

Fernando Nina

La expresión metaperiférica:
narrativa ecuatoriana del siglo XX
José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano
Vol. 142

Fernando Nina

**La expresión metaperiférica:
narrativa ecuatoriana del
siglo XX**
**José de la Cuadra, Jorge Icaza, Pablo
Palacio**

Iberoamericana · Vervuert

2011

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2011
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert Verlag, 2011
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISSN 0067-8015
ISBN 978-84-8489-611-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-665-0 (Vervuert)

Depósito legal:
Composición: Anneliese Seibt, Instituto Ibero-Americano Berlin
Diseño de la cubierta: Carlos Zamora

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico
blanqueado sin cloro.
Impreso en España

Índice

I. Introducción:	
Coordenadas de la expresión metaperiférica	9
1. Inferencialidad e invisibilidad de la región metaperiférica	9
2. La expresión metaperiférica: más allá de tradición y ruptura	16
3. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio: simbolización, escenografía, metanarración	26
II. José de la Cuadra: El realismo orgánico	31
1. El abogado de los montuvios	31
2. El desplazamiento <i>mito-topológico</i> de la literatura ecuatoriana	40
2.1 <i>La doble raíz: los cuentos</i>	40
2.1.1 <i>Los cuentos tempranos</i>	41
a) “El desertor” (1923/1931): estética y ética	41
b) “Nieta de libertadores” (1923): transformación y transfiguración.....	48
c) “Sueño de una noche de Navidad” (1929): iniciación y cosmogonía.....	53
2.1.2 <i>Los cuentos tardíos</i>	60
a) “La cruz en el agua” (1931): mito y realidad	60
b) <i>La Tigra</i> (1940): la antropología de la imaginación.....	67
2.2 <i>El matapalo: la unidad orgánica de la novela</i>	86
2.2.1 <i>Propedéutica</i>	86
a) La unidad vegetal en el consorcio vegetal	87
b) La teoría del matapalo	89
c) El símbolo preciso	90

d) El tema de la novela	92
2.2.2 <i>Los Sangurimas</i> (1934).....	95
a) Primera parte: “El tronco añoso”	95
b) Segunda parte: “Las ramas robustas”	114
c) Tercera parte: “Torbellino en las hojas”	128
d) Epílogo: Lo real y lo imaginario	139
e) Diagrama del realismo orgánico	142
2.3 <i>El montuvio ecuatoriano</i> (1937): Ensayo de forma y formación	143
III. Jorge Icaza: etnopoética y escenografía	183
1. Casi un dramaturgo	183
2. El desplazamiento <i>etno-poetológico</i> de la literatura ecuatoriana	189
2.1 <i>El drama desconocido</i>	189
2.1.1 <i>¿Cuál es? (1931): Autoridad y autoría</i>	194
2.1.2 <i>Sin sentido (1932): Figuración y alegoría</i>	209
2.1.3 <i>Flagelo (¿1932 o 1936?): materialidad y ficción</i>	231
3. Los cuentos: Escenario y grafía	257
3.1 <i>Escenario(s): Sic transit</i>	257
3.1.1 <i>Exteriores: abismos, barrancas y laderas</i> <i>(“Cachorros” y “Barranca grande”)</i>	261
3.1.2 <i>Transitorios: caminos, chaquiñanes y</i> <i>desterritorialización (“Sed” y “Éxodo”)</i>	266
3.1.3 <i>Interiores: intimidad, espacio propio y táctica</i> <i>(“Casa chola” y “El nuevo San Jorge”)</i>	276
3.2 <i>Grafía (signo): Interpositio intransitivum</i>	284
3.2.1 <i>Huella indexical: “Interpretación”</i>	292
3.2.2 <i>Mimicry y etopoética: “El nuevo San Jorge”</i>	298

3.2.3 <i>La suspensión etnopoética del disfraz: “Mama Pacha”</i>	308
4. La novela icaciana: esceno-grafía de la expresión auté(t)n(t)ica	316
4.1 <i>Huasipungo (1934): la invención de la palabra</i>	316
4.2 <i>El Chulla Romero y Flores (1958): interpretación y despliegue de la autenticidad</i>	332
IV. Pablo Palacio: La dimensión existencial	353
1. La tragedia de la genialidad	353
2. El desplazamiento filosófico de la literatura ecuatoriana	364
2.1 <i>El problema del inicio: la estética palaciana (Aesthetica)</i>	364
2.1.1 <i>Propedéutica</i>	364
2.1.2 <i>El Vortext programático</i>	368
2.1.3 <i>“Un hombre muerto a puntapiés” (1927): La différence como narratología desterritorializada</i>	370
2.1.4 <i>“La doble y única mujer” (1927): La otredad del yo</i>	388
2.1.5 <i>“El antropófago” (1927): autofagia como sacrificium litterae</i>	401
2.1.6 <i>“Luz lateral”: Anamorfosis</i>	406
3. El problema de la realidad: la teoría del conocimiento (Epistemología)	415
3.1 <i>Débora (1927): realidad como zona de indistinguibilidad apelativa</i>	415
3.2 <i>Brazo y flexibilidad corporal del devenir signo: breve excursus sobre lo cinematográfico en la obra de Palacio</i>	433
3.3 <i>Vida del ahorcado (1932): tiempo intemporal, espacio des-espaciado y vida mula</i>	437

4. El problema de la verdad: ética palaciana y filosofía de la excepción	458
4.1 <i>Sentido de la palabra</i> verdad	459
4.2 <i>Sentido de la palabra</i> realidad: <i>la filosofía de las excepciones</i>	472
4.3 <i>Translación filosófica: los fragmentos de Heráclito de Éfeso</i>	479
5. Observaciones finales y diagrama de la metadiscursividad	488
V. Consideraciones finales	491
1. La expresión metaperiférica frente a la literatura hispanoamericana y mundial	491
2. José de la Cuadra: expansión de la expresión metaperiférica	496
3. Jorge Icaza: humanización de la expresión metaperiférica	498
4. Pablo Palacio: reflexión de la expresión metaperiférica	501
VI. Bibliografía	505

I. Introducción: Coordenadas de la expresión metaperiférica

En la periferia del círculo el comienzo y el fin coinciden.
Heráclito

1. Inferencialidad e invisibilidad de la región metaperiférica

En la famosa expedición de América, la ciudad de Quito y las regiones equinocciales emprendida por el barón Alexander von Humboldt y su compañero Aimé Goujand –más conocido como Bonpland, el médico y botánico oriundo de La Rochela–, hubo un *tercer* acompañante aún poco destacado y reconocido en la historiografía sobre la estancia de Humboldt en América en el siglo XIX: el joven criollo Carlos Montúfar. Este quiteño aristócrata y acomodado, cuya familia recibió a Humboldt en sus aposentos y residencias solariegas en los alrededores de Quito, había estudiado Filosofía y Humanidades en la Real Universidad Pública de Santo Tomás de Aquino de su ciudad natal, donde obtuvo su título en 1800. Montúfar, quien presuntamente se involucró en una relación sentimental con Humboldt, llegó a ser su compañero en sus continuos viajes a partir de 1802, que lo llevaron desde Quito a Lima e incluyeron la famosa ascensión al Chimborazo –por entonces conocido como la montaña más alta del mundo– y luego el trayecto hacia Europa, pasando por Guayaquil y Acapulco, con escalas en La Habana, los Estados Unidos y París, para finalmente asentarse en Madrid, donde estudió en la Real Academia de Nobles.¹

Dos son los escritos de Montúfar que destacaremos a continuación: un diario de viaje y una carta dirigida a Humboldt. En su diario del “Biaje de Quito a Lima [...] con el barón de Humboldt y don Alexandro Bonpland”, en un pasaje impactante sobre la ascensión al volcán Chimborazo (23 de junio de 1802), Montúfar relata orgullosamente ese momento cumbre vivido al pie de la cima, adonde habían llegado “en cuerpo sin abrigo”: “En la mayor altura que estuvimos y hasta donde no han estado hombres jamas, encontramos barias piedras quemadas...”.² El joven quiteño narra que al descender, sin haber al-

1 Véase al respecto el artículo de Teodoro Hampe Martínez, “Carlos Montúfar y Larrea (1780-1816), el quiteño compañero de Humboldt”, en: *Revista de Indias* 226 (2002), 711-720.

2 Carlos Montúfar, “Biaje de Quito a Lima de Carlos Montúfar, con el barón de Humboldt y don Alexandro Bompland” (apéndice documental), en: Mariano

canzado la cima debido a una “quebrada profundísima” que imposibilitó continuar el ascenso a la altura de “3036 toesas”, aproximadamente unos 5.917 metros sobre el nivel del mar, cayó una nevada que “nos cubrió y nos pusimos enteramente blancos y muy mojados, con la niebe que cayó se nos cubrieron las señales de pisadas que dejamos al subir, y nos bimos en mucho riesgo de perdernos pues no oyan nuestros gritos los que estaban abajo, y solo bajamos por *inferencias*...”³ Este poco conocido “tercer relato” de Montúfar sobre la expedición de Humboldt puede considerarse el prototipo de una expresión que hasta ahora ha pasado desapercibida en la historiografía literaria y cultural de los estudios hispanoamericanos. Y sin embargo, sin esa lectura inferencial de Montúfar, seguramente tampoco habríamos conocido el así llamado *grand récit* de Humboldt y Bonpland sobre su expedición a América.

En otro momento de su relación, ya instalado en Madrid y en espera del envío de dinero por parte de sus familiares, y por lo tanto completamente dependiente de Humboldt, Montúfar le escribe al barón las siguientes líneas en una carta que delata desesperación:

¡Qué largo silencio! Cuánto tiempo hace que no tengo el gusto de ver letra de V. ni saber de su salud hasta este correo que me ha escrito en fin Bonpland, y me dice no tiene V. novedad, pues aquí se dijo que hubiera estado V. malo. Tanto en esta época como en mil otras he escrito a V. y siempre sin tener contestación: no sé a qué atribuir el silencio que V. guarda. [...] como en tanto tiempo nada he sabido de V. ni aun sé si ha recibido las cartas...⁴

Unos 200 años más tarde Carlos Arcos Cabrera nos cuenta la historia de ese personaje de José Donoso, “Marcelo Chiriboga” –intradiegeticamente un “ficticio escritor ecuatoriano que formó parte del *boom* latinoamericano”–,⁵ que aparece en la novela *El jardín de al lado*

Cuesta Domingo/Sandra Rebok (coord.), *Alexander von Humboldt: estancia en España y viaje americano*, Madrid 2008, 331.

3 Ibid., cursivas mías.

4 Carta de Montúfar a Humboldt (1806), Original en: Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriften-Abteilung, Nachlass Alexander von Humboldt, Gr. Kasten 2, Mappe 3, Nr. 94 (carta del 8 de mayo de 1806) y Nr. 95 (posdata del 12 de mayo).

5 Carlos Arcos Cabrera, “La caja sin secreto: Dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea”, en: *Quórum* 14 (2006), 188.

(1981).⁶ Chiriboga es un invento de Donoso y Carlos Fuentes, y la ficción lo convierte en “autor de *La caja sin secreto*, novela insuperable”.⁷ Con esta anécdota Arcos Cabrera pretende hacer visible la invisibilidad de la literatura ecuatoriana, a la cual considera “una literatura invisible para un país imaginario”.⁸ Afirma Carlos Fuentes, cuyo Chiriboga es diferente al de Donoso, que este es un “personaje mítico de la literatura ecuatoriana” y que fue una idea suya y de Donoso para representar a la literatura ecuatoriana, ausente en ese *boom*.⁹

Partimos entonces de una *lectura por inferencias* que marca un punto inicial en el estudio de la expresión metaperiférica, la cual será descrita y examinada en este trabajo. El término *metaperiferia* es introducido aquí por primera vez, de manera que su significado se remite únicamente a nuestra propuesta. Con él nos referimos a un campo escritural hasta ahora poco conocido: la literatura ecuatoriana. Al igual que Montúfar debemos inferir las huellas que nos permitan adentrarnos en el campo de una expresión por debajo de la textura que cubre los textos del centro y de la periferia más cercana a ese centro, y proponer otro tipo de lectura, una que descubra el campo literario de una escritura poética que no puede ser descrita con las categorías hasta ahora empleadas.

La *carta perdida* de Montúfar a Humboldt (y la ausencia de una respuesta), o carta que no llegó a motivar a su destinatario a dar una respuesta, refleja en cierto modo lo que ha sucedido con dicha expresión metaperiférica. Es como un intercambio escritural que no tuvo lugar, que quedó fuera del discurso latinoamericanista y más aún del discurso literario mundial. Su *desviación y desaparición* requiere una lectura distinta que la de otras expresiones, y significa también un inicio diferente a la vez que determina la presencia material evidente de un *tercer relato*, de una escritura de existencia probable fuera de la

6 El personaje de Marcelo Chiriboga aparece en las novelas *Cristóbal nonato* (1987) y en *Diana o la cazadora solitaria* (1994) de Carlos Fuentes. Además tiene un papel protagónico en *Donde van a morir los elefantes* (Donoso 1995) y, como nota Arcos Cabrera, “sobrevive a Donoso y escribe la solapa de *Nueve novelas breves* (1997), una publicación póstuma de un conjunto de relatos del chileno”. Véase Arcos Cabrera, “La caja sin secreto”, 189.

7 Arcos Cabrera, “La caja sin secreto”, 188.

8 *Ibíd.*

9 Milagros Aguirre, “Carlos Fuentes, la otra cara del espejo”, entrevista publicada en: *El Comercio*, Quito (01.06.2001).

estructura dualista del *espace littéraire mondial*. Nuestra propuesta es penetrar en esta escritura a partir de la lectura inferencial. Una de las particularidades de estos textos es que escapan a todo intento de fijar su significado. Ir en pos de ellos nos pone en la misma situación que la de Bonpland y Montúfar frente a la “profundísima quebrada”, sin huellas que seguir para regresar a un núcleo. Es un instante frente a la abismal y blanca “nada”, la nada “que cuelga del vacío”¹⁰ y de la que proviene la expresión que aquí estamos desarrollando: lo metaperiférico. Este posicionamiento terciario de la expresión metaperiférica permite describirla como un *espacio intuitivo de creación*. A partir de la carta de Montúfar podemos afirmar que “no hay síntoma sin su destinatario”,¹¹ y este es el punto en donde se requiere del llamado filólogo para hallar el significado oculto, aquel de la lectura inferencial con que despega la expresión metaperiférica.

La figura ficcional de “Marcelo Chiriboga” aparece como síntoma de la literatura ecuatoriana. ¿Pero no es el personaje Marcelo Chiriboga justamente el síntoma de ese gran Otro, el discurso del *boom* latinoamericano, ese orden simbólico, como una totalidad congruente, cerrada, que no existe? ¿No debemos interpretar a Chiriboga como una fractura (*Verwerfung*), como el rechazo de un significante fundamental, que es expulsado fuera del universo simbólico del sujeto, la expresión metaperiférica? ¿No debemos atravesar esa fantasía para ser capaces de reconocer que su formación –la creación de Chiriboga– sólo enmascara, llena un vacío, una falta, un intersticio? El síntoma de “Marcelo Chiriboga” se revela planteado como escritura pero ya no en su relación con un significado fijo, como lo son centro o periferia (símbolos escritos), sino como goce puro de una escritura. La expresión metaperiférica permite precisamente validar los procesos para reconocer a este “personaje” como *sinthome*, como formación significativa específica, como portadora de una “manera de escribir” propia, “goce-en-escritura” de sí misma, de forma irreducible a un otro.¹² Al menos se podría intentar esta lectura.

10 El verso proviene del poema “Ecuatorial” de Vicente Huidobro.

11 Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires 1992, 109.

12 Con el concepto de *sinthome* Lacan proporciona un neologismo que permite una salida: “Síntoma como *sinthome* es una determinada formación significativa como portador de *jouissance*, goce-en-sentido”. Véase Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, 110.

El problema de la invisibilidad de la literatura ecuatoriana es, ciertamente, un problema de crítica y recepción estética nacional que pasó por alto la cohesión de temas y reflexiones en la narrativa ecuatoriana a favor de una, en su tiempo necesaria, pero desde el punto de vista filológico, deficitaria discusión sobre el compromiso político y el papel de la cultura “nacional”.¹³ Esto se vuelve patente en la limitada conceptualización de una literatura ecuatoriana del siglo XX que se quedó, para muchos, entrampada en el dualismo de una *literatura-denuncia* y la *ruptura frente a la denuncia* en una literatura más compleja, que culminó con una *ruptura de dicha ruptura*. A ello se suma que no se ha considerado hasta ahora a los tres narradores ecuatorianos más importantes de la primera mitad del siglo XX, como lo son José de la Cuadra (1903-1941), Jorge Icaza (1906-1978) y Pablo Palacio (1906-1947) como cohesionados, y no se los han leído conjuntamente bajo un paradigma. Es esa precisamente la propuesta de este estudio: romper con ese esquema que se ha tenido hasta ahora de la narrativa ecuatoriana del siglo XX.

13 Al respecto cabe decirse que en la vanguardia ecuatoriana se dio una ruptura formal-estética muy diferenciada. Véase al respecto el innovador estudio sobre Hugo Mayo, padre de la vanguardia ecuatoriana y fundador de diversas revistas literarias donde esta se difundió, de Jackelin Verdugo Cárdenas, *Hugo Mayo y la Vanguardia*, Cuenca 2002. Sin embargo, lo que no acaeció, al contrario de en la vanguardia europea, es lo que Peter Bürger define como el núcleo y la vez el *impasse* de su *Teoría de la vanguardia* (europea): “El significado de la ruptura de la historia del arte que provocaron los movimientos históricos de vanguardia no consiste en la destrucción del arte como una institución, sino en la destrucción de la posibilidad de proponer normas estéticas como válidas”. Es decir que la crítica de la vanguardia europea al “arte como institución”, a la obra de arte autónoma, encerrada en una estética que interiorizó el concepto de “arte” como institución, no es capaz de ir más allá de la teoría de la vanguardia histórica. Pero es este el punto de divergencia con la vanguardia ecuatoriana. Aquí ni siquiera existe la institucionalidad del arte, de modo que la vanguardia, al contrario, trata de establecer el campo de acción, no cuestiona la institucionalidad sino la funcionalidad del mismo que no ha sido interiorizada. El problema de la “cultura nacional” vio por ello en la posibilidad de establecer normas estéticas la posibilidad de una cultura (nacional) y en ella la de una continuidad del campo artístico. No se trataba de reunificar al arte y la práctica humana, como propone Bürger para la vanguardia europea. La vanguardia latinoamericana intenta, si seguimos a Beatriz Sarlo y su modernidad periférica, establecer una nueva práctica humana que parta del arte, que por lo tanto no está definida y es maleable. Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona 1987, 87, y Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1988.

Otro síntoma de la invisibilidad de la literatura ecuatoriana ha sido planteado por Leonardo Valencia con su concepto del *síndrome de Falcón*. Valencia parte de la imagen clásica de Eneas cargando a su padre y la conecta con una obra de teatro, donde el personaje Pablo Palacio (que representa en la obra al homónimo escritor), al final de la pieza, pedaleando forzosamente sobre una bicicleta, termina cargando a Joaquín Gallegos Lara, también escritor, pero sobre todo crítico socialista, quien polemizó contra Palacio porque este no “utiliz[ó] la literatura para denunciar la realidad”.¹⁴ Valencia relaciona esta imagen del genial escritor Pablo Palacio cargando a su crítico, es decir, tratando de sobrellevarlo de esa manera, con otra imagen, esta vez de la vida real: se trata de Juan Falcón Sandoval, hombre que cargó a Gallegos Lara a falta de silla de ruedas durante doce años.¹⁵ Valencia aclara que “es este personaje y no Palacio” el que da nombre a su síndrome y representa lo que ha sido el problema fundamental para los escritores ecuatorianos: someterse a la carga del discurso ideológico de una escritura “comprometida”.¹⁶ Ahora bien, Valencia analiza, sobre todo, el problema de la relación entre la novela y el escritor –en especial del escritor ecuatoriano posterior a De la Cuadra, Icaza y Palacio– que, según él, sufre aún de los coletazos de una ideología que lo lleva a cargar, como Falcón, “una agenda secreta y no declarada para su literatura”,¹⁷ que se obstina en la línea del retrato de un país con vocación reivindicativa y centrado en la cuestión de la identidad ecuatoriana o latinoamericana.

Lo cuestionable en la tesis de Valencia es que contrapone nuevamente a Palacio e Icaza como dos íconos polarizados y definitivos de la narrativa ecuatoriana. Para romper con esta polarización interna de la literatura ecuatoriana se debió analizar con detenimiento la obra dramática vanguardista¹⁸ del autor de *Huasipungo* y reconocer la im-

14 Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, en: Id., *El síndrome de Falcón*, Quito 2008, 168.

15 Falcón, si bien fue un personaje real, saltó a la fama y se volvió un motivo intelectual a través de la novela de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), donde aparece como personaje.

16 Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, 169.

17 *Ibid.*, 170.

