciencia, y no algo exterior a ella. Las inferencias de la ciencia física atañen siempre a sentimientos míos reales o posibles, esto es, a lo que actual o potencialmente está en mi conciencia. Pero hay inferencias que difieren profundamente de las que constituyen la ciencia física. Si yo llego a la conclusión de que *tú* eres consciente y de que hay en tu conciencia objetos similares a los que hay en la mía, ya no estoy infiriendo entonces sentimientos actuales o posibles de mi propia alma, sino *tus*

cada una de las puntas de esta dicotomía dialéctica, en el sentido kierkegaardiano propio, en el cual ninguna se anula y cuya tensión instaure una realidad, inventa al otro para ser a su vez inventado. Este es el modo de existir que instaure el discurso, no hay otro: *x* mismo (el inventado) reproduce el vértigo del espejo de la invención: «Lo miro ahí, con su pequeño, delgadísimo cuerpo, su voluntad de comprender, y no sé si lo engaño o me engaña, si la dominación es mía o es suya, *si lo invento o me inventa*. Doy unos cuantos pasos, rodeado de los periódicos viejos, del mundo dando vueltas alrededor de mí. El Chino calla, observándome. *'Tal vez lo invento para que me invente'*, pienso, pero no puedo encontrar el punto donde reposa mi convicción, la verdad de las cosas», se dice *x* (p. 71; los subrayados nos pertenecen). Y recordamos las palabras del muchacho ya citadas: «(...) él *nos inventó* para que *lo inventáramos*, ¿entiendes?, y en este sentido, nuestra *invención* era suya, él *se inventaba a costa de nosotros*. *No éramos más que sus intermediarios*» (p. 120; los subrayados son nuestros). De un modo parecido, *el hombre* se dice: «Tal vez lo invento para que me invente.» De este modo, tanto *el hombre* como *x* resultan «una especie de inventador inventado» (p. 114).

Las últimas palabras de *x* y las de *el hombre*, citadas por nosotros, nos ofrecen una base para interpretar el sentido de la */invención/* tematizada en esta novela, como la cárcel del solipsismo: no nos ofrece un sustento para asentar una convicción de la persona (del otro como otro yo, como un prójimo) y aferrar, de este modo, su *verdad*, su valor ontológico, que le hace ser en la misma medida en que *soy yo*, y sin el cual no soy yo. Para el hombre racionalista (cfr. la nota 10), los barrotes de la cárcel del monismo psicológico estaban constituidos por las leyes y las exigencias de los conceptos claros y distintos: el criterio de la aceptación del otro como persona tenía que ser silogísticamente válido; ahora lo forman los caprichos de la imaginación: *el hombre*, al desplomarse *su* mundo (en el cual son elementos constitutivos el del prójimo y el social en general), no encuentra la tabla salvadora en su imaginación porque ésta no es criterio de convicción: la fe en el otro debe ser en cuanto *persona* y no en cuanto

sentimientos, los cuales no son y no pueden llegar a ser objetos en mi conciencia. Los complicados procesos fisiológicos de tu cuerpo y los movimientos de tu cerebro son por mí inferidos, según el grado de mi saber anatómico, como cosas que me es posible ver. Pero la existencia de tus sentimientos y de agrupaciones entre ellos semejantes a las que hay entre los míos, es inferida por mí como cosa exterior a mí y por mí lanzada hacia fuera de mi conciencia (*thrown out of my consciousness*); en suma, como algo que no forma parte de mi ser. Esto es lo que sugiere a Clifford la idea de llamar 'eyectos' a tales existencias para distinguirlas de los 'objetos' y 'obyectos', esto es, de las cosas que se presentan en mi conciencia» (Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro* [Madrid: Alianza Universidad, 1983], pp. 71-72).

yección o invención de uno mismo (solipsismo). De esta ruda y sombría cárcel sólo parece librarse el muchacho, pues cree en x , en su mismidad, a pesar del juego de espejos de la invención, y está dispuesto a matar a su detractor, el Chino (p. 122).

3.3. *La identidad de x , el prójimo imposible*

No es raro, en la tradición narrativo-literaria, encontrarse con un personaje nombrado simplemente por una inicial (el significativo K. de las novelas de Kafka), o que se lo nombre con un sustantivo común (el hombre, el viejo, etc.); pero ¿qué quiere decirnos el narrador implícito de un relato si *decide* significativamente nombrarlo por la común designación algebraica a un elemento desconocido de sus operaciones, una x ? Una x es reconocida inmediatamente como una incógnita en una ecuación matemática, que debe ser despejada para descubrir su valor —en el caso de la novela tendrá que ser, por fuerza, su valor semántico—. A este significado conferido a tal denominación del personaje, x , de *Nunca más el mar*, alude el propio discurso: «El muchacho calla. Error, error, queda *despejada la ecuación* (x = aventura, terrorismo, romanticismo ramplón)» (p. 98; subrayamos nosotros).