18 Véase al respecto también la importancia que para Icaza tenía el teatro en la formación de la cultura, a la cual él dividía en actores, autores y público. Se trata por lo tanto de una estructura netamente estética de la realidad social. Estos ele-

portancia que dio a lo largo de su obra a la forma estética en conjunción con un fondo humano. Veamos lo que el mismo Icaza, quien según Agustín Cueva no fue el mejor teórico de su obra, intuyó al respecto:

Pero, entiéndase bien, al hablar del carácter de una literatura nacional, no se quiere por ello significar referencias al criollismo o al costumbrismo; no, se quiere referir, y debe entenderse, que se trata de una literatura que refleja las vivencias del ser auténtico, del ser que, en cualquier latitud cultural, tiene sus raíces propias –étnicas, sociológicas, históricas. Es algo que está [...] en la *esencia general de fondo y de la forma*.¹⁹

A lo largo de este estudio no se hablará de una literatura nacional, sino más bien de un espacio escritural que surgió en la metaperiferia hispanoamericana, como lo pueden ser de igual manera la guatemalteca, boliviana, nicaragüense o paraguaya.²⁰ Nuestra atención se centra aquí en la expresión ecuatoriana. Es así como la poética de la expresión metaperiférica que esbozaremos a continuación buscará convertir a esta sintomatología –a saber los síndromes de Chiriboga y Falcón conjuntamente, esa búsqueda desde la funcionalidad de la expresión propia hacia un movimiento de fuerza interna del lenguaje– en una práctica escritural con sentido semiótico. Como afirma Valencia, “elegir a los padres no significa matarlos, sino asimilar creativamente esa carga”,²¹ aunque no la consideraremos una *carga* sino un impulso creativo que hasta el momento no ha sido visto en su alcance real, que es precisamente el de su cohesión interna, de su poeticidad de *peut-être* con una probabilidad de *peut-entre* (entre periferia y centro, es decir, más allá de esa dicotomía); no es mimesis ni repetición, es *mutanza* hacia el espacio de la expresión metaperiférica del que provie-

mentos constitutivos forman según él un “triángulo de fuerzas” que sostiene su existencia y su belleza. En este sentido Icaza propaga una estética que hace evidente su carácter ficcional, como lo es el teatro. Esta consigna se la puede rastrear a lo largo de toda su obra. Por ello resulta inexacto afirmar que recién con su última trilogía novelesca, *Atrapados* (1972), haya experimentado con la forma. Al contrario, la experimentación con el lenguaje dramático es la esencia misma de su escenografía narrativa, como demostraremos más adelante. Véase Jorge Icaza, “Importancia del teatro en el desarrollo de la cultura nacional”, en: *Letras del Ecuador* 108 (1957), 7.

19 Icaza, “Importancia del teatro”, 7, cursiva mía.

20 Las expresiones metaperiféricas se podrían localizar a nivel mundial.

21 Valencia, “El síndrome de Falcón”, 184.

ne. Hacia el espacio escritural que parte de la inferencialidad y culmina en la autosustracción poética.

2. La expresión metaperiférica: más allá de tradición y ruptura

Más que una teoría o poética literaria nos referiremos a una teoría entrelíneas,²² un sistema de composición geopoético perspectivista y de posicionamiento, en el sentido no únicamente de “composición de lugar” sino de “composición de expresión”, denominado expresión metaperiférica. Con el término “metaperiférico” se introduce por vez primera un espacio minúsculo de expresión que no ha dejado huellas en el sitio donde desplegó su acción: el campo de la literatura latinoamericana, sea este denominado por la crítica hispanoamericana como heterogéneo,²³ transcultural²⁴ o híbrido.²⁵ Por ello es que debemos,

22 Adopto el término de Wilfrido Corral en “Culto, popular y masivo según Monsiváis”, en: Id., *El error del acierto*, Quito 2006, 152.

23 Véase el concepto de heterogeneidad aplicado a la literatura andina en Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima 2004. La tensión de la heterogeneidad andina surge a partir del hecho de ser una cultura marginada y el uso contradictorio de instrumentos culturales que pertenecen a referentes diversos. El referente que engloba a los otros es la realidad exterior socio-cultural, que se revela como heterogénea cuando algún elemento escapa de este marco referencial, lo que le dota necesariamente de una dimensión valorativa. Es precisamente esta dimensión valorativa lo que se supera al reconocer la existencia y las características de la expresión metaperiférica.

24 Véase Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid 2002: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo, en rigor, indicado por la voz inglesa *aculturación* sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación* y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. [...] En conjunto, el proceso es una *transculturación* y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (260). Véase además Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, D.F. 1982. Rama aumenta los criterios de selectividad e invención y ve en la “reestructuración del sistema cultural”, que es el resultado de operaciones, pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporación, la función creadora más alta de la transculturación. (47)

25 Véase al respecto Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires 1992. La mirada transdisciplinaria que exige Canclini debe prestar atención a los “poderes oblicuos” y a los procesos de transnacionalización económica y cultural que el discurso de la moderni-

como lo hicimos con Montúfar, volver a una lectura inferencial de su construcción. El vocablo *metaperiférico* será utilizado en el presente estudio para referirse específicamente a la narrativa ecuatoriana de la primera mitad del siglo veinte. Por un lado está orientado por el término deleuziano de “literaturas menores”, que representan un grupo especial, una minoría que hace uso de un lenguaje mayor.²⁶ Sin embargo, en nuestra fórmula de *expresión metaperiférica*, si bien se trata de un grupo separado, es uno particularmente literario que se remite de igual manera a un centro como a una periferia y no describe una minoría lingüística con una lengua mayoritaria circundante, sino al contrario, una lengua mayoritaria circundante que vuelve invisible la expresión de una minoría lingüística, metonímicamente unida al continente. En este sentido acogemos la denominación de “modernidad periférica” de Beatriz Sarlo²⁷ pero nos distanciamos de ella por considerarla no aplicable a la literatura ecuatoriana. El mayor punto de divergencia sería el que ubica a estas periferias más cercanas al centro (Argentina, México, Perú, Chile) en una posición de ruptura e innovación en relación a este mismo centro, mientras que la expresión metaperiférica se ubicaría como una poética de la contigüidad.

La literatura latinoamericana se ha venido pensando siempre como un campo de disyunción y uno de conjunción. Por un lado el centro europeo o norteamericano ha ocupado el espacio de la tradición y del canon, mientras que la periferia ha respondido a esa generación de una tradición a través de la provocación: con la ruptura.²⁸ En el ya

dad hegemónica ha intentado sobrecribir. En la producción de las culturas latinoamericanas se cristalizan los procesos de hibridación simultáneamente a los procesos de segregación, especialización y autonomización.

26 Cf. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México D.F. 1978.

27 Cf. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1988.

28 Véase al respecto el artículo ya “clásico” de Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y ruptura”, en: César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México 1974, 139-166. La novela latinoamericana es, según Fernández Moreno, “el trabajo simultáneo de las fuerzas de la experimentación y de la tradición, la ruptura hacia el futuro así como el rescate apasionado de ciertas esencias” (154). La tradición de la ruptura y la ruptura de la tradición, aunque antagónicos, están “hondamente, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición” (144).

clásico esquema de tradición y renovación en que se ha venido ubicando a la literatura latinoamericana, se introduce ahora la fórmula de la expresión metaperiférica, una expresión que se sustrae a una clasificación en uno de esos dos espacios, que está más allá del centro y de la periferia. En nuestra noción²⁹ se encuentra amalgamado, a su manera, el concepto de creatividad e imaginación, no como un estado fijo e inmutable sino como práctica dinámica de la invención literaria.

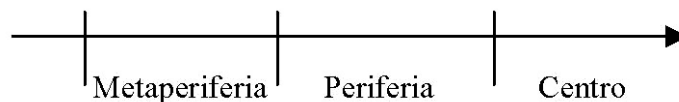
El presente estudio incluirá tres aspectos (representados por tres autores) de este espacio no descrito de la literatura hispanoamericana, que va más allá de significar tan sólo una doble marginalidad. Se trata justamente de una modernidad que atraviesa la relación puramente geográfica entre centro y periferia. De modo que no pretendemos caer en un maniqueísmo entre centro moderno y periferia retrógrada, entre metrópoli y colonia, sino precisamente postular una suerte de *acronotopo* textual. Por ello lo metaperiférico se desprende de igual manera tanto de un centro como de una periferia y este punto biflexivo es una disposición inventiva y teórica que se estructura como tridimensionalidad o trilateralidad. Se trata de romper la bidimensionalidad y el biperspectivismo desde el que se ha venido pensando la literatura hispanoamericana, donde en un lado se ubican las poéticas de la ruptura y en el otro las poéticas de la continuidad. Los espacios y campos escriturales de centro y periferia han estado relacionados de esta manera, pero para el campo escritural de la metaperiferia esta relación no es aplicable. La expresión metaperiférica permite ordenar estos campos escriturales de una manera distinta por medio de una *poética de la tri-reflexión liminal/umbral* activa donde se despliega “la narrativización de las prácticas [de] una ‘manera de [escribir]/hacer/[vivir]’ textual, con sus procedimientos y con sus tácticas propias”.³⁰ De modo

29 Entendemos la noción de poética en el sentido planteado por Wilfrido Corral: “como término que denota una ‘teoría de la literatura’, es decir, una ‘teoría del discurso literario’ [...] que designa a tres esferas interpretativas: teoría interna de la literatura, la elección de posibilidades temáticas (composición y estilo), y los códigos normativos construidos por una escuela literaria”. En el presente análisis nos concentraremos en las primeras dos esferas. Véase Wilfrido Corral, “Hacia una poética hispanoamericana de la novela decimonónica (I): el texto”, en: Beatriz González-Stephan et al., *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Caracas 1995, 311.

30 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México D.F. 2007, 88.

que el nivel de la poética también nos ayuda a superar los esquemas duales,³¹ pero añadimos a esto la mecánica de la “tensionalidad” que tiene dos facetas: a) tensión de sustracción (que se aparta/extrae de lo obligado, reemplazando de forma pronominal lo establecido): estamos en el campo de la intencionalidad donde surge la conciencia de margen, y b) tensión como carga energética,³² que a través de la invención hace uso de la palabra extremando sus posibilidades poéticas, donde surge la conciencia de metaperiferia. El primero es un movimiento que tensa, el segundo es uno que acopla. Y ahí se demuestra como creación de una tensionalidad que deviene un lenguaje cuyas partes no pueden considerarse aisladamente. Esta premisa poetológica que postulamos para la expresión metaperiférica la describe sin querer Robert Walser³³ con las siguientes palabras: “Yo bien era aquello: lo peculiar, lo entre-doble y lo transmitido mismo”.³⁴

En un *parcours* lineal teleológico que sigue un orden temporal, el centro sería el punto más avanzado en la historia y la metaperiferia se ubicaría en un campo escritural retrasado.



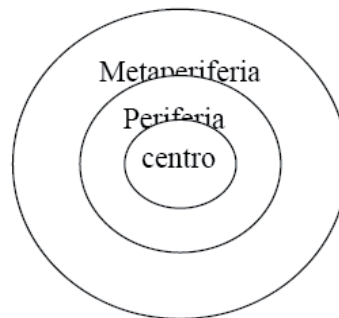
31 Véase Corral, “Hacia una poética hispanoamericana”, 318.

32 Véase también la “matérialité énergétique” descrita por Deleuze/Guattari en *Mille Plateaux* como un espacio dinámico que integra una presencia material y que desestabiliza la superada dualidad materia-forma.

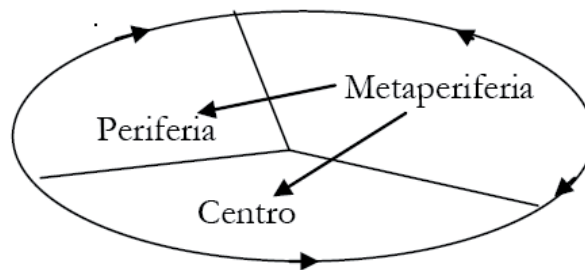
33 En nuestra opinión, también un *escritor metaperiférico* de la literatura europea.

34 Robert Walser, “Die Gedichte”, citado de: Peter Hamm, *Die Kunst des Unmöglichen oder Jedes Ding hat (mindestens) drei Seiten*, Múnich 2007, 22: “Ich war dieses Eigentümliche, Zwiefache und Übertragene selber.” Sobre la posición metaperiférica de Robert Walser como narrador que desarrolló tempranamente una “conciencia del margen” como el verdadero centro espiritual, véase el estudio que citamos de Peter Hamm.

Un esquema circular de orden espacial nos sugiere una mayor marginalidad de la metaperiferia:



A la expresión metaperiférica se la debe pensar, entonces, en un esquema que considera la línea curva, que culmina en contigüidad, un esquema donde las asignaciones y adjudicaciones se difuminan y no existe ya un orden lineal-teleológico ni un orden espacial-cartográfico sino un orden de contigüidad, una *poetica contiguitatis*.



Como podemos descubrir por medio de nuestro esquema de la expresión metaperiférica, este campo literario está ordenado de una manera que no recae en una valoración o jerarquización. A la vez que se acerca más la metaperiferia al centro, se la coloca en una relación de contigüidad con periferia y centro.

Este sistema de composición escritural tiene una “manera de escribir” cuyo movimiento intentaré explicitar a través de un símil geográfico, lo cual resulta pertinente ya que nuestro objeto de estudio es la literatura ecuatoriana: se trata de la línea ecuatorial, línea imaginaria y física, línea divisora y unificadora, trazo cartográfico, extensión

imaginaria y despliegue magnético invisible. Esta comparación no es una condición necesaria de la expresión metaperiférica pero nos sirve para ilustrar nuestro concepto.

Al globo terráqueo se lo puede dividir de dos maneras: por un lado la división geográfico-astronómica, horizontalmente entre Norte y Sur, y por el otro una división convencional-histórica, verticalmente, entre Este y Oeste. La división entre Norte y Sur ha implicado históricamente una jerarquización entre hegemonía y dependencia, sobre todo en el campo económico; la distribución Este y Oeste ha marcado sobre todo lo que se conoce como Viejo Mundo y Nuevo Mundo (*novus orbis*).³⁵ La línea ecuatorial nos servirá para encontrar un paralelismo con el campo de la metaperiferia, en el sentido en que esta nos ofrece otro tipo de ordenamiento espacial, un orden que se sustrae a estas dos divisiones dualistas que hemos presentado. La línea ecuatorial, imaginaria, es un cinturón geográfico que en primer lugar fundamenta la división entre Norte y Sur. Sin embargo, en un segundo movimiento, se aleja a su vez de esta clasificación pues no pertenece ni al Norte ni al Sur, es línea divisoria pero a la vez umbral liminar de esta división a la cual se sustrae. Adicionalmente, si consideramos la división convencional entre Este y Oeste, la línea ecuatorial pertenece tanto al un hemisferio como al otro: lo atraviesa. Entenderemos la expresión metaperiférica en analogía con este modelo: tanto el *ecuador* geográfico como la expresión metaperiférica pertenecen al “*neque norte* (hegemonía) *neque sur* (dependencia)”, mientras que se adhieren “*et este* (mundo viejo) *et oeste* (*novus orbis*)”. Es por ello que lo metaperiférico aparece como un modelo distinto al de *hinterland*, el prefijo “meta” ahora significa no sólo “detrás” sino a la vez “encima”, “más allá”, es un tercer espacio (*third space*) que simultáneamente se distingue del término acuñado por Bhabha, pues no se trata de una minoría de emigrantes que utilizan este lenguaje, se trata de una expresión poética a la que ubicamos como sustraída en un espacio de irreductibilidad del lenguaje mismo.³⁶ Ahora bien, en lo que se refiere

35 Véase el *Tratado de Tordesillas* del año 1494 entre España y Portugal que dividió al mundo según una línea demarcadora que representaba el acuerdo sobre los territorios que podían ser conquistados por cada uno.

36 Bajo “third space of enunciation” Bhabha entiende sobre todo el uso del lenguaje mayor por una minoría emigrante que subvierte de esa manera la noción de un lenguaje oficial: “The pact of interpretation is never simply an act of communica-

a la elección del término *metaperiferia*, se puede objetar que se haya escogido un vocablo que aparentemente acoge esta división que negamos en sí misma, y, sin embargo, la selección hecha tiene sobre todo un valor explicativo e intrínseco: subvierte nominalmente al término *periferia* y así también termina por transgredir incluso el “centro”. La expresión metaperiférica se ubica en primer lugar detrás de las “periferias más cercanas al centro”, como lo son Argentina³⁷ o México. Además, esta posición le permite abrir un campo de reflexión sobre estas mismas periferias desde un ángulo irreducible a alguna referencialidad específica.

Esta forma “ecuatorial” de aprehender el conocimiento, esta actividad reflexiva del pensamiento se conjuga con la “manera de escribir” experiencias propias, de modificar las palabras de tal forma que quede espacio para aquello que se puede decir sin aspiraciones totalizadoras, en menos o en más palabras, pero que se modifica de manera propia sin voluntad de someterlas, de obligarlas a organizarse en categorías limitantes. Nuestro trabajo sobre este espacio desespaciado que se proyecta como alegoría de la línea ecuatorial se remite a un pensamiento de Certeau en el sentido de que “la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito”.³⁸ La línea ecuatorial es una línea imaginaria en doble sentido: como imaginación creativa y como *imaging* (materialización de un texto). Lo que se da dentro de este campo poético demarcado por el espacio ecuatorial es precisamente la tridimensionalidad metaperiférica como lenguaje que se rescata a sí mismo, en cuanto asegura su posibilidad de significación en una esfera que se encuentra autoasegurada independientemente de ella. En ese sentido ya no aparece como una línea o un espacio sino como una curvatura en el espacio. El im-

tion between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot ‘in itself’ be conscious”. Véase Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York 1994, 36.

37 Sobre el concepto de centralidad del proyecto argentino de construcción nacional y su alegada excepcionalidad dentro del contexto latinoamericano, véase sobre todo Tulio Halperín Donghi (selecc. y pról.), *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas 1996.

38 Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129.

perativo de huir del centro como referente (tradición/dominación) o de una periferia (ruptura/resistencia), de Europa/Norteamérica (Mundo Antiguo/Mundo Moderno) o de América (Mundo Nuevo), de una conjunción o disyunción, se mantiene en estado de tensión en la *meta-periferia* ecuatorial, de manera que no existe una fuerza magnética que la empuje necesariamente hacia uno de los dos lados. La literatura metaperiférica está *atravesada* por esa misma ecuatorialidad, esa ausencia de filiación que se exterioriza y se libera así como umbral que no limita, como liminalidad umbral. De lo que se escapa es de la bipolaridad física de la doble división hemisférica del globo terráqueo: de Norte y Sur, de centro y periferia, de centramiento y descentramiento, del biperspectivismo latinoamericanista entre tradición y ruptura. La *Einbildungskraft* (fuerza imaginativa) ecuatorial entre centro y periferia es un acto no forzado de síntesis subjetiva (imaginaria) y de diferenciación: es contigüidad y tensionalidad poética. Se trata de una literatura que se encuentra en ese espacio imaginario ecuatorial donde prevalece como irreductible a una “tradición de la ruptura” o a una “ruptura de la tradición”. Escapa además a la jerarquización valorativa que aparece en cuanto se considera a la literatura hispanoamericana a la luz de estos conceptos. La línea ecuatorial, vista desde la perspectiva de este análisis, se comporta tal como la literatura metaperiférica: es una doble refracción imaginaria hacia dos lados, esfera periférica y esfera central. Su condición de límite umbral y de umbral límite permite el despliegue de una poética que podríamos llamar también *equinoccial*. La palabra *equinoccio* proviene del latín *aequinoctium* y significa “noche y día igual”. La expresión “equinoccial” la empleamos en ese sentido como aquella expresión cuya distancia hacia el centro o la periferia es igual, de manera que su referente no se limita a ninguno de estos dos polos. Este momento equinoccial marca un punto cero, un *degré zéro de l'écriture* en doble dirección: por un lado hacia el movimiento sobre sí mismo (rotación) y por otro lado hacia el movimiento alrededor del sol (traslación). Es precisamente ese momento equinoccial que traza el camino del sol, que se despliega sobre el cinturón metaperiférico. Esa ubicación geográfica convierte a lo ecuatorial en una encrucijada de rotación y traslación escritural, que se expresa al mismo tiempo como reflexión sobre sí misma y como traslación alrededor de un otro (centro y periferia), de manera que aprovecha la infinita y múltiple curvatura del espacio ecuatorial imaginario.

Observamos en esa intersección un instante en que lo ordenado escapa a ese ordenamiento, lo coordinado se vuelve asimétrico, no un “centro exiliado” sino una tridimensionalidad imaginaria que no se atiene a una identidad o diferencia: es una propiedad de la palabra, como la universalidad de la *Einbildungskraft*³⁹ (fuerza imaginativa). En la metaperiferia surge una posibilidad especial de escritura, sin tradición y sin provocación: como *signum dare* y *vestigium imaginationis*. Se trata de un uso de los signos que no se puede explicar desde un canon tradicional ni desde una ruptura periférica, es una escritura que emplea signos que son en sí mismos una ofrenda, están dados, y a la vez son signos que desde un inicio están enriquecidos con una fuerza imaginativa propia (disposición creativa).