Pero si se tiene en cuenta el contexto del discurso, ésa es una particular interpretación de x , una «interesada» y subjetiva operación de despejar, pues la hace el Capo del Partido para condenarlo. Y ya sabemos que el texto nos dice que x es muchas cosas, aunque ninguna en forma particular y absoluta. De x sabemos, sin embargo, apenas algunas cosas difusas y contradictorias: en primer lugar, la interpretación «sentimental», para llamarla de algún modo, que hacen de él los personajes que lo «aceptan» como un valor positivo, si se quiere, algo que fundamenta de cierta manera su vida (*el hombre*, los que hablan sobre x a *el hombre*, el muchacho). Este último afirma: «(...) y ya es hora de que sepamos qué era realmente, qué significó, no él, fíjate, sino qué significó para nosotros, en qué sentido lo hicimos porque era lo que necesitábamos en ese momento, lo que nos permitía creer en una impunidad que no era sino miedo» (p. 118). x es el que les permite aferrarse a una convicción, les permite sentirse en la existencia; aunque en forma endeble, como ya vimos en el párrafo anterior; debilidad que se acrecienta si se tiene en cuenta que para todos ellos x ya no cuenta, pues ya no existe.

En segundo lugar están los personajes que lo rechazan (el Capo, los miembros del Partido, el Chino): para ellos es un aventurero, una persona negativa, corrosiva, digna incluso de ser eliminada; precisamente el Chino dispara contra él en uno de los finales posibles: «El Chino abre la puerta

y ve los pies del hombre, sus zapatos tristísimos. Duda un segundo y alza el brazo derecho. Hace uno, dos, tres disparos. Luego otra vez, y otra, accionando el dedo sobre el gatillo» (p. 171). El Chino lo odiaba, «sólo él sabía cómo era (...). Tal vez porque lo conocía», según las palabras finales del muchacho (p. 171).

En tercer lugar, tenemos algunos datos escuetos sobre su vida, proporcionados por los que hablan a *el hombre* y por los capítulos que relatan directamente sus acciones: era un niño solitario de una familia rica; vivía aislado, pues no iba a la escuela; se inventaba juegos raros; ya adolescente, lidera un movimiento huelguístico en el colegio Vicente; ingresa en la lucha revolucionaria; moviliza acciones de guerrilla urbana (el atentado contra los policías); es expulsado del Partido; vive clandestinamente en el país hasta que huye a Colombia; se casa en Caracas; tiene una hija; vuelve a su país; se suicida y/o es muerto por el Chino de varios balazos: éstos son los «datos» más sobresalientes sobre su vida ofrecidos por el discurso. Ninguno desarrollado en secuencias narrativas amplias, sino fragmentado; retraceado y esparcido por todo el discurso novelesco.

Finalmente, el valor semántico de *x* se enriquece al ser privilegiado por el símbolo que le confiere el título de la novela, pues el discurso lo asimila al mismo: «*x* era un poco el mar, un flujo y reflujo eternos, permanentemente ahí, pero también en todas partes, lamiendo incansable las playas de la tierra, nostálgicas en la marea baja, ¿ve?, llenas de la pleamar, solas siempre» (p. 110). De este modo, *x* es la objetivación trágica y escurridiza del otro, al cual nunca se podrá asirlo, al menos por vía de la imaginación, de la invención¹¹.

¹¹ El método, el camino de la invención para aprehender al otro tiene sus grandes postulados en Dilthey, Lipps y Unamuno; sobre este último nos dice Laín Entralgo, en el libro citado en la nota anterior: «La convivencia humana sería [para Unamuno] una faena de imaginación, de creación: la imaginación es para el hombre la 'facultad más sustancial'. Viviendo humanamente, uno se imagina o crea a sí mismo —no otra cosa viene a ser la agónica fe unamuniana: 'crear lo que no vimos', y por tanto la unamuniana vida en la esperanza—, y a la vez imaginando o creando a los otros, inventándolos, según el doble sentido que en castellano ha llegado a tener la palabra 'invención'. Ante el otro, y movido yo por mi amorosa compasión, mi imaginación descubridora *inventa* que él es persona, *encuentra* en él su fraterna condición del otro yo. El hombre que se ve y a quien se oye —el hombre aparential hácese así 'el hermano, el verdadero hermano' (...). Pero esto no es todo. A la vez que descubro en el otro su real condición de persona, mi imaginación creadora *inventa* lo que él como persona es, le *crea* como 'alguien' concreto, singular e infungible, hace del otro yo un yo que para mí y para todos sea de veras 'otro'» (p. 152). Al hombre solo de *Nunca más el mar* falta la compasión unamuniana y el sentimiento trágico de la misma; aunque la invención en la cual se halla sumido es más dialéctica e integradora de una «otra» realidad, como ya vimos.