La “manera de escribir” desde y sobre la metaperiferia revela que ya no hay un punto focal, no hay centro ni periferia, sólo la escritura en el punto cero, como rotación y traslación, como pura escritura inyectiva (entendida aquí como la postura fenomenológica que se percibe/tiene conciencia estética de sí misma y apotéticamente, es decir de su mundo, entorno, a distancia), como distorsión irreductible, virulencia poética, flexión e inflexión, implosión significativa y explosión semántica, sin fugas barrocas, ni simulacros, ni proliferación tautológica y paródica, lo metaperiférico se transporta de un *ser* a un *aparere(s)er* para finalmente poder expresarse como “posibilidad de ser” (*Sein-Können*) de la escritura ecuatorial: esta microrregión de la metaperiferia abre un espacio estético de posibilidades de ser, de otra presencia probable.⁴⁰ El lenguaje de la expresión metaperiférica tiene que salvarse a sí mismo en cuanto se asegura de su capacidad de significación en una esfera (metaperiferia) que está legitimada por ella misma

39 Ya Giambattista Vico se había referido a este concepto. En el caso de la expresión metaperiférica, estas fuerzas imaginativas serían las de la intuición simbólica (De la Cuadra), humanística (Icaza) y filosófica (Palacio), que conforman esta universalidad expresiva.

40 Véase al respecto lo que afirma Heidegger sobre el entendimiento donde se ubica de manera existencial el ente del Estar-Presente (*Dasein*) como posibilidad de ser (*Sein-können*). Esta posibilidad de ser como ente existencial y como capacidad de entendimiento es la más originaria y última determinación ontológica positiva del Estar-Ahí (*ursprünglichste und letzte positive ontologische Bestimmtheit des Daseins*). Este ente existencial del ser lo vemos como ente existencial de la expresión metaperiférica que en su posibilidad de ser expresa su última y originaria determinación positiva. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübinga 1967, 143.

como independiente. Es así como desaparece ese imperativo de tomar ya sea al centro o a la periferia como referentes, evitando con ello seguir los condicionamientos de “retroceso” o de “estar a la altura”, al igual que los de “anterioridad” o “provocación”. Al mismo tiempo, anuncia aquello que no está dicho todavía, o no se ha dicho del todo, y con ello se devela una posibilidad de *inachèvement* esencial de la literatura hispanoamericana. Este carácter de la expresión metaperiférica es incondicional, pero no como puramente categórico sino como fuerza despotenciada del lenguaje. En la expresión metaperiférica se evidencia la pura intencionalidad del lenguaje que deriva de su fuerza despotenciada para expresarse a sí misma. Sólo a partir de este presupuesto es que se puede comprender su existencia, su constante relación tensional entre el lenguaje y aquello que lleva al lenguaje, de no agotarse en un intento de encubrimiento de referentes hasta volverlos irreconocibles. No es ese el imperativo de la expresión metaperiférica, como tampoco lo es la total transmutación. No se trata de una preocupación sobre cómo escribir sin reproducir cánones, modelos ya concebidos y gastados, sin caer en la trampa de la mimesis; se trata de no caer en la trampa del dualismo entre tradición y ruptura. No se procura escapar del horror de la repetición, tal como sucede en las periferias argentinas, peruanas o mexicanas, más cercanas a los autodenominados “centros culturales”. El campo escritural metaperiférico tampoco es un espacio *in-between*, como lo define Bhabha.⁴¹ No se trata de la contaminación del discurso ambivalente del poder entre centro y periferia, como veremos en el análisis de la cuentística icaciana. La hibridez y la amenaza del *mimicry* no funcionan en el espacio andino como explicación de los fenómenos de la interculturalidad heterogénea ni pueden señalar el potencial de la cultura indígena.

Sin embargo, la función del lenguaje mismo es, paradójicamente, como afirma Hamacher, siempre referencial, incluso cuando no representa una significación referencial y sin que corresponda a un referen-

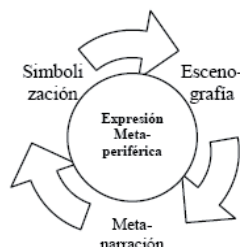
41 Véase Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York 1994. Bhabha postula una identidad no definible presente en las sociedades multiculturales y postcoloniales donde se abre un tercer espacio de hibridización cultural. El hecho de que Bhabha se someta en sus análisis a las categorías de subalternidad y colonialidad no es compatible con la expresión metaperiférica. Por otro lado no se trata de una hibridización en última instancia sino de una inferencialidad poética.

te real que sustente la indicación a una posible referencia.⁴² Esa es la tensión constante en la que se encuentran la expresión metaperiférica y el lenguaje mismo. La expresión metaperiférica habla, entonces, en cuanto se expone a la posibilidad de su propia imposibilidad: su probabilidad de presencia escritural y poética. Allí reside la universalidad de su singularización, de su múltiple diversificación, que allí sí coincide con un efecto estructural del lenguaje mismo: su diversidad interpretativa, su potencialidad incondicional de polisemia. Pero no se debe considerar esta expresión metaperiférica como un *fait accompli* sino como proyecto de su constitución. No como estructura dada o proceso teleológico sino como imperativo de su probabilidad de existir, de que *debe* haber un lenguaje allí en la región metaperiférica.

3. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio: simbolización, escenografía, metanarración

La táctica discursiva de la composición metaperiférica se constituye sobre ese campo poético por medio de tres mecanismos: simbolización, escenografía y metanarración. Se trata de un *procedimiento escritural proyectivo*, es decir que a las aplicaciones que corresponden a dichos procedimientos escriturales de los conjuntos del centro y de la periferia (conjunto primero) corresponden tres elementos distintos del segundo, esto es de la expresión metaperiférica. Los tres mecanismos se encontrarían en un movimiento que denominamos de flexibilidad metonímica o bien un *deslizamiento metonímico* de potencialidad poética inyectiva y abductiva. Entendemos como abducción al movimiento, en nuestro caso escritural, por el cual un miembro u otro órgano, en nuestro caso el metaperiférico, se aleja del plano medio que divide imaginariamente el cuerpo en dos partes simétricas. Por otro lado, este movimiento tiene dos características: una, evidente, de periferia de la periferia, y otra menos evidente que marca precisamente el movimiento que detectamos como expresión metaperiférica. Así, es una teoría que nace de un pensamiento diferente a la inducción o deducción, por ejemplo, que han sido las maneras en las que se ha venido pensando la literatura hispanoamericana.

42 Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*, Fráncfort del Meno 1998, 172.



Este esquema de configuración lingüística de la expresión metaperiférica se puede reconocer en tres narradores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio.

¿Dónde se ubica lo metaperiférico de la escritura ecuatoriana? Lo definimos como una escritura de *triple dobléz*: desdoblamiento (*Auf-faltung*), despliegue (*Entfaltung*), multiflexión o despliegue múltiple (*Vielfach(ent)faltung*). La expresión metaperiférica es la suma de esas tres fuerzas creativas a las que sirve de sostén.⁴³

En De la Cuadra aparece una tensión entre la materia narrativa y la narración. Por ello denominamos a este mecanismo escritural desdoblamiento, movimiento extensivo. Se trata a nuestro ver de un procedimiento pre-discursivo, donde aparece el *hinterland* estático de la expresión metaperiférica pero llevado hasta su límite y desaparición; y ahí radica la importancia de este escritor cuya grandeza reside en que supo observar y configurar con ojos insobornables todas las contradicciones manifiestas en los sujetos y temas de sus novelas y en que en su más conocida novela vislumbra la necesidad del derrumbe de la estirpe de sus amados Sangurimas (véase el subcapítulo 3.2.2). A la vez

43 Esta división triple de los mecanismos escriturales parte de la idea de Deleuze de pensar la materia como fluida, elástica, divisible, compuesta de ritornelos y remolinos, curvada y comprimida. “La materia presente, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a un estanque de materia en que hay diferentes flujos y ondas.” Véase Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona 1988, 13. En un sentido leibniziano seguimos siendo deleuzianos al asumir los movimientos de plegar, desplegar y replegar. Es así como el pliegue no es un simple trazo sino una fuerza en donde se yergue la *expresión metaperiférica* y agencia no sólo facetas sino también modos escriturales de una realidad que autodescubre y a la que simultáneamente da forma: imaginación e *imaging*.

este mecanismo de extensión del campo expresivo de la metaperiferia aparece en su ensayística como procedimiento de forma y formación (véase 3.2.3).

En Jorge Icaza distinguimos una tensión entre lenguaje dramático y lenguaje narrativo. Su humanismo social en la configuración de historias y personajes es un movimiento al que describiremos como despliegue, desarrollo, sobre todo del universo humano, del ser indígena y del cholo (mestizo), en sus obras de teatro y en su narrativa. Se trata de un campo discursivo definido, donde Icaza no pudo escapar de los límites que estableció el realismo literario funcionalista que se fue formando alrededor de él, considerado su figura central, disminuyendo así la recepción de su poeticidad. Aparece en su obra un traslado espacial dinámico del campo hacia la ciudad, lo que se puede ver al comparar su novela mundialmente famosa *Huasipungo* (1934) con su segunda novela más conocida *El Chulla Romero y Flores* (1958). No debemos pasar por alto que estos escenarios forman parte elemental de su procedimiento escritural al que hemos denominado escenografía (véase 4.3.2).

Con Pablo Palacio la expresión metaperiférica llega a un primer punto final y quizás a su estado más elaborado en lo que respecta a la complejidad y entrelazamiento de reflexión y literatura. En su obra presenciamos una tensión fundamental entre narración y metanarración, que es una manera de modelar narrativamente su literatura filosófica o filosofía literaria. Este movimiento lo denominamos multiflexión o despliegue múltiple, finalmente desplazamiento o aplazamiento múltiple. Su escritura se evidencia como metadiscursiva o postdiscursiva, pues reflexiona sobre el discurso de la vanguardia misma y se ubica más allá de ella. Las *histoires* y los personajes se encuentran exclusivamente en la ciudad, la urbe aparece como fragmentaria, dislocada, ni estática ni dinámica: se narra el espacio hipostático de la creación artística (véase 5.3.2).

Bajo otro tipo de formulación se podría crear un sistema de desfragmentación narratológica, un esquema para descodificar la operación escritural metaperiférica. Así, si en De la Cuadra lo primordial es la *histoire* (mito) y el “telling” (organicidad), Icaza se adentra ya mucho más en la *narration* (grafía) y el “showing” (escenario), mientras que en Palacio detectamos la *metanarración* o el “knowing”, como narración con un alto grado de reflexión sobre lo epistémico (verdad) y las

categorías con las que opera la ficción (inicio/realidad). Del “¿qué (dónde) narrar?” (De la Cuadra) pasamos al “¿quién narra (habla)?” (Icaza) para llegar al “¿por qué narrar/¿cómo empezar a narrar?” (Palacio).

En De la Cuadra aparece el símbolo preciso que postulamos como palabra-organismo o palabra orgánica, en Icaza el paréntesis, el inciso al que denominamos *escenografía* (puesta en escena de la palabra), y en Palacio el constante desplazamiento/aplazamiento del significado por el significante autorreflexivo o el metasímil, la *différance* literaturizada, a la que llamamos palabra pensante. En última instancia estamos ante tres tipos de libro: libro-organismo y carto-grafía, libro-escenografía y psico-grafía, libro-autorreflexivo y logo-grafía.

En lugar de extendernos en la explicación de las teorías literarias que han servido para postular la expresión metaperiférica, confiamos en que la comprensión cabal del término provenga de una lectura que se concibe como adaptación sucesiva y flexible de su nivel de abstracción propio, lectura que no deriva exclusivamente del uso de la teoría sino de la inmanencia textual y del meticuloso análisis de las obras. Confiamos en que la lectura misma abra la posibilidad de dirigir la mirada hacia cuestiones fundamentales y reflexiones que nos lleven incluso más allá del campo literario.

Finalmente habría que asumir que ninguna teoría “puede rendir cuenta de lo que expresa la literatura porque esta, diferente de la teoría, expresa algo más humano”,⁴⁴ de modo que no queda más que investigar las razones de las dudas que dejan aquí nuestros postulados sobre una expresión salida desde un espacio minúsculo a asumir la grandeza interna que conlleva su apropiación de la palabra poética. La expresión metaperiférica lo es no sólo como expresión *desde* un lugar sino como ejecución de un movimiento desde un intersticio, movimiento que involucra tanto a la periferia como al centro y los desestabiliza; movimiento que va dirigido hacia los límites del lenguaje y de esa manera se revela como poética de la contigüidad en los confines del mundo mismo.

44 Corral, “¿Qué queda de las teorías (literarias) cuando rige la ortodoxia?”, en: Id., *El error del acierto*, 73.

II. José de la Cuadra: El realismo orgánico

La más grave censura, pues, que puede hacerse a la literatura treintista es la de que, debido al natural deslumbramiento de la parte terrible que de la verdad descubriera, no llegó a ser todo lo realista que pretendió: le faltaba, a más de la externa, la de adentro. De los escritores de entonces, Cuadra es, no haya duda alguna, el que penetró más en la vida interior de sus personajes. Fue por eso, el mayor de los cinco...

Alfredo Pareja Diezcanseco

1. El abogado de los montuvios

José Vicente Sabino de la Cuadra Vargas nació el 3 de septiembre de 1903 en Guayaquil y falleció con tan solo 36 años en la misma ciudad porteña el 27 de febrero de 1941. Hijo de una familia con antepasados vascos “que durante el período hispánico se habían asentado en Baba, actual provincia de Los Ríos”,¹ creció bajo condiciones precarias, según afirman todos sus biógrafos, en Guayaquil, donde transcurrió su vida estudiantil y universitaria. En 1921 culminó sus estudios como bachiller del Colegio Nacional Vicente Rocafuerte y el mismo año se inscribió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Guayaquil. Con tan solo 15 años ya había publicado en la revista guayaquileña *Fiat-Lux* el relato “Los frutos del desatino”, aparecido en abril de 1918, y en la revista *Melpóneme*, donde figura como uno de los jóvenes directores, el relato “Cosas de la vida”.² En ambos cuentos se “resalta[n] preocupaciones clave que se reproducirán con otros medios y efectos en futuras narraciones”:³ la soledad del hombre común y el amor frustrado, en el primer relato; el triángulo libidinoso formado por madre-padre-hijo, en el segundo.

Resulta entonces interesante analizar las afirmaciones de Tinajero en cuanto a la relación que De la Cuadra sostenía con su madre y las consecuencias literarias que se podrían atribuir a la temprana muerte del padre. Así, por ejemplo, nadie recuerda haber escuchado a De la

1 Fernando Tinajero, “Un hombre, una época, un libro”, en: *re/incidencias* 2 (2004), 73.

2 Véase Humberto Robles, “Al rescate de textos ignorados de José de la Cuadra (nota bibliográfica)”, en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 18.

3 Robles, “Al rescate de textos ignorados”, 18.

Cuadra “mentar alguna vez a su padre, ni siquiera en forma indirecta”.⁴ Por ello, “la imagen de la madre” en sus creaciones tempranas da pie a las “especulaciones freudianas” de Tinajero, quien refiriéndose al cuento “Perlita Lila” dice:

De especulaciones freudianas he hablado, y no parece difícil hacerlas ante un texto como éste, en el cual bien podría identificarse un inconsciente herido que habla de la madre bajo la forma de una amada imaginaria. [...] las suposiciones, entre las cuales puede caber incluso la de que nunca hubo matrimonio entre los padres del escritor, por lo cual sobre él pesó siempre el estigma de la ilegitimidad.⁵

Ya el quinceañero De la Cuadra expresaba esta “ambigüedad de una filiación paterna” en su relato “Cosas de la vida”, donde Juanelo, el protagonista, cuyo padre también había muerto, teme perder a su madre: “—Otro padre —se dijo—. No, imposible. Mejor la muerte, el abandono, cualquier cosa menos eso”.⁶

Entre 1919 y 1920 De la Cuadra había formado parte de la redacción de *Juventud Estudiosa*, revista modernista posteriormente llamada *Ariel*. Allí publica sus primeros poemas: “Decepción”, “Sangre de Incas: A la memoria de Santos Chocano” y “A la Pálida”.⁷ En esos años De la Cuadra admiraba aún los “epítetos parnasianos que sólo dicen armonía” y había reseñado *La edad heroica* de Luis de Zuleta,⁸ pedagogo y político español que emigró a Colombia y a quien el escritor ecuatoriano seguramente había leído por sus ideas reformadoras de

4 Tinajero, “Un hombre, una época, un libro”, 74.

5 *Ibid.*, 76.

6 José de la Cuadra, “Cosas de la vida” (1918), en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 45.

7 Humberto Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito 1976, 12. A continuación señalaremos todas las citas tomadas de este seminal estudio sobre De la Cuadra con las siglas RT, seguidas del número de página, en el texto principal.

8 Luis de Zuleta, *La edad heroica*, Madrid 1916. Se trata de tres conferencias pedagógicas para estudiantes dadas por el ilustre educador en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1915. Allí postula que la educación debe “proponerse como objetivo adaptar la realidad existente al ideal propuesto”. Sus ensayos tienen un fuerte sentido ético y un muestran un convencimiento en la fraternidad humana; entre las cualidades que se destacan en el educador está la religiosidad. Un aspecto que lo acerca a De la Cuadra es especialmente su promoción de la educación femenina e igualdad de derechos en pro de la intelectualidad de la mujer. Véase al respecto Isabel Gutiérrez Zuloaga, “Luis de Zuleta y Escolano”, en: Buenaventura Delgado Criado (ed.), *Historia de la educación en España y América: (1789-1975)*, Madrid 1994, 665-666.

la educación universitaria. Durante sus estudios de jurisprudencia, De la Cuadra desempeñó el cargo de presidente del Centro Universitario de Guayaquil, la Federación del Sur de Estudiantes Ecuatorianos y, como afirma Robles, “fundó en su ciudad natal el primer intento de Universidad Popular” (RT 12), una institución que daba acceso a la gente del pueblo a una educación superior. En sus años universitarios De la Cuadra fue redactor del diario *El Telégrafo* y tenía a su cargo la sección “Para la mujer y el hogar” (RT 13), hecho fundamental pues anticipa la importancia que tendrá lo femenino en su obra posterior. En 1923 el escritor guayaquileño publica varios cuentos en diarios y revistas literarias, los cuales analizaremos más adelante. En el año 1925 aparecen sus dos primeros folletos, *Perlita Lila* y *Olga Catalina*, “que contienen un solo cuento” (RT 14). Cuando en mayo de 1926 se funda el Partido Socialista Ecuatoriano, De la Cuadra es uno de los primeros afiliados. Al año siguiente publicaba en la conocida revista modernista *Savia* de Guayaquil un artículo acerca de la ciudad de Cuenca donde citaba “tres versos del poema ‘Felipe IV’ de Manuel Machado, atestiguando así la persistencia de la huella modernista” (RT 14) de sus inicios literarios. En ese mismo año de 1927 De la Cuadra obtuvo su diploma como Licenciado en Derecho, luego se doctoró con una tesis titulada *Del matrimonio en el derecho civil*. Robles asevera que “[e]n la primera parte, remontándose hasta contextos bíblicos, discute la evolución del matrimonio a través de los tiempos. En la segunda diserta sobre el matrimonio en el Ecuador” (RT 15).

De la Cuadra trabaja desde 1927 como abogado en Guayaquil, donde muchos de sus clientes eran montuvios⁹ cuyos litigios, historias personales y anécdotas complementaron su imagen de ese pueblo de la

9 “Montuvio” se denomina al campesino de la costa ecuatoriana. Para Robles *montuvio* proviene de *monte* y de la palabra latina *fluvius* (río) = *montuvio*. Para Miguel Donoso Pareja la etimología se explica así: “La palabra montuvia [con una v] es usada en este prólogo tal como la utilizaron los escritores de la década del 30 (de *monte* y *vida*). La Academia resolvió después que debería escribirse *montubio* (de *monte* y *biología*)”. Véase Miguel Donoso, “Prólogo”, *Los Sanguinimas, novela montuvia*, Quito 1984, 10. Una discusión exhaustiva sobre este problema se encuentra en Kenneth Atwood, “¿Montuvio o montubio?: indicaciones sobre el proceso de escribir al montuvio ecuatoriano”, XIV Congreso de Ecuatorianistas en Guayaquil, Ecuador (19.07.2006). Agradezco a Kenneth Atwood por haberme facilitado una copia de su ponencia inédita.

costa ecuatoriana al que ya había conocido de chico en las excursiones que hacía con su familia al interior del agro costeño. Demetrio Aguilera Malta afirma que durante esos años De la Cuadra se sentía insatisfecho respecto a su producción literaria, “su arte le parec[ía] incompleto, mutilado”.¹⁰ Y Pareja Diezcanseco cuenta que el escritor

ausentábase con frecuencia, por los mil ríos costeños, a sus queridos pueblos –Samborondón, Daule, Balzar, Colimes, Vinces, Paján– para recoger historias, conocer hombres de leyenda y hembras hermosas y bravías.¹¹

Es esa la materia prima de su literatura. Lo que a través del lenguaje jurídico no lograba traducir en justicia lo transformaba en literatura. Existe una dualidad complementaria fundamental entre el lenguaje del derecho y el derecho al lenguaje, lo cual implica otorgar una voz al pueblo montuvio. En ello su vocación como escritor va de la mano con su vocación de jurista entregado a los casos de personas provenientes de comarcas, recintos y haciendas desperdigadas entre los ríos del Litoral ecuatoriano. Estos viajes le dieron “acceso a la historia de procesos judiciales, escrituras, genealogías y otros documentos que leyó, buscó e investigó con pasión”,¹² sobre todo relacionados a gente montuvia.

José de la Cuadra publica en 1931 su famosa colección de cuentos *Repisas*, la cual es, como acertadamente afirma Robles, una “especie de compendio de las varias etapas temáticas y formales de Cuadra” (RT 16). Este libro contiene los relatos “El desertor” y “La cruz en el agua”, ambas creaciones paradigmáticas de su preocupación por el legendario mundo montuvio y de su deseo de generar un organismo literario en la cultura ecuatoriana, al cual De la Cuadra había venido perfeccionando durante sus primeros años como escritor. Por ello es necesario resaltar la importancia de *Repisas* como texto fundacional de la literatura ecuatoriana. Repetidamente se ha comentado que su novela inconclusa *Los monos enloquecidos* también fue escrita en

10 Demetrio Aguilera Malta, “José de la Cuadra: Un intento de evocación”, en: *re/incidencias 2* (2004), 27.

11 Alfredo Pareja Diezcanseco, “El mayor de los cinco”, prólogo a *Obras completas de José de la Cuadra*, Quito 1958, xxiv.

12 Rubén Darío Buitrón, “La identidad que De la Cuadra hizo visible”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 67.

1931, lo cual confirma que De la Cuadra ya tenía proyectos novelescos paralelos a su cuentística.

Al año siguiente publica su segunda colección de cuentos titulada *Horno*, con una temática distinta a la de su primera compilación. Esta vez son relatos que retratan “el dolor, la miseria, la venganza, la aberración sexual, las circunstancias patológicas de un mundo espantoso reclamando enmiendas” (RT 17). De la Cuadra había dejado atrás su pertenencia a una clase social más pudiente y se había concentrado en la representación del mundo montuvio, una representación que a la vez lo distinguía de ese mundo, pues él figuraba como el escritor *de los* montuvios y no como escritor montuvio.¹³ Entre la aparición de *Horno* y su primera novela, *Los Sangurimas*, de 1934, publicaría sendos artículos periodísticos en especial acerca de la literatura ecuatoriana contemporánea: “Iniciación de la novelística ecuatoriana”, “Advenimiento literario del montuvio”, “¿Feísmo? ¿Realismo?”.¹⁴

Con la publicación de su mayor novela, *Los Sangurimas* (1934), De la Cuadra llega al momento cumbre de su creación literaria. La

13 Véase al respecto el famoso *dictum* de José Carlos Mariátegui sobre la diferencia entre una literatura indigenista escrita por mestizos y una, futura, literatura indígena. Así mismo, De la Cuadra es un escritor de literatura “montuvionista” y no montuvia, a pesar de su importancia seminal como precursor de una literatura montuvia. Véase José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Barcelona 1976, especialmente el cap. VII.

14 Nótese que en el primer ensayo mencionado De la Cuadra afirma que “desconfi[a] de las novelas que escriben quienes, durante su vida literaria, han hecho tan sólo cuentos. [...] La factura del cuento urge un singular sentido de síntesis, de concreción, de resumen, que el escritor va adquiriendo, a medida de sus obras sucesivas, y que una vez adquirido tórnase en la carne de la naturaleza y no se decide a abandonarlo, creándole como una personalidad diferente. La factura de la novela requiere, en cambio, un cierto sentido de latitud, de anchura, de explayamiento, que resulta muy difícil de obtener para quien se acostumbró a desenvolverse dentro de las medidas, no exactas pero sí estrechas, del cuento” (véase José de la Cuadra, *Obras completas* II, edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 2003, 456. A continuación se marcarán las citas de esta edición en dos tomos con las siglas DC I o II seguidas del número de página). En el segundo artículo, De la Cuadra abarca la dimensión entre ficción y realidad del montuvio ecuatoriano y escribe: “[m]ientras su malhadado doble literario derivaba hacia todos los rumbos, el auténtico montuvio continuaba, como hasta hoy [1933], arrastrando una existencia de lo más próxima a la animalidad elemental. [...] Nadie negará que para la literatura revolucionaria no es indispensable el montuvio. La literatura revolucionaria puede existir sin el montuvio. Lo que ocurre es lo contrario: que el montuvio no puede vivir, literariamente, fuera de la literatura revolucionaria” (DC II 461-462).

crítica latinoamericana reconoce en esta, su única novela concluida, una precursora de *Cien años de soledad*, la obra por la cual García Márquez ganó su premio Nobel en 1982.

A partir de 1935 De la Cuadra trabaja como catedrático en la Universidad de Guayaquil, donde dicta los cursos de Economía Política, Derecho Administrativo, Derecho Político y Ciencia de la Hacienda (RT 18).¹⁵ Para ello dejó el cargo de Subsecretario de Gobierno que había ocupado hasta entonces, habiendo sido anteriormente Secretario de la Gobernación del Guayas.

Es entonces cuando compila los resultados de sus investigaciones en su ensayo “sociológico”, o mejor, en un ensayo que es una “sociología de la anticipación”,¹⁶ titulado *El montuvio ecuatoriano, estudio sobre la vida del agro costeño y sus habitantes naturales*. La obra escrita en Guayaquil en 1936 fue publicada por la Editorial Imán de Buenos Aires en 1937. Ese mismo año, De la Cuadra fungió como Secretario General de la Administración del gobierno militar del general golpista Alberto Enríquez; esto, a pesar de pertenecer al Partido Socialista. En realidad, el gobierno de Enríquez fue “progresista y liberal” y el escritor estuvo involucrado, en ese año de gran legislación social, en la creación y aprobación de una Ley de Enseñanza Superior y del Código del Trabajo (RT 20). En 1938 De la Cuadra fue enviado como Agente Consular a una gira por varios consulados ecuatorianos en Sudamérica, donde “tuvo la ocasión de ponerse en contacto personal con prominentes escritores del Perú, de Chile, de la Argentina, del Uruguay y del Brasil” (RT 20). En la Argentina, especialmente, el escritor ecuatoriano no era del todo desconocido pues había publicado algunos cuentos en revistas literarias, además del estudio antes mencionado.

En 1938 aparece *Guasintón*, “colección de catorce cuentos, dos crónicas y seis reseñas”, algunos de los cuales ya habían sido publicados anteriormente en diferentes revistas literarias en Ecuador y Argentina. Interesantes resultan sobre todo las reseñas que adjunta De la Cuadra a sus textos de ficción; se trata de comentarios a biografías de pintores, escritores, personajes históricos y a crónicas de viaje y aven-

15 Recordemos que Pablo Palacio había ocupado la cátedra de Filosofía en la Universidad Central de Quito, entre 1935 y 1938.

16 Rubén Darío Buitrón, “La identidad que De la Cuadra hizo visible”, 70.

turas. Lo que resulta en un conglomerado de ficción y ensayística donde podemos apreciar “el singular interés y la atracción que la crónica de asuntos que rezuman lo maravilloso al igual que la leyenda a la biografía novelada de hechos extraordinarios ejercieron sobre Cuadra” (RT 21). Según algunos de sus biógrafos, De la Cuadra planeaba escribir sobre las vidas y las revueltas legendarias de Eloy Alfaro y Pedro Montero, caudillos liberales del Ecuador, autores de la Revolución Liberal a finales del siglo XIX. Pero José de la Cuadra muere joven, en 1941, con tan sólo 36 años.

En el 2003, con motivo del centenario del nacimiento del escritor ecuatoriano, aparecieron dos publicaciones de homenaje: el anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión y un número especial de *Kipus: revista andina de letras*, patrocinada por la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. En ambas revistas, que contienen las interpretaciones más actuales de la crítica ecuatoriana e internacional, se destacaba *la doble lectura* y el renovado enfoque dialéctico con que se lee hoy la obra de José de la Cuadra. Según los críticos ecuatorianos Humberto Robles,¹⁷ Diego Araujo Sánchez¹⁸ y Fernando Tinajero,¹⁹ la obra de José de la Cuadra plantea, en cuanto a su poética, un desdoblamiento fundamental entre dos posiciones estéticas, ideológicas e incluso biográficas. Robles, el mayor estudioso de la obra del guayaquileño, constata una disyunción entre “el campo de lo maravilloso y el mito” y “su correspondiente desmitificación” que de esa manera “denunci[a] una intolerable situación social”.²⁰ Por otro lado, complementando esta doble lectura, Diego Araujo afirma que

[e]n José de la Cuadra sentimos la tensión de dos cosmovisiones: la primera, de matriz aristocrática, más cerca del poder, la tradición y la cultu-

17 Humberto Robles, “De San Borondón a Samborondón. Sobre la poética de José de la Cuadra”, en: *re/incidencias* 2 (2004), 31-43.

18 Diego Araujo Sánchez, “Oralidad y lo mítico-maravilloso en la obra de José de la Cuadra”, en: *re/incidencias* 2, (2004), 45-67.

19 Fernando Tinajero, “Un hombre, una época, un libro”, *re/incidencias* 2, (2004), 69-97. Tinajero llama la atención sobre la ambigüedad social de De la Cuadra, lo cual explicaría por qué nunca dejó de tener ambiciones estéticas y experimentales en sus textos. Es decir, no veía ninguna contradicción en combinar sus posiciones socialistas, de reivindicación social, con sus ambiciones de generación cultural, de carácter estético y sociocultural.

20 Robles, “De San Borondón a Samborondón”, 43.

ra establecida; la segunda contestataria, de ruptura, y de valoración de lo popular.²¹

Esta ambivalencia, finalmente, también se la puede observar en “la disociación [entre] vida y obra”²² del escritor. Según Tinajero, la “ambigüedad de la condición social” y la “desubicación espiritual”²³ de quien creció dentro de las nuevas clases urbanas que surgen en el Ecuador a inicios del siglo XX, obedecen a una

cultura, gestada en el vértice mismo de la contradicción, [que] debía ser por lo tanto una cultura barroca, es decir, una cultura de simulación y apariencia, [donde] codearse con la ‘gente bien’ podía ser, para las gentes nacidas en esa ambigüedad social, un modo de encontrar una seguridad imaginaria.²⁴

Si bien los primeros cuentos revelan “una preocupación por lo [...] individual, subjetivo y hasta sentimental”²⁵ –como afirma Robles, “se trata de un escape introspectivo” (RT 60) dentro de su literatura, que privilegia los “ecos románticos y modernistas” (RT 73)–, por otro lado también se advierte ya la presencia de elementos realistas y de denuncia. Es el caso de uno de sus primeros relatos, “El desertor”, de 1923, publicado en el primer número de la revista *Germinal* de Guayaquil. Robles constata que para esa fecha De la Cuadra “ya estaba [...] sondeando el mundo del montuvio con intenciones de hacer literatura de denuncia y protesta”.²⁶ A esto se suma el interés que mostraba por las biografías históricas y por la crónica (RT 99-106).

Por ello Robles postula que

[e]l problema que se le plantea entonces al narrador de De la Cuadra será el de cómo *traducir* literalmente esa realidad comprobablemente fabulosa [...] cómo informar y hacer creíble una realidad inmediata, mayormente ágrafa, que resultaba igual o aun más fantástica que cualquier fantasía!²⁷

El crítico ecuatoriano Wilfrido Corral nos ofrece una lectura diferente respecto a De la Cuadra y su postura frente al Grupo de Guayaquil, es

21 Araujo, “Oralidad y lo mítico-maravilloso”, 61.

22 Tinajero, “Un hombre, una época, un libro”, 83.

23 *Ibid.*, 73-76.

24 *Ibid.*, 79.

25 Araujo, “Oralidad y lo mítico-maravilloso”, 63.

26 Robles, “Al rescate de textos ignorados”, 31.

27 *Ibid.*, 34.

decir, frente a la “literatura de compromiso”²⁸ que emerge en el Ecuador de los años 30. Corral sostiene que “lo que no se dice en voz alta es que De la Cuadra no tuvo otra opción que adherirse al giro estilístico del momento y a las filas del Grupo de Guayaquil”.²⁹ Entre los grandes autores “vanguardistas” guayaquileños, De la Cuadra es quizá el que alcanzó una mayor elaboración del tejido narrativo; como afirma Robles, “Cuadra gustaba de trabajar el mismo motivo, desde diferentes perspectivas” (RT 169). Por ello esta posición es, al menos, cuestionable.

Sí, existe el De la Cuadra del realismo social pero sus técnicas narrativas y su estética excedieron a la simple crónica más o menos elaborada de muchos de sus contemporáneos. Esto se ve, por ejemplo, en sus reflexiones literarias sobre el mito y el topos, temas que nos ocuparán en el presente estudio. Siguiendo la línea de pensamiento de Corral, se puede decir que mientras existía un De la Cuadra humanosocialista también continuaba reflexionando el De la Cuadra mitopoético y mito-topológico, lo cual se ve claramente en su magistral “novelina” *La Tigra*: “*La Tigra*, precisamente, es prueba fehaciente de que De la Cuadra tenía clara conciencia de que la experimentación podría sacar al compromiso de la camisa de fuerza en que se encontraba”.³⁰

El debate en torno a la obra de De la Cuadra debería superar la pregunta sobre si “su interés, más que social, era estético”,³¹ y superponerse a esta dicotomía para intentar encontrar la verdadera ambición literaria del escritor y ser capaz de valorar como un todo su proyecto literario orgánico. Para ello se debe analizar, por ejemplo, la transcripción y hasta traducción del habla coloquial³² en los textos de De la

28 Punto inicial de esta corriente es la publicación de una colección de relatos titulada *Los que se van. Cuentos del cholo y del montuvio* (1930). Sus autores son Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. “Esa colección de relatos sobre el cholo y el montuvio –habitantes de las tierras calientes del Ecuador– constituye el pregón que anuncia y cimenta la orientación de alegato social en las letras ecuatorianas.”

29 Wilfrido Corral, “Reivindicación de José de la Cuadra y del cuento ecuatoriano”, en: José de la Cuadra, *Obras completas*, ed. de Javier Vásconez y Melvin Hoyos Galarza, Guayaquil 2003, xi.

30 Corral, “Reivindicación de José de la Cuadra”, xiii.

31 Véase al respecto los artículos mencionados de Araujo y Tinajero.

32 Hidrovo Peñaherrera va más allá y postula “la sistematización del lenguaje montubio, en el cual se asienta la comunicación de los personajes. Lo señalado llega a

Cuadra. Iniciaremos el análisis de su obra con su narrativa breve. La interpretación de la fase temprana abarcará tres relatos: “El desertor” (versiones de 1923 y de 1931), “Nieta de libertadores” (1923) y “Sueño de una noche de Navidad” (1929), correspondientes a las primeras colecciones de cuentos publicadas entre los años 1923 y 1931. Luego pasaremos a analizar textos claves como lo son “La cruz en el agua” (1931) y “La Tigra” (1940) que constan en sus dos primeras colecciones: *Repisas* (1931) y *Horno* (1932).

2. El desplazamiento *mito-topológico* de la literatura ecuatoriana

Sin el mito toda cultura pierde su sana fuerza natural creadora: sólo un horizonte nimbado de mitos puede proporcionar el cierre y la unidad de toda una cultura en movimiento (eine ganze Kulturbewegung zur Einheit).

Friedrich Nietzsche

2.1 *La doble raíz: los cuentos*

La literatura de José de la Cuadra se podría resumir como el resultado de una extraordinaria compenetración de dos sistemas: el *simbólico-estético* y el *social-ético*. Narratológicamente, es decir, a nivel de su expresión literaria, significa la conjunción entre lo *oral-lingüístico* (mito-arcaico) y lo *escrito-literario* (histórico-moderno). Como *organismo artístico*, sujeto a una génesis, se lo podría dividir en un *organismo primario* y un *organismo secundario*: la lengua que *digiere* y la Lengua que *articula*. Entre los antecedentes estructurales fundamentales de la obra de De la Cuadra destaca su interés por la biografía y la leyenda histórica. De estas lecturas juveniles se desprenden dos fascinaciones: por un lado el personaje histórico y por otro el héroe mitológico. De ambos personajes surgen dos funciones complementarias: la antropológica (estudio holístico del ser humano) y la sociológica (estudio de los procesos de la vida en sociedad). Adicionalmente se puede leer la totalidad de la obra narrativa de José de la Cuadra no sólo como un intento de otorgar al sujeto (montuvio) ecuatoriano un constructo antropológico y sociológico de su existencia, sino también

ser en *Los Sangurimas* una verdadera codificación del habla montubia, en donde a veces el autor se aprovecha para insertar creencias y leyendas”. Véase Horacio Hidrovo Peñaherrera, “El universo montubio de José de la Cuadra”, en: Gómez (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 210.

como el *anticipo literario* de evocar (y simultáneamente generar) las *topografías elementales* de su cultura. Desde los cuentos tempranos la construcción estética está relacionada a lo imaginario, a la generación de un espacio (una geografía) en donde surge la mitología o la leyenda y donde, simultáneamente, la mitología es generada por el relato literario. En este capítulo examinaremos la cuentística de De la Cuadra por medio del análisis de tres cuentos de su obra temprana y tardía. En ellos el escritor actúa como un *mitopólogo*, palabra inventada que encierra los tres elementos básicos de su narrativa y valor literario: el mito, el topo(s) y el logos.

2.1.1 Los cuentos tempranos

a) “El desertor” (1923³³/1931): estética y ética

Este relato narra la historia de Benito González, un peón que trabaja en un “potrero en resiembra” (DCI 267), en la costa ecuatoriana, bajo la guía de Prieto, un teniente retirado que había luchado en las filas de la revolución alfarista, símbolo campesino de aquel que “se alzó desde la nada común hasta la cúspide de un grado militar” (DCI 267).³⁴ Benito está enamorado de Carmen, con quien sueña casarse después de concretar “su ejemplo a seguir en un hombre” (DCI 268): ser como Prieto, el teniente. Cuando se anuncia una revuelta para la que se necesitan hombres que se alineen en contra del gobierno, Benito se separa de Carmen y se alista en las tropas del Negro Ruiz.³⁵ Benito resulta herido y luego es ascendido al rango de teniente en una guerra inútil que no significa mejora alguna en la situación de peones y campesi-

33 “El desertor” se publicó en la revista *Germinal*, Guayaquil, N.º 1, febrero de 1923. Como indica Robles, el cuento fue incluido en *Repisas* (1931) y sin embargo su primera fecha de publicación “afecta la historiografía literaria ecuatoriana [ya que] el referente del montuvio, conforme lo interpretó la generación del 30 y que presuntamente inauguró *Los que se van. Cuentos del cholo y del montuvio* (1930) ya estaba en existencia con todos sus atributos desde unos siete años antes. Detalle éste, insistimos, significativo, y no sólo por lo que dice sobre los derrotos que prosigue la narrativa de De la Cuadra, sino porque, además, invita a un necesario reajuste de nuestra historia literaria”. Véase Humberto Robles, *José de la Cuadra: Tradición y ruptura*. Quito 2003, 122.

34 José de la Cuadra, *Obras completas*, 267.

35 Se refiere posiblemente a José Ruiz Sandoval, quien según Rodolfo Pérez Pimentel apoyó con su guerrilla a Eloy Alfaro en Vinces en el año 1884, junto a los combatientes de Crispín Cerezo. Véase Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*, Tomo IV, Guayaquil 1987, 440.

nos.³⁶ Al enterarse de que Carmen ha sido forzada por Goyo, un antiguo amigo, a ser su mujer, deserta del ejército y vuelve al pueblo natal para vengarse de Goyo. Sin embargo, un escuadrón de soldados revolucionarios lo descubre antes de cumplir su deseo y lo fusilan ante la mirada de Carmen y de Prieto.

“El desertor” inicia con una ambigua descripción del alba a través de los múltiples tonos que emana el cielo mientras el sol aparece con colores que pintan una imagen que simboliza al dolor humano.

Sol en el orto. Bellos tintes –ocre, mora, púrpura, cobalto– ostentaba el cielo la mañana aquella. Y en medio de la pandemoníaca mezcla de colores, la bola roja del sol era como coágulo de sangre sobre carne lacerada (DCI 267).