3.4. *Fundación y raíces: la mujer/Guayaquil*

x es inaferrable y, por tanto, el programa narrativo *ii*, el más extenso de la novela, no se realiza, fracasa. Lo mismo ocurre con el primer programa identificado por nosotros, *i*, tematización del /reencuentro/ o /retorno/ y narrativizado en la doble situación de *el hombre* que regresa: solo en un cuarto, implorando por el regreso de su pasado y la permanencia de la mujer, y el regreso a su ciudad natal, Guayaquil: recorrido por la misma y conversaciones en un bar y/o un restaurante.

La primera situación es caracterizada de una manera obsesiva, con variantes siempre enriquecedoras: «Tener conciencia es decirse para existir, decir a los demás para que existan, pero se toca y no está, sin saber cuál es su mundo, quién le escribe, dónde está el Variedades, esas calles nombradas. Y sólo el ruido otra vez, exacto, recordándole algo en la oscuridad, algo indecible, igual que la mano ahí, doliéndole, prolongándose en el rostro de esa mujer que tampoco es posible definir» (p. 10).

Repetidas veces la mujer es asociada, a lo largo del discurso, con «las fundaciones de la ciudad», y repetidas veces se la describe como presente, aunque inaferrable, o simplemente como una evocación añorada en la soledad radical, para «vencer al olvido». De todos modos, el resultado es siempre la derrota: «Vuelve hacia la cama y se sienta. Cansado de caminar, el hombre olvida, porque el tiempo de la fundación, el establecimiento del lugar, era el tiempo de la mujer, el momento de sus ojos mirándolo, escrutándolo, dejándolo más solo» (p. 80).

La otra situación —el retorno a la ciudad natal, Guayaquil— se halla presentada en capítulos en los que la lengua se libera de toda formalidad: conversaciones fragmentadas, muy próximas al monólogo simple, en restaurantes, bares o mientras *el hombre* (que pudiera ser *x*, como ya dijimos) recorre la ciudad transformada, que exhibe su aparente esplendor. Muy pocas veces la literatura, de cualquier latitud, ha empleado tanta energía y tantos recursos estéticos para desmixtificar uno de los fundamentos de nuestra identidad, uno de nuestros pilares «sagrados»: el suelo natal, la patria. En todos estos capítulos el humor ácido se torna en un remolino voraz que lo devora todo: el orgullo nacional, los mitos de su surgimiento, el humorismo barato que nos defiende de nuestra miseria «nacional» (las referencias al fantástico museo de Latacunga¹²), etc. Tam-

¹² «(...) en Latacunga está el museo más genial del mundo, una maravilla, mono, en serio cholito, cómo no será que ahí tienen los güevos de la bolsa de valores, mamítico, y la otra mitad del medio ambiente» (p. 50). «(...) el museo de Latacunga está ahí, el más sensacional museo del mundo, único, verdadero orgullo nacional, porque tiene los güevos de la bolsa de valores, ¿entiendes?, el collar del cuello del útero, la semilla de la planta del pie, el árbol de las hojas de gillete» (p. 52). Etc.

bién aquí el texto desarrolla la isotopía política referida al Ecuador, que merece un estudio aparte.

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

3.5. *El conocimiento de sí mismo: el fracaso definitivo*

Muchas veces, la verificación de una derrota o la conciencia de una imposibilidad tiene como resultado la asunción favorable de una situación *real*, desde la cual se puede partir para lograr un mayor conocimiento de sí mismo. Pero en *Nunca más el mar* esta postrera y heroica salida se halla también vedada, al menos en cuanto a *el hombre* (o a *x*) respecta: el discurso se cierra, en el capítulo final, por donde comenzó, anuda el círculo de la desolación final: «Cansado de caminar, el hombre se sienta. Dice descansar, y sólo oye el balanceo, chirriar amargo de la soga (...). Una sensación dulcísima de no estar le invade»: es la descripción de la situación final, que coincide exactamente con la inicial, de *el hombre* (*x*). Y este su sentimiento, su convicción definitiva: «Yo sólo logré que me quisieran en otro, como lo que no soy.» Calló un momento: «Tal vez no era nada», añadió, para luego rectificar: «Tal vez no soy nada» (p. 165). Luego, el discurso narrativo nos entrega la doble escena posible de la muerte de *el hombre* o de *x*, ahorcado o asesinado. Nadie sabe nada. No se puede saber nada en la hora definitiva de la derrota del hombre: *Nunca más el mar*.

4. Apenas hemos bosquejado una aproximación interpretativa de esta novela capital de las letras ecuatorianas contemporáneas; una aproximación que quiere deslindar un vector del parámetro complejo de lectura propuesto por la tematización de la */búsqueda/*. Una mayor profundización y un estudio más amplio de la misma es una invitación incitante que, no dudamos, alguien la tomará con mayor competencia que nosotros.