Robles ha resaltado las “peculiaridades estilísticas” (RT 75-80) en la obra temprana de De la Cuadra y puntualiza que una de las características de su estilo en este período es “el recurso a imágenes que tienen la intención de producir sensaciones visuales y sonoras” (RT 75). “El desertor” empieza precisamente con una imagen que produce deliberadamente una sensación visual en dos niveles: estético y humano. En esta imagen se encuentran ya los aspectos fundamentales de este cuento y quizá también de la poética de De la Cuadra: un lenguaje denotativo que muestra el interés por la elaboración de la forma literaria (dimensión estética) y un lenguaje connotativo donde la metáfora literaria conecta lo meramente material con lo humano, convirtiendo a la naturaleza o a los objetos en representaciones del hombre y sus conflictos humanos (dimensión ética).

Las dos oraciones que hemos citado son a la vez una descripción formal objetiva (en el sentido literario) con intención estética y una descripción subjetiva que surge detrás de los componentes de una construcción descriptiva. Ambos aspectos constituyen la base de la creación literaria de De la Cuadra y son, a la vez, autónomos e indisolubles.

36 “Hacia mucho tiempo que los hombres de los campos habíanse convencido de esta cruel verdad de la política paisana: un jefe de partido les prometía encantados paraísos; los enganchaba en sus filas; se aprovechaba del tesoro de sus arrestos y su sangre; triunfaba...; y, luego, ellos, los vencedores de veras, a curar sus heridas, a explorar la caridad extraña con la exhibición de sus lástimas físicas, a vegetar de nuevo –en las rústicas soledades– rumiando recuerdos...” (DCI 271).

En la primera escena donde aparecen Benito y el teniente Prieto, el teniente increpa sutilmente a Benito por llegar siempre tarde al trabajo:

–¡Apúrate, Benito! Deja la hembra pa dispué. Apriende de mí, que trato a las mujeres como a las culebras; apriende. De no, lo mandan a uno. Vos sólo estás metido onde la Carmen, y cuando te llama tenés de ir *inso facto*... ¡Caray, la juventud de ahora! En mi tiempo la mujer era pa un rato, y dispué... ¡a gozar uno, a divertirse por otro lao! Vos, no: como er cuchucho. Ni trabajar podés. ¿O es que querés quedarte así pa siempre, con la mesma paga? (DCI 267).

Por un lado, se ha interpretado este uso del habla coloquial mezclado con el habla culta (por ejemplo los latinismos) como “cosmético[s] excesivo[s]” (RT 78). Sin embargo, aquí podemos ver cómo la expresión coloquial “como er cuchucho” se combina con el tergiversado “inso facto” (*ipso facto*). Este “error” ortográfico puede ser leído como clara señal de la libertad con la cual De la Cuadra ya se manejaba a temprana edad en sus composiciones, donde emplea la frase hecha, el proverbio conocido, transformado a través del tono popular, y nos lanza así frente a un personaje popular “sabiondo”, construido magistralmente. Tal vez sea esta disyunción fundamental, localizada en uno de sus primeros cuentos, la que nunca abandonará a De la Cuadra: entre la *frase hecha* y la frase que *genera*. La advertencia de Prieto construye con pocas oraciones una genealogía y una crítica social. Menciona la juventud y los tiempos antiguos, el trato con las mujeres en el presente y en el pasado, y por medio de la última pregunta provocadora, hace visible (denuncia) el trasfondo social de una situación laboral. Benito se ensimisma a raíz de esta pregunta en un soliloquio interior de carácter rebelde:

¿Que él no tenía ideales?; ¿que no aspiraba nada más que a peón? Muy engañado, su pariente. A los dieciocho años, ¿cuál que no tenga siquiera ilusiones? Benito anhelaba superarse en lo futuro, ser “otra cosa”, sobresalir. Y si hasta entonces no lo había procurado, era por ella, por la ñata Carmen (DCI 268).

En las primeras dos oraciones a modo de preguntas silenciosas vemos al narrador ocultarse detrás de los pensamientos de Benito, es decir, es la figura fictiva que se cuestiona en un monólogo interior. Sin embargo, en la siguiente oración existe ya una posible interferencia y coincidencia entre voz narrativa y voz fictiva del personaje (“Muy engañado, su pariente”). Finalmente es el narrador quien se desprende de la

anterior voz intermedia, indistinguible entre narrador y personaje, para afirmar que Benito anhela ser “otra cosa”. Y como si todo este proceso interior fuera una interpelación entre narrador y personaje surge al final la razón de su estancamiento: “era por ella, por la ñata Carmen”. La figura de Benito adquiere una dimensión subjetiva, de interiorización personal.

Por otro lado, detengámonos en las primeras descripciones de los peones, cuando se dirigen hacia los campos donde van a trabajar:

La peonada se encaminaba a la labor, madrugadora y diligente. Eran quince los peones: encanecidos unos en el mismo trabajo rudo y anónimo; nuevos, otros, retoños del gran árbol secular que nutría de luengos tiempos a los dueños. Adelante, guía de la marcha, iba Prieto, el teniente (DCI 267).

La masa popular es representada aquí como los retoños de un árbol secular, el árbol del cual se nutren los dueños y no aquellos que lo cuidan, es decir, que trabajan el campo. Si consideramos que los retoños son el rebrote o el renuevo que germina y se desarrolla a partir del *tronco padre* entonces la imagen adquiere una connotación por encima de su dimensión estética, de carácter social. Los retoños son los vástagos nacidos a nivel del suelo, brotes jóvenes en desarrollo, vigorosos, con tallos endurecidos; son los que dan lugar a un nuevo individuo o planta y, sin embargo, aquí forman el árbol secular de los dueños de las tierras. En la obra posterior de De la Cuadra, este símbolo del árbol secular³⁷ se transformará en el *matapalo*, símbolo de la raza

37 Según la definición pluricultural y multidimensional de Robert Vachon acerca de lo que constituye el término “cultura”, este no se reduce a un sistema lógico accesible, es decir al logos, sino que ese orden lógico-epistemológico encuentra una segunda faceta, la del orden mítico-simbólico. Así, la “cultura” vendría a ser una textura hecha de logos y mito: “Myth (or mythical consciousness) comes from a deeper level of reality and of human consciousness, and hence is more universal than the level of reason and of philosophies. Myth, here, is what puts us in contact with the real”. Véase Robert Vachon, “Guswenta or the intercultural imperative”, en: *INTERculture* 27 (1995), 34. Vachon describe esta identidad cultural a través de la imagen del árbol donde la copa representa las unidades morfológicas del ser y el tronco las estructuras que son visibles y por ello mayormente modificables, mientras que más abajo se encuentran las características escondidas o invisibles de la identidad cultural, aquellas que no se modifican constantemente, y entre ellas, sobre todo, las míticas raíces: “In fact, the mythical matrix (its vehicle: faith) can maintain itself –at times for millenia– while the ideologies and the practices multiply, change and transform themselves constantly in response to external and internal influences”. *Ibíd.*, 54.

y del pueblo montuvio³⁸ en la novela *Los Sangurimas*. Ya no serán los explotadores aquellos que posean el árbol genealógico, la raíz del símbolo de fertilidad, sino los explotados, el pueblo montuvio.

La superposición de imágenes es uno de los métodos estilísticos y narrativos más logrados en la obra de De la Cuadra. Así, el narrador refiere los sueños de Benito acerca de su futuro y en la siguiente imagen describe el camino hacia el tedioso trabajo:

Sueños. La realidad era muy distinta.
A intervalos, seguía sonando la voz del guía:
—¡Breve, que se hace tarde!
El camino atravesaba sartenejales. En la todavía lejana meta —el potrero a resembrar—, esperaba el pesado espeque y las plantas sacadas fuera, que languidecían por tornar presto al seno materno de la tierra (DCI 268).

Sólo la breve interjección del guía une estas dos imágenes y permite relacionar a los *peones* con las *plantas sacadas fuera*, es decir, los peones son representados como *retoños* de árboles de *raíz* desnuda, que anhelan regresar al *seno materno de la tierra*, a un *Ursprung*, un origen, un lugar de retorno. Son pocas las oraciones que De la Cuadra necesita para describir la transposición de los sueños por redes de canales inmersos en la vegetación y los aguajales (sartenejales) hacia la resiembra de las plantas *desraizadas*. Ya Robles había reconocido una “inclinación hacia el giro axiomático”³⁹ (RT 77) en De la Cuadra; en este sentido estamos ante una auto suficiencia de lo axiomático, que se desplaza entre una formalización estética y una visualización ética. Esto implica que debemos modificar la concepción dicotómica de formalización literaria *versus* acción colectiva (literatura comprometida) y entender ambas partes como un *continuum*. Más que ante límites claros y tajantes nos encontramos, por tanto, ante una combinación o intento de estetización que describe mejor la *generación literaria* en De la Cuadra y nos permite comprender adecuadamente su organización interna, o más bien su “hibridización genérica”.⁴⁰

38 Véase al respecto de la definición racial del montuvio el apartado 3.2.3 y el diagrama de la identidad cultural por medio de una analogía con el árbol en 3.2.2.

39 Queremos destacar el giro axiomático pero no en el sentido en que Robles lo emplea (“el narrador y los personajes parecen tener una opinión formada acerca de todo”, RT 77) sino en relación a ese logro de De la Cuadra por el cual, con pocas palabras, une sus dos preocupaciones literarias: la dimensión estética y la dimensión ética.

40 Corral, “Reivindicación de José de la Cuadra”, 232.

Benito, el campesino, abandona el trabajo para pelear una guerra sin sentido. Su sueño originario de “ser otra cosa” se ve frustrado en los seis meses que dura la guerra. Si cuando inició la revuelta Prieto gritó: “¡Mardito sea er gobiesno, caray, que roba ar pueblo y lo exprime! (DCI 269) después de transcurridos seis meses de revuelta que “dejaron exhaustos los ánimos” de los combatientes, leemos:

¡Seis meses! Ríos de sangre corrieron: colinas hubiérase podido levantar con los cadáveres. Y esto, ¿con qué objeto? Con uno solo, acaso: Que en los decretos ejecutivos, inconsultos cuando no innecesarios, una firma sustituyera a otra. ¡Un nombre! Por un nombre, cuando no es un símbolo, aunque se lo quiera presentar como tal, no se debe luchar... (DCI 271).

En este pasaje se expresa una crítica directa a estas revueltas organizadas por algunos terratenientes que se levantaron en armas. La voz narrativa cuestiona el sentido de estos levantamientos y politiza su discurso. Los decretos ejecutivos y el interés del portador de *un nombre* se encuentran opuestos a la voluntad de *los peones*, quienes “deseaban ya la paz fecunda y bienhechora” (DCI 271). Y a nivel diegético podemos constatar que es la ausencia de Benito, la innecesaria guerra por *un nombre* la que lo aleja de Carmen y genera el conflicto en la historia. En la siguiente escena Prieto conversa con los peones y les cuenta que Benito ha conseguido obtener el grado de teniente, entonces uno de los peones replica: “Mejor hace si se queda” (DCI 272). Y el narrador explica: “Sí; tenía razón Gervasio. Mejor hubiera hecho Benito en quedarse. Él, presente, habría servido de muralla defensora a Carmen contra su propia debilidad de mujer” (DCI 272).

El amor de Benito por Carmen se ve frustrado por una inútil guerra politizada, pero también por sus propios deseos de superarse, de “ser otra cosa”; finalmente son los intereses políticos los que intervienen en los intereses individuales de Benito. De la Cuadra emplea una doble estrategia narrativa que permite entrever por un lado una crítica a la innecesaria muerte de campesinos-soldados en una guerra que sólo sirve a los intereses particulares de un político, de *un nombre*, singular anónimo con el cual Benito no se identifica, y por otro lado el deseo individual de Benito de salir del estancamiento de su vida en el campo, malpagada y embrutecedora. El trágico desenlace del cuento se intuye siguiendo los presagios. Al despedir al querido peón cuando este se enrumba en canoa para sumarse a la revuelta, Prieto lo mira y se dice: “¡Pobre! [...] Va triste, y a los tristes busca la bala...”

(DCI 271). Benito, el peón que quería “ser otra cosa”, teniente, regresa a la aldea para tomar venganza de Goyo, antiguo amigo que “abusó por la juerza” de su Carmen, y en un bello y *expresivo* diálogo entre Prieto y Benito, este le habla de su dolor:

Prieto subió. En el cuarto que servía de sala, tendido en una hamaca que casi se arrastraba sobre el piso de cañas, estaba Benito. Había ganado en estatura, según parecía, y su cuerpo había engrosado. Cuando advirtió al guía, se incorporó.

—¡Toy fregao! —dijo a guisa de salutación—. ¡Herido!

—¿En la piesna u aquí?

Y Prieto tocó el costado izquierdo del pecho.

—Ha adivinao, tiniente. ¡Aquí!

—¿Y qué vas a hacer?

Benito señaló con un gesto su afilado machete curvo, que pendía de la pared. Como cediéndole al arma la palabra:

—Contesta vos, raboncito —dijo (DCI 271).

El habla coloquial se encuentra dosificada a lo largo de este pasaje. Sin embargo, la fuerza en el lenguaje surge de la sencillez coloquial para crear un diálogo eficaz, preciso y concreto que saca a la luz un doble sentimiento de dolor y venganza. Benito cede la palabra al arma y pierde toda voluntad de vida, entonces constata con indiferencia: “Una vez no má se muere” (DCI 274). Benito, el desertor, muere acribillado porque se le aplica la “ley de fuga”. Se trata de un castigo que también Benito había impuesto a otros desertores y que finalmente se vuelca contra él mismo. Este principio de un sentimiento o procedimiento que cambia de dirección está presente en todo el cuento: el amor inicial que sufre el engaño genera odio y culmina en la frustración mortal de la venganza incumplida. La esperanza inicial de “ser otra cosa”, de llegar a ser teniente, termina en la soledad de un corazón herido y, finalmente, en la muerte por *ser* un desertor. Se entrelazan el amor y la venganza, el ser teniente y el ser desertor, el deseo de ser otra cosa y la muerte.

Las aspiraciones de Benito representan los *deseos* de una multitud de campesinos de mejorar sus condiciones de vida, pero a la vez existe el *deseo individual* de poseer a la mujer amada. De la Cuadra estaba consciente ya del *desdoblamiento del deseo humano*, un desdoblamiento que se estaba materializando en su literatura. Sólo anticipando el contenido de los deseos por medio de la expresión, del lenguaje literario, era posible darle una voz al individuo, al campesino oprimido, pero no únicamente como *voz* de una masa popular sino también

como *individuo*, sin funciones de representación sino humanas. Para ello es indispensable que su literatura oscile entre la estética y la ética.

b) “Nieta de libertadores” (1923): transformación y transfiguración

Uno de los primeros cuentos de José de la Cuadra, “Nieta de libertadores”, narra la historia de Lola Velandia, “mujer ecuatoriana –o ecuatorial” (DCI 16), quien a pesar de haber amado a Nicolás Mena, campesino del agro costeño y humilde procedencia al igual que ella, contrae matrimonio con el dueño de la hacienda, Gonzalo Béjar, “un español sesentón” (DCI 7), quien le había financiado sus estudios en la ciudad de Guayaquil. Al leer “la historia de la patria” (DCI 8) Lola descubre el sufrimiento del pueblo indio bajo la dominación española durante la Colonia, y cuando advierte su apellido entre los nombres de los próceres de Guayaquil se convence de que es descendiente o *nieta de libertadores*. Tras su noche de bodas se le presentan visiones que la acusan de traidora a su pueblo. Por ello, entonces, decide apuñalar a su esposo. En la escena final el narrador conversa con el abogado defensor de Lola y la visita en su celda. Allí se convence de que aunque su crimen no es aceptable, ella “era, sin duda, nieta de libertadores” (DCI 16).

Reiteradamente se ha escrito que “Nieta de libertadores” contiene ya todos los elementos de la narrativa de De la Cuadra: el ambiente rural, aunque aún “presencia superficial” (RT 69); la conjunción de sexualidad y violencia, que en la obra posterior aparecerán como elementos integrantes y perturbadores en el ser montuvio: la sexualidad como *generadora y degeneradora de una cultura*; y, finalmente, la denuncia social. Robles afirma que en ese período (a los 20 años), “la perspectiva espiritual” (RT 68) de De la Cuadra era otra. ¿Pero es esto cierto? Ahondemos en el análisis del cuento para despejar dudas al respecto y probar si realmente aún no “[se pasaba] del cómo [...] al por qué de las cosas” (RT 80).

“Nieta de libertadores” se caracteriza por un lenguaje de síntesis expresivas y sugerencias simples, de lo cual existen varios ejemplos como el inicio del relato:

Era la aurora de aquella magna noche memorable: su noche de bodas.
Abrió lentamente los ojos y se desperezó, exhalando en sus suspiros el cansancio y el asco de su cuerpo.
Recordó...

Fue una roja visión: la pesadilla de un opio rojo. Estaba sola en la pieza. Abandonó el lecho mullido que sólo a medias sentía suyo; se echó sobre el pijama un pañolón y fue a abrir la ventana (DCI 5).

Podemos ver que el narrador transporta al lector inmediatamente hacia el interior del personaje principal. La intensidad del lenguaje genera simultáneamente dos percepciones: una visual (“roja visión”) y una sensorial (asco). Esta combinación de fases de la memoria que surgen en Lola se encuentra conectada con su *deseo* y con su *mala consciencia* que automáticamente la llevan a dirigir la mirada hacia lo que realmente la agobia:

Plena su mirada de infinitud tropical del paisaje, hubo de humillarla a un solo lugar concreto: las tierras de siembra. [...] Se deleitó en la contemplación del sembrío, pensando que aquel oro vegetal habría luego de traducirse, si no en oro mineral, en billetes de banco que tanto valen como él. Y el egoísmo la dominó (DCI 5).

Observemos cómo De la Cuadra construye un sujeto ambivalente: una mujer capaz de adueñarse imaginariamente de las tierras trabajadas por sus familiares y al mismo tiempo de *rememorar* “su pobre vida anterior” (DCI 5). Recorre con sus ojos “la infinitud tropical del paisaje” pero no es esta una mirada hacia el exterior sino una que la “humilla” hacia su interior. Es decir, aun cuando toda mirada siempre sea una *exteriorización* hacia afuera del cuerpo, esta mirada particular genera a la vez una *interiorización* subconsciente. En la *doble mirada* se reproducen la estética y la ética del personaje. Y la *doble mirada* materializa también los elementos naturales de su observación: el “oro vegetal” se traduce en “oro mineral” hasta llegar a ser “billetes de banco”. A través de una oración la mente se interna en la historia del Ecuador: desde la *época precolombina* (oro vegetal) a la colonial (oro mineral) y finalmente a la época moderna (billetes de banco), post-independencia, caracterizada por un capitalismo incipiente.

Durante el cuento, Lola atraviesa dos transformaciones que debemos analizar. La primera sucede cuando siente que “su carne comenzó a hincharse” como “se hincha la tierra al impulso de la semilla que va a germinar”; esta es la transformación natural sexual, tanto mental como física: “¡Lo que sufrió en cuerpo y espíritu durante la época de su *transfiguración!*” (DCI 6, cursiva mía). Es este cambio corporal el que determina su destino, pues como afirma el narrador: “¿no era [...]”

Lola la más real hembra de San Rafael y aledaños?” (DCI 7). Por ello la desea el dueño de la hacienda donde ella vive. Sin embargo, no es únicamente su *don natural* el causante de esta atracción. El narrador afirma además, de manera acusatoria, que “ella, en ocasiones, *reía demasiado*” (DCI 7, cursiva mía). La risa aparece aquí como elemento erotizador, lascivo, símbolo de ligereza, comportamiento prohibido para la mujer. En la obra posterior de De la Cuadra, la risa femenina se tornará símbolo de la independencia femenina, sobre todo de su libertad sexual (véase VI. “La Tigra”).

La segunda transformación del personaje femenino es en realidad una *transfiguración* en el sentido en que lo entendía Joseph Campbell, siguiendo el modelo de Arnold J. Toynbee: para alcanzar una dimensión espiritual más alta son necesarias una separación y una transfiguración. En este retiro el héroe debe alejarse del escenario del mundo para llegar a las “imágenes arquetípicas”.⁴¹ El siguiente paso es volver transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido:

Retiro y transfiguración son los dos momentos del triunfo sobre las limitaciones personales, la exaltación del espíritu o de la naturaleza espiritual de la aventura. Campbell divide [...] a este esquema heroico en tres momentos: separación-iniciación-retorno.⁴²

Observemos cómo en Lola se conjugan dos *iniciaciones espirituales*: de conocimiento histórico y de naturaleza mítica. Aparece además una dimensión sexual:

Conque los españoles... Pasiona! como era –por el mero hecho de haber nacido bajo la línea–, odió a esas negras figuras inquisitoriales de los conquistadores: un día rompió la página del libro donde aparecía el rostro fiero de Francisco Pizarro. [...] Ah, cómo aborrecía a este plebeyo engreído que pisoteó la nobleza sacra y real de los Incas, [...] que violó la virginidad de las Hijas del Sol... [...] Ella se sentía vagamente hermana de las vestales de aquel culto lúbrico y fálico –¿no fecunda el Sol?– en el fondo. Vagamente hermana... Muy posible era que en sus venas corriese sangre india pues. [...] Venía luego –concluía en ilógica conclusión– de aquella brava gente que hizo nacer la aurora de la libertad tras la noche trisecular de la colonia. Era... ¡nieta de libertadores! (DCI 8).

41 Revítese sobre todo Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México 1997. Al respecto también el ensayo de Fernando Martínez Ramírez, “La lógica del pensamiento y sus formas de expresión oral y escrita”, en: *Casa del Tiempo* 78-79 (2005), 63-74, aquí 70.

42 Martínez Ramírez, “La lógica del pensamiento”, 70.

Es evidente que Lola atraviesa entonces una fase fálica en el sentido freudiano.⁴³ Podríamos argumentar que esta transfiguración conceptual y sexual aparece como síntoma de una femineidad castrada, no sólo sexualmente (como hermana de las indias violadas) sino también de manera histórica (como descendiente de indígenas). Lola se ubica en una posición intermedia, como mujer de “sangre india” y “nieta de libertadores”, lo cual significa que es una mestiza. Esta segunda *transfiguración*, que está unida a su inicial transformación sexual, es la razón de sus visiones posteriores: ecos de la voz de la tierra, de los animales y de los hombres (DCI 12-14). Estas voces aparecen representadas por “una india desnuda”, su caballo y su antiguo amante:

Pero no obstante, esclavos permanecemos, bajo la férula de un hombre ruin y ciego; porque no advierte el sol nuevo que se cuaja hacia levante... ¿Lo ves tú? ¡Mira! Mira la aurora roja que apunta. ¡Tiembra! ¡Ya está en feto el Mesías segundo, y Lenin es el San Juan Bautista y Anunciador! Belén cae ahora en Rusia... (DCI 14).

Evidentemente este párrafo adolece de un estilo patético y afectado y las comparaciones entre Lenin y San Juan Bautista y Belén y Rusia son exageradas. Los ideales políticos aún no encuentran la fórmula literaria adecuada, usando sus mismas palabras podríamos decir que estaba “en feto” también la correspondencia entre contenido político e imágenes literarias. Pero a nivel diegético podemos ver que el narrador empleaba ya imágenes que servían como *leitmotivs* recurrentes en su historia. Mientras que al inicio del cuento Lola tuvo una “roja visión”, aquí aparece una “aurora roja que apunta” evidentemente hacia el asesinato de su esposo. La *aurora de pesadilla* en la que despertó al inicio del relato se convierte al final en una *aurora liberadora*. Una vez más podemos constatar que De la Cuadra logra conjugar forma y contenido a través de imágenes visuales recurrentes. En este relato, la *transfiguración narrativa* de Lola se revela como una figura de pensamiento (*Denkfigure*) en donde reconocemos los inicios de la construcción de una *topografía elemental* en la literatura ecuatoriana: el

43 Recordemos que el goce de la mujer es doble, dividido, no completamente fálico. Una parte se localiza alrededor del falo, según las modalidades específicas del complejo de castración femenino, mientras que la otra parte permanece desconcentrada, no representable por el inconciente. Esta “otra” parte del goce se encuentra mas allá de la significación fálica pero no sin pasar por ella, es decir que Lola está dividida entre estas dos castraciones: la una sexual y la otra histórica.

lugar mitológico de la memoria histórica. Se trata de una mitificación simbólica del sujeto femenino ecuatoriano a través del sistema narrativo de separación-iniciación-retorno. Constituye así un primer paso en la construcción mito-topológica de De la Cuadra.

Finalmente cabe destacar un importante aspecto narratológico: en los últimos apartados el narrador pregunta al abogado defensor si Lola no sería acaso “una loca sexual” (DCI 15) a lo cual este responde que “el acto fue el curioso efecto de una ilustración apresurada” (DCI 16). ¿Cómo debemos interpretar estas *auto interpretaciones* del narrador? Del ambiente fantástico y de leyenda que evoca la historia de Lola pasamos a un plano clínico y jurídico. No olvidemos que el mismo De la Cuadra era, al momento de escribir este cuento, un estudiante de leyes que posiblemente había escuchado, de la misma manera que el narrador, historias de crímenes cometidos en el campo costeño.⁴⁴ Quizá estamos entonces frente a una situación en la que se observa el proceso de construcción literaria/narrativa de De la Cuadra. Este nivel metanarrativo no pretende legitimar la narración sino más bien permite acceder al espacio de *creación imaginaria* del narrador: se trata de una voz narrativa que vuelve visible su construcción literaria. Sin embargo, en la metaficción de De la Cuadra no existe un nivel filosófico, como sí sucede en el caso de Palacio. Quizá hasta se podría aplicar al mismo De la Cuadra el diagnóstico final del narrador acerca de su personaje principal: “Se había engañado en obrar [narrar] así; pero, al hacerlo, creyó generosamente en la *realidad* de una gran acción salvadora” (DCI 16, cursiva mía).

“Nieta de libertadores” marca el inicio de la *mitología antropológica* que De la Cuadra convertirá en tema central de su posterior obra literaria. En el análisis de este relato pudimos vislumbrar algunos de estos mecanismos narrativos. Pasemos ahora a los cuentos en donde percibimos la influencia de leyendas y mitos bíblicos. De la Cuadra experimenta allí con la búsqueda iniciática, el sueño mitológico y la ficción imaginaria. Se trata de un tipo de formación discursiva de irrupción inicial, de recuperación histórica fundacional y de genealogía conflictiva.

44 Véase el prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco a las *Obras completas* (DCI IX-XXVI).

- c) “Sueño de una noche de Navidad” (1929): iniciación y cosmogonía

El mejor maestro del hombre es la humanidad.
Alejandro Pope

En el prólogo intradieético⁴⁵ a este cuento presentado con motivo de los Juegos Florales de la Sociedad de Caridad “El Belén del Huérfano” en 1929, De la Cuadra sitúa su relato dentro de la tradición literaria de una clásica idea recurrente dentro de la mitología: la búsqueda del más allá como aventura iniciática.⁴⁶

En esa oscura noche de la historia humana que se llamó la Edad Media, se perdió –como tantas otras bellas cosas se perdieron– la exacta noticia del milagro anualmente repetido por la Navidad de Jesús. Quedó vagamente la memoria del mismo entre las gentes populares de la feudalidad; pero, ya se hablaba de él como de algo que bordeara los linderos del azur de la fantasía sin tener bases firmes en la realidad: acaso, con menos certeza que la mística ínsula de San Borondón, que ofrecía –en el oro de la leyenda– desde la ensoñación de la lejanía, su silueta brumosa al navegante... (DCI 67).

Robles afirma que

De la Cuadra había aludido a San Borondón, pero entonces no se trataba, ni remotamente, del mencionado caserío del agro costeño ecuatoriano,⁴⁷ sino de una fugaz reminiscencia de aquella difundida leyenda medieval que habla de una “isla fantasma”, de una “isla viajera que aparece y desaparece en el Océano”.⁴⁸

Esta leyenda nos revela la historia de San Brandán, prior de un monasterio en Conflert, al oeste de Irlanda, quien reúne a catorce de sus monjes para que le acompañen en busca de “La Isla Prometida de los Santos”, lugar maravilloso situado en los apartados mares del oeste. Durante su travesía llegan a una isla donde encuentran un enorme árbol con pájaros colgando de las ramas como si fuesen frutos. Uno de

45 Véase cómo De la Cuadra vuelve a mencionar este prólogo en el epílogo de su narración.

46 Dolores Corbella, “El viaje de San Brandán: una aventura de iniciación”, en: *Revista de filología románica* 8 (1991), 133.

47 “Samborondón es la bien guarnida. Desde el Septentrión vigilanla sus perros. Al Medridión, el río se enrevesa en aguas que la ocultan: quiere dejarla como el fondo de un caracol de agua corriente, defendida y secreta. Y la aldea sonríe agradecida. [...] [Samborondón] es tan linda como una muchacha montuvia aún no desdoncellada” (DCII 114).

48 Robles, “De San Borondón a Samborondón”, 31.

ellos baja y le aclara a Brandán que son las almas de los hombres, entonces le presagia que tardarán siete años en alcanzar la Isla Prometida.⁴⁹ Pero “[l]a noticia de San Borondón que entrega De la Cuadra, sin embargo, es tangencial y metafórica, circunscrita al tema que trata, el del milagro de la Navidad de Jesús”,⁵⁰ señala Robles. De todas maneras

la noticia anterior pone en evidencia un temprano interés en De la Cuadra por las leyendas de la feudalidad, por las crónicas de viajes y por toda una visión del mundo y de la vida (una *Weltanschauung*) que se mueve al borde de la realidad y la fantasía.⁵¹

Todas estas afirmaciones nos sirven así de prolegómeno para demostrar que “Sueño de una noche de Navidad” es el primer cuento de De la Cuadra que refleja un interés concreto en la *representación de lo mitológico como texto iniciático*.

En este cuento se narran dos nacimientos: el del protagonista, un niño ciego llamado Bebé, y el nacimiento de Jesús, que aparece dentro del “maravilloso ensueño” (DCI 75) de Bebé, a raíz del “coma precursor” en el que cae y que es a la vez una forma de suspensión del inicio. Bebé, el niño que nace ciego, podría considerarse una representación del *Cupido ciego*,⁵² y quizá hasta un posible *alter ego* del Niño Dios, tomando en cuenta que “en los textos de Bembo, Hebreo, Equicola, Boccaccio, Propertio y Cervantes”⁵³ Cupido aparece como personificación del *niño-dios*: alado, desnudo y *ciego*.

Para este niño la vida significa “un lento y monótono discurrir, un tranquilo y aburridor deslizarse a través del tiempo, un descender pesado hacia el final” (DCI 71). Detrás de su vida se encuentra, al igual que en la mitología de las aventuras iniciáticas, una *búsqueda del sa-*

49 Véase M. Benedeit, *El viaje de San Brendán*, traducción y prólogo de Marie José Lemarchand, Madrid 1983. La obra se basa en la *Navigatio Sancti Brendani*, original del siglo X, muy difundida en varias lenguas durante la Edad Media. La leyenda original se remonta aparentemente a los siglos V y VI. Con los años se fueron incorporando elementos cristianos e irlandeses.

50 Robles, “De San Borondón a Samborondón”, 31.

51 *Ibid.*, 32.

52 *Amor* es un misterio que se cría/ en las dulces especies de su objeto;/ de causas advertidas, luz y efecto/ y de ciegos efectos, ciega guía (citamos las *Obras* de Villamediana, en la edición de J.M. Rozas, Madrid 1980, 92).

53 María Pilar Manero Sorolla, “Sin que me pongan miedo el hielo y fuego (*Gala-tea*, libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos de Filología Italiana* 4 (1997), 111.

*ber e incluso de la inmortalidad.*⁵⁴ Es en este sentido que la alusión a la leyenda de San Brandán (San Borondón) no es tangencial sino una *poética* del cuento: remite a un viaje iniciático y a la conjunción de la narrativa de ficción y no ficción, a la conjunción de realidad y ficción:

Junto a este valor de aventura iniciática, *San Brandán* representa un claro ejemplo de la identificación que se hacía en la Edad Media entre la narrativa de ficción y la de no ficción, entre el mundo sensible y el inteligible: como el libro del *Conoscimiento*, la obra de Benedeit, siendo como es puramente imaginaria, pasó a ser leída como real y, partiendo del rito de la iniciación, asistimos en ella, si no a la creación, si por lo menos a la *recreación de un mito* que continúa con la tradición escatológica griega de las islas de los Bienaventurados: “San Borondón” pasará a ser sinónimo de la isla “no trobada”, el paraíso no encontrado: “La ‘nunca hallada’, es tal vez no ya el *finis terrae*, sino el *finis mundi*: el mayor mito de viajeros y humanistas: la isla inhallable.”⁵⁵

El primer segmento titulado “El niño ciego” puede ser leído como alegoría de un *inicio textual* ciego, como la búsqueda de un *inicio imaginario* desde la nada de la oscuridad, en busca de la recuperación de una *historia perdida* (aquí representada por medio de la historia de la Navidad bíblica). Si tomamos en cuenta que tradicionalmente se ha considerado que la adquisición del lenguaje en los seres humanos está ligada a la vista y que por ende la capacidad visual tiene gran relevancia en nuestro conocimiento de la realidad, entonces el cuento adquiere por encima de su significado mito-iniciático una dimensión biológica, es decir, *orgánica*. Este lenguaje biológico que extrae sus imágenes de la naturaleza es clave en la obra de De la Cuadra, pues anticipa la metáfora capital de su literatura: el árbol del matapalo. Así se describe lo que es la niñez, aunque en realidad “[n]o fue así para el pobre Bebé” (DCI 71): “Es el encanto de ser nuevo, de ser fresco: retoño, esto es, retoño de un tronco caduco que reverdece en brote juguetón. (DCI 71)”.

La ceguera *de raíz* que sufre Bebé demuestra la necesidad del individuo de un *inicio fundamental*: fisiológico (por medio de la visión)

54 “[D]esde Ulises hasta Dante, pasando por Eneas, Teseo o Heracles, la aventura iniciática se convierte en una repetición ritual y constante de unos esquemas, utilizando a menudo el recurso del viaje como uno de sus elementos principales, [...] como la evocación que lleva al mundo de los muertos, como camino hacia esa ‘otredad’, en busca del saber o de la inmortalidad.” Véase Dolores Corbella, “El viaje de San Brandán”, 133.

55 Dolores Corbella, “El viaje de San Brandán”, 134.

y cognoscitivo (por medio de la *enseñanza del lenguaje* al bebé ciego):

Cuando nació, no pudo decirse de él –en el giro familiar del lenguaje– que vio la luz. Sus pupilas, opacadas por un fúnebre velo, no eran aptas para apreciar la maravilla de la luz. Todo era sombra para ellas: todo era perpetua y profunda oscuridad. [...].

Se le leían en alta voz los libros. Se le hacían largas explicaciones que Bebé escuchaba atentamente. Se le hizo saber cuanto se creyó conveniente, y aún más. Estuvo aquí el daño crudelísimo. Bebé se dió cuenta de la desgracia de sus ojos inservibles (DCI 72).

Precisamente el segundo capítulo del cuento se denomina “El dolor del saber” y narra la búsqueda de ese inicio, de ese *renacimiento*, esa búsqueda trascendental, dolorosa, de “sus ojos escondidos: los de su mente” (DCI 72). Evidentemente Cuadra alegoriza aquí también la búsqueda de la *imaginación literaria* o la búsqueda de un *imaginario histórico* (nacional), la *visibilización* de su mundo (hacer visible a través del artificio de la literatura) que es a la vez *el hacer visible* de una cultura perdida. Además podemos reconocer los componentes de una literatura que alude de manera explícita al dolor del ser humano. El drama de Bebé, quien nace ciego y más tarde adolece de un engarrotamiento que lo inmoviliza⁵⁶ y lo destina a una reclusión física, se presenta por medio de un lenguaje que oscila entre lo *patético-telúrico*, un tono de leyenda y lo *denunciativo-descriptivo*, de afectado realismo:

Se engarrotaron sus piernas; se le hincharon espantosamente; se le secaron luego, arqueándose sus huesos en curvas violentas. Era horroroso.

En los brazos, el mal hizo también su aparición; pero en forma menos aguda. Con un poco de esfuerzo, soportando estoicamente el dolor de las articulaciones inflamadas, lograba moverlos en ademanes lentos, embrazados y torpes como los de un recién nacido.

Lo recluyeron en un cuartito blanco y, cuando aparecieron las fiebres, poco después, lo acostaron en una blanca camita, de la cual –tal aseguraban sabios galenos– no habría de levantarse más (DCI 73).

Aquí empieza la segunda parte de este cuento: el ensueño de la noche de Navidad.⁵⁷ Veamos cómo esta aparición, este sueño bíblico-

56 Aunque lejana la coincidencia, sin embargo, este postramiento nos recuerda al de Gregor Samsa en *La metamorfosis* de Kafka.

57 Se debería estudiar con mayor detenimiento la intertextualidad de este relato con la novela corta *Canción de Navidad* (1843) de Charles Dickens, autor que fue importante para la generación del llamado “realismo social”.

mitológico, está relacionado con la capacidad de imaginar una historia (imaginación iniciática) a la vez que, como iniciación, es símbolo de una regeneración en Bebé. Precisamente este capítulo se denomina “Anhelo que es fuerza creadora” (DCI 75).

Desde que Bebé supo de la historia del Niño Jesús, por lo que su madre le contaba o le leía, anheló, desde lo más hondo de su ser, conocerlo. Llegó, a las veces, cuando el dolor se le hacía insoportable, a desear morir pronto, lo más pronto posible, para llegar hasta el cielo y ver el rostro de Dios; pero no el del severo Dios que todo lo hizo, sino el de este otro –que en su imaginación se lo figuraba distinto– que tenía cara de niño y [...] que quiso nacer, por humillarse más para estar más cerca de los hombres... (DCI 75).

La historia de Jesús produce “una fuerza creadora” en la imaginación de Bebé: introduce, a la vez, una nueva percepción del mundo, una cosmología que marca el intervalo entre lo profano y lo sagrado.⁵⁸ “Un ángel descendió junto a su lecho. Venía envuelto en un halo de deslumbradora luz que –¡oh gloria!– pudo ver Bebé con otros ojos que no eran los suyos físicos negados de visión” (DCI 75).

La aparición celestial le anuncia la visión de “cómo fue realmente su nacimiento allá en Belén”. Para Bebé esta visión es como una sanación ritual⁵⁹ pues cura y expulsa, aunque temporalmente, su ceguera: “Todo lo verás; lo sabrás todo; y ello, por un extraño modo milagroso...” (DCI 76). Para Mircea Eliade, “l’initiation équivaut a une mutation ontologique du régime existentiel”.⁶⁰ La visión de Bebé equivale a una *iniciación metamorfofísica* y, como todo movimiento iniciático, toda “fundación mítica”, todo paso de lo profano (enfermedad, postración) a lo sagrado (ensueño, aparición del ángel, visión del nacimiento de Jesús), pasa por el despojo de los atributos temporales y terrenales para ingresar al tiempo sagrado. Sin embargo, como ya ha advertido

58 Véase al respecto Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil, Madrid 1981, 41: “Existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de Tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede ‘pasar’ sin peligro de la duración temporal ordinaria al Tiempo sagrado”.

59 Eliade menciona que en los cantos mágicos de sanación de los pueblos aborígenes, el mito del origen de los medios de curación, siempre está incluido dentro de los mitos cosmogónicos. Véase Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 49.

60 Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, París 1959, 10.

Eliade, dentro de la fe cristiana la liturgia transcurre en un tiempo histórico que es sagrado gracias a la “encarnación del hijo de Dios”.⁶¹ Tomando en cuenta esta diferencia estructural del cristianismo, coinciden el modelo cultural de Eliade y el literario de De la Cuadra. Mientras que en la *fase profana* de Bebé no existe una determinada alusión al tiempo concreto, en la fase del ensueño bíblico del nacimiento del niño-dios aparece un tiempo cronológico, es decir histórico: “Era el año 747 de Roma, y reinaba en la Ciudad Eterna el glorioso César Augusto” (DCI 76). Y la ubicación temporal se precisa aún más: “...llegó, al atardecer de un jueves –24 de diciembre del año 4707 de la era juliana–, a la pequeña aldea de Belén” (DCI 77). De tal manera, la historia se sacraliza y adquiere un tiempo sagrado, una dimensión bíblica.

La regeneración es un nuevo nacimiento: reactualización del acontecimiento histórico y visión transcendental para Bebé: “No sólo era visión. Era también el conocimiento espontáneo: el saberlo todo” (DCI 76).

El niño ciego muere plácidamente en “un gran instante feliz como una vida” (DCI 80). Su visión sacral nos permite constatar que De la Cuadra se estaba adentrando por medio de este relato en el campo de la antropología cristiana. Si interpretamos a nivel diegético el ensueño de Bebé como una repetición de la cosmogonía simbólica del advenimiento de Dios (mito de creación), entonces podemos postular con Eliade que “la vida no puede ser reparada, sino sólo ser *recreada* de nuevo”⁶² por medio de esta evocación simbólica del nacimiento divino. El nacimiento de Jesús es el modelo ejemplar de toda creación (regeneración). Por esta vía el niño consigue su regeneración divina. El texto está dividido en escenas⁶³ que llevan siempre un título alegórico, de tinte modernista. Ejemplar para este tipo de descripciones resulta el episodio final que describe al cuerpo de Bebé en el féretro como “una sonrisa encerrada en un ataúd” (DCI 80). En la “suerte de epilo-

61 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 43.

62 Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires 2001, 53.

63 Las escenas de este relato, corto, por cierto, son: 1. “El niño ciego”, 2. “El dolor de saber”, 3. “Poderoso mal, omnipotente esperanza...”, 4. “El fúnebre juguete”, 5. “Anhelo que es fuerza creadora”, 6. “El enviado de Dios”, 7. “La visión”, 8. “Y luego”, 9. “El extraño visitante”, 10. “Una sonrisa encerrada en un ataúd”.

go” De la Cuadra alude nuevamente al estatus ficcional de su narración. Curiosamente en su dedicatoria del cuento a las “buenas madre-citas” afirma:

[E]scribí estas páginas en las que todo es una mentira más o menos mía (ni siquiera la medieval leyenda del prólogo se ha contado alguna vez en monasterios o castillos); una mentira, una fábula urdida para que sirva de argumento o de *pretexto* a esas otras historias que vosotras inventáis tan bellamente para llenar el ansia de cuentos de los niños, mientras invocáis al ángel del sueño para que venga a cerrar los infantiles párpados... (DCI 81, cursiva mía).

¿Por qué después de haber relacionado su relato con la leyenda de San Borondón, De la Cuadra monta una parodia desmitificadora? ¿Qué estrategia narrativa persigue con esto? Aparentemente el escritor desmiente todo lo antedicho para postular que el espacio de la narración es siempre un espacio abierto, un espacio de la imaginación. Las leyendas y mitos, todos ellos sólo pueden servir como *pre-textos* para la generación literaria. Entre estas dos posiciones se mueve De la Cuadra al final de su primera etapa como cuentista: entre los *pre-textos* de las leyendas y lo mítico y la espontaneidad del relato oral y la apertura del espacio imaginario. La noción de la mentira literaria de De la Cuadra anticipa una tensión entre la materia narrativa y la narración como procedimiento pre-discursivo que devela la necesidad de recomposición de la verdad por medio de la ficción de las historias. Al posicionarse como *pretexto* de esas historias, la obra de De la Cuadra quiere postularse como texto iniciático y abrir el campo de la ficción como campo de compleción de las insuficiencias en la vida. Las historias de las madres que incitan a soñar también invitan a “[s]alir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, [lo cual] es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad”.⁶⁴

64 Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona 1990, 13.

2.1.2 Los cuentos tardíos

El arte tiene el deber de crear un nuevo mito tras la muerte de Dios; para ser clásico, por otra parte, el arte necesita un marco mítico, lo cual significa ser comprometido.

Wolfgang Müller-Fink

a) “La cruz en el agua” (1931): mito y realidad

Afirma Robles que esta narración apareció en la revista uruguaya *Vida femenina*⁶⁵ el mismo año de su publicación en *Repisas*, colección de veintiún cuentos con los que el escritor ecuatoriano marcó un hito en la literatura nacional.⁶⁶ En la glosa que precede al texto del relato, De la Cuadra, a través de la voz narrativa, explica a su manera, es decir, por medio de una anécdota personal de carácter legendario, el título de su colección: en el “ruinoso caserón porteño” donde vivió “una infancia dorada”, había un “armario cerrado” dentro del cual el escritor, quien no podía abrir “su chapa de complicado juego”, imaginaba que “se escondían la fiesta de las Mil y una Noches, los tesoros de Bagdad y de Basora...” (DCI 169). Sin embargo, pronto descubre que en el misterioso armario no había nada: “En sus cuatro repisas, que semejaban sarcófagos destapados, dormían un poco de silencio secular y un poco de blanda paz antigua e ilustre. Nada...” (DCI 169). Esta decepción reveladora genera una obsesión en el joven De la Cuadra:

Colmar las repisas del armario vacío, fue sueño mío de muchas noches y obsesión de muchos días. Si alguna imaginación creadora tengo desarrollada, la debo, a todo entender, a la necesidad que hube de inventar con qué llenar la soledad del mueble aquél, al cual llegué a amar con raro modo (DCI 170).

65 Robles, “De San Borondón a Samborondón”, 29: “[N]i siquiera ‘La cruz en el agua’ cabe dentro de lo que podría llamarse literatura de denuncia y protesta. Este último relato, sin embargo, ahonda en el mundo de la leyenda y del milagro, del mito y de lo extraordinario, atributos todos que se asociarán con el ethos montuvío, motivos que han venido aflorando desde 1923 en la narrativa del autor guayaquileño”.

66 Si bien la colección de cuentos *Los que se van* (1930), que incluía también textos de otros integrantes del Grupo de Guayaquil, constituye el hito canónico de ruptura en la literatura ecuatoriana, los cuentos de *Repisas* se caracterizan sobre todo porque allí De la Cuadra “verticaliza su discurso”, tal como afirma Donoso Pareja, y a la vez, según Adoum, “los protagonistas son ‘personajes’ y no ‘tipos’”, como sí lo son aún las figuras poco elaboradas de los cuentos de *Los que se van*. Para mí el verdadero hito de ruptura en la narrativa ecuatoriana lo constituyen De la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio. Véase Jorge Enrique Adoum, “Prólogo”, en: *Narradores ecuatorianos de los años 30*, Caracas 1980, xxxviii.

¿No estamos asistiendo a un tipo de proyecto para la literatura ecuatoriana? ¿No es el Ecuador también un país de estantes de libros vacíos, o al menos de libros poco leídos y conocidos? ¿No evoca De la Cuadra justamente aquí esa “imaginación creadora” que necesita la literatura metaperiférica ecuatoriana? ¿Y esa *necesidad de inventar* para llenar ese vacío en la percepción y la memoria cultural, esa “soledad del mueble”, no es aquella una de las principales preocupaciones de De la Cuadra como escritor? Sus textos responden a todas estas preguntas, ellos llenan las repisas vacías de imaginación. Para De la Cuadra un pueblo nace con la capacidad de imaginar, de crear su propia mitología, su propia historia. Él sentía esa necesidad de generar las topografías elementales de su pueblo: las repisas vacías son ese espacio, un espacio que debe ser llenado con libros, con cultura, pero sobre todo con la posibilidad y capacidad de invención imaginativa.

No es gratuito, entonces, que en el prólogo a la repisa⁶⁷ “Con perfume viejo”, en la que se encuentra el relato “La cruz en el agua”, el narrador postule:

Si no hubiéramos [sic] leyendas, acaso
habría que inventarlas. Un pueblo sin
pasado mítico. Metafóricamente, es
como un hombre que jamás ha sido
niño (DCI 233).

El mito es un modelo narrativo de orientación y funciona como un (proto)tipo de gen cultural en distintas épocas. En las sociedades sin escritura el mito se encuentra en el contexto de los ritos. La *sociedad letrada* griega diferenciaba los términos mito y logos (“razonamiento”, “argumentación”, “habla” o “discurso”) para distanciarse de esa tradicional forma de transmisión cultural. Sin embargo, también Platón presentaba su “logos”, es decir su “discurso responsable” en la forma (artística) del mito (véase *Timaios*). Dentro de la tradición de producción e interpretación mítica están también las religiones revela-

67 Estante o ménsula que sirve para posar objetos y guardarlos. En el caso de De la Cuadra se trata específicamente de objetos con valor arqueológico-cultural (libros). La palabra “repisa” señala además que no se trata únicamente de describir (narrar) lo que se encuentra sobre estas repisas de la cultura ecuatoriana sino adicionalmente, en un movimiento escritural paralelo, de establecer y colocar estas repisas, de generar los soportes, los cimientos para aquellos objetos culturales. O, en última instancia, ordenar físicamente un texto, dejando a un lado el próximo paso: la lectura.

das (letradas) como el judaísmo y el cristianismo.⁶⁸ En la época moderna el mito se convierte en objeto de estudio de la ciencia. Aparece por un lado como una forma pasada, religiosamente exótica de expresión (véase Bronislaw Malinowski) o como portador de funciones sociales (véase Émile Durkheim). Por otro lado, se lo considera substancia religiosa y se lo maneja como elemento diferenciador (el *Geist* o espíritu) entre ciencias humanas (*Geisteswissenschaften*) y naturales (*Naturwissenschaften*) (véase Ernst Cassirer). Posteriormente se presenta como estructura básica del mito un modelo creativo que reproduce conocimiento orientador en distintas épocas culturales (véase Lévi-Strauss). El mito puede interpretar y poner en relación mundos distintos: reales e ideológicos (véase Roland Barthes).⁶⁹

En la obra de De la Cuadra, el mito funciona como modelo narrativo de orientación cultural. En esto se fundamenta además la *mitopoética* del escritor como *antropología literaria*: el desarrollo de un pueblo corre paralelamente al desarrollo no menos ficticio del ser humano. Ambos están conectados en una especie de simbiosis metafórica. La invención literaria es el medio para suplir la deficiencia histórica en el ser de un pueblo: se trata de la *fase-niño* cultural del pueblo ecuatoriano que debe ser recuperada.⁷⁰ Este pensamiento proviene de la antropología cultural que surge en esa época sobre todo en Alemania, basada en los estudios de Leo Frobenius,⁷¹ cuyos principales postulados son: 1. la idea del proceso de conversión al que están sujetos todos los elementos culturales entre los polos expresión (*Ausdruck*) y

68 Wolfgang Nethöfel, "Mythos", en: Alf Christophersen, Stefan Jordan (ed.), *Lexikon Theologie. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2004, 214-216. Traducción mía.

69 Wolfgang Nethöfel, "Mythos", 215.

70 "Por ende, se infiere que para expresar a un pueblo, para fundarlo, hay que empezar con el registro del mundo mítico que los sostiene. Así, Cuadra es de la opinión que un pueblo sin pasado mítico se halla en la situación análoga a la de un hombre que nunca ha sido niño" (RT 106).

71 Cfr. Leo Frobenius, *Ursprung der afrikanischen Kulturen*, Berlín 1898. Véase también lo que afirma Octavio Paz con relación al documento literario y etnoantropológico: "Se dirá que mi pregunta es ociosa: documento antropológico o ficción, el significado de la obra es el mismo. La ficción literaria es ya un documento etnográfico y el documento, como sus críticos más encarnizados lo reconocen, posee indudable valor literario. El ejemplo de *Tristes Tropiques* –autobiografía de un antropólogo y testimonio etnográfico– contesta la pregunta" (Octavio Paz, "La mirada anterior" (1973), en: Carlos Castañeda, *Las enseñanzas de Don Juan*, México 1999, 11).

aplicación (*Anwendung*), y 2. la idea biologicista de la cultura como organismo. Ambas propuestas encuentran en De la Cuadra una ejemplar literaturización.⁷² Para Frobenius se trata de hacer visible la estructura interna de una cultura.⁷³ Para De la Cuadra este propósito se concreta por medio de la literatura.

Tanto para Frobenius como para Oswald Spengler, a quien De la Cuadra podría haber leído,⁷⁴ la esencia de una cultura debe estudiarse con una aproximación intuitiva y no analítica. Frobenius, quien investigó las culturas ancestrales africanas, descubrió que existen elementos culturales comunes en determinados espacios geográficos.⁷⁵ La aparición reiterada de estos elementos tiene una significación histórica y funcional. Por ello Frobenius definió a estos espacios geográficos con elementos culturales similares como *Kulturkreise* (círculos culturales).⁷⁶ Estos círculos se referían tanto al complejo cultural constituido

72 Véase Helmut Straube, “Leo Frobenius (1873-1938)”, en: Wolfgang Marschall (ed.), *Klassiker der Kulturanthropologie: von Montaigne bis Margaret Mead*, Múnich 1990, 164.

73 *Ibid.*, 169.

74 Como indica Stephan Leopold, “la razón para la recepción entusiástica de Spengler radica en su concepción directamente descentralizada de la historia, que comprende a la historia mundial como el devenir (generación) y desaparecer (degeneración) cíclico de civilizaciones muy desarrolladas y siempre desmiente la posición privilegiada del Occidente. Central es en ello el cambio de cultura a civilización, que se expresa sobre todo por medio del surgimiento de auto reflexividad (*Selbstreflexivität*) [...]”. Para una Latinoamérica geopolíticamente periférica, tecnológicamente subdesarrollada y étnicamente con una minoría indígena más que considerable, este modelo histórico le brindaba la posibilidad de un *Self-fashioning*, que no solo estaba bajo el signo de la cultura, sino que ubica la auto percepción escindida en una suplementaridad inalcanzable hacia Europa en un lugar legítimo, de constituirse como Otro autónomo: como un Otro, que precisamente no se entiende bajo el signo de la decadencia del Occidente sino bajo la ascendencia americana”. Véase Stephan Leopold, “‘Der Untergang des Abendlandes’ und die postkoloniale Aura des ‘wunderbaren’ Amerika – Spengler, Artaud, Carpentier *et au-delà*”, en *Iberoromania* 66 (2009), 81, traducción mía. Agradezco a Stephan Leopold haberme facilitado el manuscrito de su ensayo antes de su publicación.

75 Straube, “Leo Frobenius”, 162.

76 Frobenius entendía como *Kulturkreise* precisamente el complejo cultural conformado por elementos de propagación semejantes que se daba en un región limitada; así también, el *Kulturraum* es el espacio cultural mismo; De la Cuadra se adscribe entonces a una línea de descripción y representación de una matriz (raíz) cultural, cuyo estudio profundizará en sus trabajos sociológicos posteriores a su obra literaria.

por elementos de igual difusión enmarcados en un espacio determinado como al espacio cultural mismo. La cultura se ve como una unidad orgánica. Para Frobenius, esta unidad orgánica requería además de una conexión con sentido de los elementos individuales en un todo orgánico, es decir, el agrupamiento de unidades culturales cerradas en su complejidad total y en su cohesión histórica.⁷⁷ El narrador de “La cruz en el agua” inicia su relato evocando una simbiosis orgánica entre la naturaleza y el alma de cuya “comunidad” nace la historia que cuenta:

En mis frecuentes viajes por nuestros grandes ríos –en noches de luna o en oscuras noches de viento y lluvia, pero siempre cuando en derredor la naturaleza propiciaba el alma a la comunidad con el misterio– he oído relatar la historia de la cruz que flotaba a la deriva sobre las aguas... (DCI 234).

Vemos entonces que la historia que se contará se representa como un organismo que sólo emerge cuando las reglas de la naturaleza así lo disponen: la narración/expresión literaria (cultural) obedece a las leyes orgánicas del mundo (“cuando en derredor la naturaleza propiciaba el alma a la comunidad con el misterio”). Para Frobenius, el proceso de generación de una cultura, en otras palabras, la recreación cultural, se originaba en el “estado de posesión” de un individuo (*Ergriffenheit*), que era equivalente a la niñez (*Kindheit*). En este sentido debemos entender el prólogo de De la Cuadra, quien afirma que un pueblo sin mitos es como un ser humano sin niñez. Frobenius distinguía entre cuatro estados que una cultura tenía que recorrer, paralelos/análogos a la vida del ser humano: estado de posesión = la niñez, estado de integración (*Eingliederung*) = la juventud, estado de aplicación (*Anwendung*) = la adultez, y por último el estado de deterioro (*Abnutzung*) = la ancianidad. Conmocionado por los fenómenos (*Erscheinungen*) de la naturaleza, el hombre ve revelársele la *esencia* de su medioambiente y de las cosas que lo rodean, así como el orden ontológico (*Seins-Ordnung*) en el que se encuentra inmerso. Toda formación cultural es por ello en su inicio la expresión de un proceso vivencial y nunca el resultado de un proceso causal-lógico de pensamiento.⁷⁸

77 Véase Straube, “Leo Frobenius”, 158. Traducción mía.

78 Véase *ibíd.*, 161, traducción mía.

Esa compenetración de la historia con una vivencia o un suceso que remite a una experiencia (*Erlebnis*) es descrita por el narrador, antes de iniciar el relato, con las siguientes palabras: “Quienes me la narraron [la historia] habían visto aquella cruz ‘con estos ojos que la tierra se ha de comer’” (DCI 234). Es decir, aunque muera el narrador, la historia seguirá siendo contada, la historia sobrevivirá. Asunción Velarde, dueña de una hacienda de ganado, pierde a su hijo Felipe cuando este intenta atravesar el río con una manada de reses. A causa de la desaparición del cuerpo de su hijo, a quien en consecuencia la madre (católica fanática) no puede sepultar “en sagrado”, ella enloquece y entonces manda a construir una cruz de madera con un flotador para echarla al río con la idea de que algún día pasaría por sobre el cadáver de su hijo. La cruz desaparece y retorna, luego de una singular odisea que dura dos años, a las orillas de la hacienda, y mientras tanto los pobladores “la rodearon de fantástico halo de superstición” (DCI 235). La cruz se vuelve mítica y se la considera incluso un *lugar sagrado flotante* ya que en “[c]ierta ocasión salvó a una mujer que estaba ahogándose y para la cual fue propicio y desesperado asidero” (DCI 235). Debido a este suceso todos se convencen del poder milagroso de la cruz, que “aparecía [...] siempre que alguien estaba en trance de perecer en las aguas” (DCI 236). El narrador describe la cruz en el agua como un “fantástico navegante”, como madero que recorre las aguas de su pueblo. Vemos cómo la obsesión de De la Cuadra por las historias de viaje continúa presente en su poética. Finalmente la cruz se detiene “como cansada de su largo viaje” cerca de la ribera y a pesar de que la desenredan vuelve al mismo lugar.

A oídos de doña Asunción llegó la nueva de que la cruz había cesado de viajar.

—¡Es que lo ha encontrado!— dijo, convencida.

Se trasladó al lugar donde se había detenido el errante madero y dispuso que algunos peones bucearan el fondo.

...Allí, en dirección perpendicular a la cruz, estaba el esqueleto de Felipe, casi enterrado en el limo, sujeto entre unos palos sumergidos... (DCI 236).

Según Mircea Eliade, casi todas las cosas pueden convertirse en objetos sagrados. Pero para que ello ocurra deben ser escogidas por lo divino: “los seres humanos no son libres de escoger el espacio sagrado, ellos sólo lo buscan y lo encuentran por ayuda de los signos miste-

riosos”.⁷⁹ Es decir, los seres humanos elaboran “técnicas de orientación” que son empleadas para la construcción de espacios sagrados.⁸⁰ Podríamos ampliar este punto de vista citando a Frank Burch Brown:

If places can be made and used in such a way as to mediate a particular sense of the sacred, this means that the sacred is partly defined and created by material making, which also makes for a particular sense of religious identity and power.⁸¹

Por ello, admitir que existe un elemento humano en la generación de espacios sagrados significa asumir sus ambigüedades. Sin embargo, el ser humano cree en el lugar sagrado en cuanto lo considera “elegido”, autorizado o inspirado por lo divino, que se encuentra más allá de su entendimiento. De la Cuadra construye un espacio sagrado a partir de la cruz flotante, una cruz que se vuelve milagrosa por la función sagrada que le adjudica el pueblo. También el río se convierte en un espacio sagrado. Pero a pesar de ello el narrador mantiene su distancia hacia el relato mítico: “Y así, durante meses, durante años –muchos, según la versión popular; apenas dos, en realidad– el madero fue por los ríos sin parar nunca, fantástico navegante” (DCI 236).

Se trata de “un doble proceso de desmitificación”⁸² y desacralización de la leyenda de la cruz. Por un lado, se construye un espacio sagrado (los ríos) y un ser mítico (la cruz) a través de ese tiempo indefinido, y por otro se supone que el tiempo cronológico es de “apenas dos años” de errante odisea. Asistimos a la oposición de dos realidades: fuera del espacio sagrado, donde se encuentra la fragmentación y el caos de lo profano (la locura y el sufrimiento de Asunción), con su tiempo vaciado y su estado de desorientación; y dentro del espacio sagrado, construido por el ser humano a través del ritual de la cruz sobre el agua, pero el cual, según Eliade, “es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses”.⁸³ Aquí aparece entonces otro significado, lejano al que Eliade otorga a la construcción de un espacio sagrado: la cruz flotante de De la Cuadra reproduce la voz del

79 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 19.

80 *Ibíd.*

81 Frank Burch Brown, *Good Taste, Bad Taste, & Christian Taste: Aesthetics in Religious Life*, Oxford 2000, 211.

82 Véase Michael Handelsmann, “José de la Cuadra y las supuestas asincronías latinoamericanas”, en: *Kipus: Revista andina de letras* 16 (2003), 118.

83 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 20.

relato mítico de la población, describe la posesión como conmovión de un pueblo que surge por medio de sus relatos fantásticos y de cuya madera⁸⁴ emana una fuerza milagrosa que devuelve el *cuerpo extraviado* (símbolo de un pueblo en busca de su tierra) a su lugar de origen. El cuerpo profanado vuelve para ser sacramentado. El elemento del discurso literario transformado en imagen mental aparece como el *cuerpo textual extraviado* que encuentra su lugar orgánico de origen por medio del artefacto religioso que genera un espacio sagrado y milagroso, capaz de transformar la imagen de la cruz en signo de creación artística.

b) *La Tigra* (1940): la antropología de la imaginación

La Tigra es quizá el texto más completo de José de la Cuadra. Escrito alrededor de 1935, fue publicado en 1940 y se sitúa de esa manera hacia el final de una obra que tuvo sus mayores logros en los años 30 del siglo pasado. Tanto en su estructura narrativa como en su propuesta estética y socio-antropológica, este relato combina, de manera única dentro de la literatura ecuatoriana, el tema de la mujer del litoral con el de la imaginación literaria. Narra la vida de Francisca (Pancha) Miranda, hermana mayor de Julieta y Sara, quien tras el asesinato de sus padres toma venganza, mata a los cinco asesinos y asume el control y el poder sobre la hacienda paterna a la que bautiza como Tres Hermanas, donde su voz es la ley. Desde entonces se la conocerá como la Tigra, personaje temido que siempre desconfía y defiende su “fundo abierto en plena jungla” (DCI 369) de toda irrupción desestabilizadora proveniente de un exterior al mundo interno de su dominio. El narrador extradiegético-heterodiegético del cuento antepone una suerte de epígrafe interno a la narración. Es decir, no está claro si este texto, posicionado tipográficamente como prefacio, ya es parte del relato o si es externo al relato por iniciar. Esta ambivalencia paratextual del cuento nos permite suponer que Cuadra construyó intencionalmente su relato de esta manera. Veamos qué dice el texto:

84 La simbología de la madera es recurrente en la obra de José de la Cuadra. El símbolo se repite en el árbol del matapalo, “símbolo preciso” de *Los Sangurimas*, novela que analizaremos más adelante. El matapalo es el símbolo con mayor elaboración teórica de todos los símbolos anteriores empleados con relación a la madera (Madera = Matapalo = Sangurimas = Pueblo).

Los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir –diré como en el aserto montubio–. Ellos recordarán que en sus correrías por el litoral del Ecuador –¿en Manabí?, ¿en el Guayas?, ¿en Los Ríos?– se alojaron alguna vez en cierta casa-de-tejas habitada por mujeres bravías y lascivas...

Bien; ésta es la novelina fugaz de esas mujeres. Están ellas aquí tan vivas como un pez en una redoma; sólo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira... Pero, acerca de su real existencia, los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir (DCI 368).

¿Qué función tiene este prólogo intra y extradiegético? ¿Qué significa “novelina fugaz”? Según el escritor ecuatoriano Leonardo Valencia, “si miramos a través del agua se produce una distorsión óptica, como a través de un lente. No estamos viendo al pez del que habla tal como es en realidad, sino reconstruido bajo la distorsión del agua”.⁸⁵

En primer lugar, esta suerte de advertencia narrativa funciona como legitimación de la ficción (mentira).⁸⁶ El agua no es únicamente la escritura, es también el tejido, el elemento del que está hecho la narración, es el filtro a través del cual se observa al pez de la narración, la *imaginación* que construye la historia con los elementos reales que tiene a su disposición. Es importante señalar que, siguiendo el orden de este planteamiento narrativo inicial, existe un esquema simbólico según el cual el elemento masculino es expulsado en favor del femenino. La posterior descripción de la Tigra evidencia una fantasía (producto de la imaginación) de la existencia de una “mujer fálica” en el sentido freudiano, lo cual está asociado con un deseo subyacente de borrar las diferencias sexuales entre ambos géneros. Aun cuando esta potencial eliminación puede ser transgresora y a la vez potencialmente liberadora para ambos sexos, representa también una forma de crítica a lo largo de la novela. Especialmente en el símil del pez podemos constatar, al igual que con el agua,⁸⁷ que se trata de elementos asexuales, andróginos. Si las mujeres, el elemento *real*, son como el pez

85 Leonardo Valencia Assogna, “Hay un escritor escondido en la acuarela“, en: *re/incidencias* 2 (2004), 283.

86 Cfr. Raúl Serrano Sánchez, “La Tigra: ‘Tan viva como un pez en la redoma’”, en: *Kipus: Revista andina de letras* 16 (2003), 180.

87 Raúl Serrano Sánchez indica que “esa agua que es la escritura [es una] (suerte de andrógino)”, y sin ahondar más en la calidad de andrógino afirma que “en ninguna de las cuatro instancias o momentos narrativos produce desequilibrios o ausencia de indicios, de datos, como para que la historia no prospere, ni la Tigra, que es la Ña Pancha (jefa del clan de las Miranda), sea un personaje incompleto”. Véase Serrano Sánchez, “La Tigra”, 181.

(símil imaginario), el agua es el elemento narrativo y fictivo, es decir, su construcción. Y si “están tan vivas” en el agua de la redoma y el agua es el artificio del narrador, entonces le deben esa vitalidad al narrador, al agua andrógina, al artificio vital que supone la narración y que las mantiene vivas. Michael Handelsman señala por otro lado que en este epígrafe aparece ya la “tensión entre campo y ciudad por una parte, y de la oralidad y la escritura por otra”.⁸⁸ Handelsman se refiere aquí a la denuncia oficial ante el Intendente General de Policía con la que continúa el relato, y afirma: “la intención irónica de De la Cuadra, quien insiste varias veces en que las autoridades ‘no me dejarán mentir’”.⁸⁹ El documento oficial que marca el segundo “inicio” del relato es una nueva forma de legitimar la veracidad de la narración. Es decir, la historia se basa en una afirmación oral y en un documento escrito.

Precisamente aquí reside la tensión entre oralidad y escritura, plasmada en los mecanismos de enunciación del texto. Resulta interesante la distorsión del enfoque narrativo inicial que De la Cuadra plantea, pues la legitimación oral del narrador se fundamenta en la escritura (de los agentes de viaje) y su prohibición de la “mentira” mientras que el documento oficial se fundamenta en una mentira (suposición imaginativa) acerca de la “verdadera causa” por la cual la Tigra mantiene encerrada a su hermana menor:

Señor Intendente General de Policía del Guayas: Clemente Suárez Caseros, ecuatoriano, oriundo de esta ciudad, donde tengo mi domicilio, agente viajero y propagandista de la firma comercial Suárez Caseros & Cía., a usted con la debida atención expongo: En la casa de hacienda de la familia Miranda, ubicada en el cantón Balzar, de esta jurisdicción provincial, permanece secuestrada en poder de sus hermanas, la señorita Sara María Miranda, mayor de edad, con quien mantengo un compromiso formal de matrimonio que no se lleva a cabo por la razón expresada. Es de suponer, señor Intendente, que la verdadera causa del secuestro sea el interés económico; pues la señorita nombrada es condómina, con sus hermanas, de la hacienda a que aludo, así como del ganado, etc., que existe en tal propiedad rústica. [...] (DCI 368).

Handelsman afirma que si advertimos que “dicha información viene de representantes del gobierno (los policías) y del capitalismo incipiente de la época (los agentes de viaje)” y que la información del acta de denuncia proviene de “uno de aquellos agentes viajeros que se su-

88 Handelsman, “José de la Cuadra”, 120.

89 *Ibid.*, 121.

ponía no iba a dejar que el narrador mintiera”, entonces asistimos a un “proyecto de desmitificación” donde “toda tendencia a dividir mecánicamente el mundo entre la ‘civilización’ y la ‘barbarie’ se hace trizas”.⁹⁰

Desde otra perspectiva, más apegada al tono humorístico que frecuentemente se percibe en De la Cuadra también se puede ver el texto como parodia o denuncia del discurso “legal”, de modo que esta oración sería una suposición exagerada que desnuda los mecanismos de ese discurso, tan conocido por el mismo abogado De la Cuadra. Este proceso de desmitificación se encuentra relacionado con la problemática de la creación literaria (imaginativa). La propuesta literaria (de carácter antropológico-estético) se opone a la documentación oficial (de carácter jurídico-económico). En ambas, sin embargo, se encuentra latente la ambivalencia entre verdad y mentira, tanto en el documento oficial basado en las suposiciones del viajante de comercio (agente viajero), como en el testimonio del narrador respaldado por las vivencias del oficialismo que serán filtradas por el agua del tejido narrativo. Al final del telegrama dirigido al comisario nacional de Balzar, aparece, en palabras del Intendente General, la función del lector, quien debe completar con su lectura las *Leerstellen*⁹¹ (espacios vacíos) del relato: “[I]nvestigue lo que hubiere de verdad en el hecho que se denuncia [...]. Transcríbansele las partes esenciales del pedimento que antecede” (DCI 369). Entonces el lector está llamado a investigar y determinar cuál es la verdad de esta historia, dónde reside

90 Ibid., 121.

91 Cfr. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Múnich 1984. Iser afirma que las *Leerstellen* impulsan la reflexión y la conscientización dentro del texto literario. Este postulado parte de la premisa de que un objeto en el texto no solo se caracteriza por medio de las informaciones escritas y de esta manera concebibles, sino también a través de lo no-escrito, lo no-declarado (*das Unausgesprochene*). Así, los espacios vacíos en el texto funcionan como lugares de impulso o como “condiciones comunicativas, que activan la interacción entre texto y lector y que lo regulan hasta cierto grado” (284-285, traducción mía). Se insta al lector a llenar los espacios vacíos con su imaginación e ideas, relacionando así los segmentos textuales colindantes. En cuanto está establecida esta relación, desaparecen las *Leerstellen*. Este es el momento inicial de la formación de un objeto imaginario y así de la obra de arte (*Kunstwerk*). La verdadera coherencia textual surge entonces recién a través de la actividad imaginativa del lector (*Vorstellungstätigkeit des Lesers*). Por ello la *Leerstelle* no está explícitamente descrita en el texto, es en realidad, una nada, en la medida en que sólo señala el entrelazamiento de los segmentos textuales, pero no los efectúa (302).

la invención imaginativa del pueblo montuvio, y, en un segundo momento, como una representación a nivel metafórico, *transcribir* lo esencial del relato. Esta es la tarea que nos debemos proponer los lectores de De la Cuadra.

Ya en la descripción inicial del “mundo” de las hermanas Miranda existe una posible intratextualidad con el propio tejido narrativo que el narrador de De la Cuadra construye:

El fundo está abierto en plena jungla, sobre las manchas de maderas preciosas. Se llama, en honor de sus dueñas, “Tres Hermanas”, y desde él cualquier lugar queda lejos. El poblado más próximo es Balzar; y, para venir a Balzar, hay que andar, o mejor, arrastrarse por senderos de culebras, un día con su noche. En invierno, exponiéndose a toda cosa –por ejemplo a matarse entre las piedras filudas, bajo la correntada–, se puede utilizar el camino del río, por el cual descenden, ayudadas desde el ribazo por las mulas, las tupidas alfajías. Sólo que esta *vía del agua* tarda un poco más en ser cumplida: hasta Balzar “se gastan” *cuatro días* y cuatro noches (DCI 369, cursivas mías).

Los acontecimientos del relato suceden en el lapso de cuatro días y se constituyen alrededor de tres telegramas: uno al inicio (con función expositiva), uno en la mitad (con función anticipadora) y uno al final (con función conclusiva). Castro Rodas constata que “[e]l transcurrir de la acción está apoyado en las fechas de los telegramas; y los resume de la siguiente manera: 1. Telegrama (24/enero/1935), 2. Telegrama (26/enero/1935) y 3. Telegrama (28/enero/1935)”.⁹²

En esta incursión (adentramiento cultural) del narrador en el mundo montuvio de las Miranda se *gastarán* cuatro días, precisamente el espacio diegético que dura la relación del cuento. Notemos además que es la *vía del agua* la que nos lleva hacia ese lugar remoto que “desde cualquier lugar queda lejos”. Pero aquí partimos de un lugar específico: la imaginación del narrador, y así, en cuatro días, por medio de su tejido narrativo, *cumplir la vía del agua*, metafóricamente, comprender el mundo donde se encuentra este fundo. De la Cuadra nos lleva consigo por esta vía del agua que aunque “tarda un poco más” termina por completarse. Podemos constatar entonces el alto grado de construcción que tiene la narración de *La Tigra*.

La Tigra es “patrona” y “hembra” “implacable” (DCI 371); esta doble función se conjuga en la soberanía con que maneja el lenguaje y

92 Juan Pablo Castro Rodas, “Las dos Tigras”, *Kipus: Revista andina de letras* 16 (2003), 151.

el cuerpo, la cual se manifiesta cuando escoge a un “domador ocasional” a la vez que le satisface “el amante desmemoriado” (DCI 371). La Tigra decide quién habla y cómo lo debe hacer, manteniendo así el poder sobre el lenguaje. Serrano señala que “la Tigra sabe que la memoria, desde la manipulación es otra forma, otra instancia, de ejercer poder y control”.⁹³ La conjunción de ese doble poder sobre cuerpo y lenguaje se ve claramente en la siguiente escena:

Un día, Venancio Prieto, que a su turno resultó favorecido, le dijo algo a la niña Pancha. Algo sobre aquello.

¡La Tigra!

La Tigra estaba frente a él, con el machete en la diestra. De un revés admirable, que no tocó la nariz, que ni siquiera golpeó los dientes, se le llevó los belfos gruesos, abultados, de negroide.

—Tenías mucha bamba, Venancio, y hablabas feo. Ahora te la he recordado pa que puedas hablar bonito (DCI 371).

La mujer fálica representada por la Tigra continúa su apropiación del espacio masculino. Se apodera de los artículos masculinos y de las denominaciones patriarcales y termina nuevamente en un ser femenino. La supresión de las diferencias sexuales es continua:

Desde los dieciocho años, *la* niña Pancha fue *el* ama. *El* jefe inexpugnable de su casa y de sus gentes. *El* señor feudal de la peonada.

Amaneció señora (DCI 372, cursivas mías).

A pesar de que ocupa un lugar que en su medio campesino está reservado a los hombres (el lugar social del amo, del jefe, del señor feudal), la niña Pancha se convierte en señora, es decir, en mujer. Más adelante su falta de miedo se justifica por ser ella hija del “más hombre entre los hombres” y de la “mujer más mujer”: ella es la conjunción de ambos, reúne características de ambos sexos y puede por ello fungir como símbolo de anulación de las diferencias de género. A pesar de que la Tigra aparece como mujer fálica, representa también la transformación de señor en señora (y viceversa).

Durante todo el relato es el agua, esa especie de materia narrativa del cuento, la que está presente y antecede a todos los grandes acontecimientos. Es por la *vía del agua* que nos adentramos en el mundo montuvio. La noche en que los padres de Pancha son asesinados está descrita como diluvio selvático:

93 Serrano Sánchez, “La Tigra”, 185.

Llovía a cántaros esa noche. Parecía que la selva se venía abajo, que no podría resistir el peso de las aguas volcadas desde el cielo. Afuera, todo estaba oscuro, densamente oscuro, entre relámpagos. La vacada mujía aterrorizada en el potrero punzado de rayos que quebrantaban los troncos añosos (DCI 372).

La simbología de De la Cuadra gira siempre alrededor del árbol y del río. En el quebrantamiento de los *troncos añosos*⁹⁴ se intuye ya el asesinato de los padres de Pancha, y una vez consumado aparece la lluvia, esta vez como elemento salvador que interviene en la venganza inmediata:

Estaba serena la niña Pancha. Sólo una idea la obsedía: vengar a los viejos. Pero, no se atolondraba. No; eso no. Había que aprovechar las ventajas de que en este momento gozaba. No la habían oído. ¡Ah, esta lluvia bendita! ¡Esta santa tempestad! (DCI 373).

Este suceso, determinante en la vida de Pancha, es el detonante de la explosión animalesca y brutal que le dará su sobrenombre. De la Cuadra deconstruye aquí una estructura machista, que él conoce de los relatos de los montuvios y en la que se basa el poder y el control del hombre sobre la mujer:⁹⁵ es la niña Pancha quien mata a cinco hombres y asume de esa manera “la jefatura omnipotente, cuyo más sólido apoyo lo constituía el temor que inspiraba” (DCI 375). La Tigra comete así un acto irreparable/irrevocable pues la visión del mundo que se presenta en la ficción sobre el agro montuvio es determinista y establece así una visión pre-reflexiva de la realidad:

Cualquier comarcano antiguo diría esto de ella, al comentar, con el cigarro de tras la merienda en la boca desdentada, la hazaña irrepitable: cinco hombres muertos.

—Una tigra...

Desde entonces la niña Pancha dejó de ser, para el vecindario, la niña Pancha, y se convirtió en la Tigra.

—¡La Tigra! (DCI 375).

94 De la Cuadra tiene un mundo simbólico que se repite en toda su obra. Los troncos añosos volverán a aparecer en *Los Sangurimas*.

95 Uno de los más actuales estudios sobre los montuvios sostiene, sin mayores pruebas científicas del campo sociológico que conforma el agro costeño donde habitan los montuvios, que estos “[s]on machistas y mujeriegos. Pero respetan a la mujer del prójimo. Pueden tener dos o tres mujeres, pero la tienen en sitios distintos. Les gusta tener muchos hijos. No tienen preferencias sobre hijos o hijas. Algunos se precian de ser verdaderos sementales”. Véase Willington Paredes Ramírez, *Los montuvios. Etnia sociocultural invisibilizada (ensayo de aproximación)*, Guayaquil 2006, 231.

La Tigra entierra a sus padres en las entrañas de la tierra, “bajo los guarárganos”, en la hondura que los vio nacer. A los cuerpos de los cinco asesinos de sus padres los hace “tirar a medio potrero, pa que se los coman los gallinazos, de día, y los agoreros, de noche” (DCI 376).

Veamos cómo el narrador extra-heterodieético describe esta escena y adopta una posición de focalización externa. Precisamente esta perspectiva narrativa otorga al hecho una dimensión real-maravillosa,⁹⁶ es decir, dentro de lo maravilloso que pueda parecer el acontecimiento existe un cuestionamiento o una dimensión reflexiva que permite pensar que lo sucedido podría obedecer a causas racionales. La narración oscila entre un tipo auctorial (dominación del narrador) y del personaje literario (dominación de la protagonista).

Antes había mandado arrojar a la sabana los cinco cadáveres restantes. No amanecieron. En la noche, los parientes se los robarían, sin duda.

La niña Pancha se puso pensativa.

—¿Se los habrán cargao ellos? —musitó.

Luego, la dominó una idea:

—No; se los ha llevado el diablo.

En breve esta versión fabulosa, cara a la fantasía montuvia, se generalizó:

—El patica se los jaló al infierno, pues (DCI 376).

El mundo montuvio resulta maravilloso por la imaginación (fe) de su pueblo. La fantasía montuvia es la que permite esa mirada fabulosa hacia el mundo y sus acontecimientos, pero el narrador nos advierte acerca de ello y por medio de sus reflexiones posibilita también la adopción de un punto de vista diferente y de una lectura racional de los hechos. De la Cuadra emplea aquí una técnica narrativa que años más tarde será la característica clave del género latinoamericano del realismo-maravilloso. Su autor más conocido, Alejo Carpentier, precisamente afirmaba que “la sensación de lo maravilloso presupone una fe”,⁹⁷ lo cual en el caso de nuestro narrador y de este pasaje no está

96 “Así, mientras que el R[ealismo] M[ágico] descarta el «*organismo de defensa intelectual*», suspende el juicio hasta la «*insipiente deliberada*», o se abstiene en cualquier caso de valorar e interpretar la realidad, L[o] R[eal] M[aravilloso] plantea el discurso narrativo desde la «*reflexividad*», la lógica y la argumentación explicativa, precisamente.” Véase Alicia Llerena, “Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 261 (1997), 107-117, aquí 113. Véase también Fernando Alegria, *Literatura y Revolución*, México 1971.

97 Al respecto Stephan Leopold afirma que “[e]sta privilegiada revelación de la realidad” (10) es teorizada por Carpentier en su seminal poetología de la literatu-

claro pues se presenta la fe de la Tigra como una creencia que “se generalizó” y así pasa de un espacio maravilloso a uno real. (De la Cuadra había anunciado ya en su suerte de prólogo que sólo el *agua* era suya, el agua que es aquello que produce esa sensación de lo maravilloso de la que habla Carpentier.)

Es importante analizar también el diálogo entre la Tigra y Silvano Moreira, un teniente que visita el fundo de las tres hermanas como jefe de la delegación policial que llega para investigar el suceso. Allí se destaca una vez más, como en toda la obra de De la Cuadra, la oposición entre ciudad y campo.

–Silvano Moreira, el capitán Silvano Moreira, de Guayaquil. Me llaman capitán, por el cargo; pero, soy, no más, teniente. Teniente de infantería de línea.

–Ahá.

–¿Usted ha estado en Guayaquil, señorita?

–No; en Balzar, no más.

–Guayaquil es muy lindo. Precioso. ¡Qué calles!

–En Balzar también hay calles.

–Pero no como las de Guayaquil. Son enormes.

–Ahá (DCI 378).

A la Tigra no le interesan los avances de la modernidad a los que aquí se alude brevemente (las enormes calles), su desinterés por todo lo externo a su mundo apartado de toda “civilización” es definitivo. Esa limitación al mundo arcaico en el que vive puede ser interpretada como reacción al destino que le toca vivir (asesinato de sus padres, responsabilidad por sus hermanas) o como señal de la autosuficiencia del mundo montuvio. La autoridad que la Tigra ejerce en sus tierras se

ra latinoamericana: el prólogo a *El reino de este mundo* (1949). Ante lo *merveilleux* europeo, que se sirve de trucos de prestidigitación y no es nada más que “Alquimia del Verbo” (8), o una “literatura onírica «arreglada» [y] ciertos elogios de locura” (11), o un imaginario codificado que se reduce a “paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección” (9), postula la fe como el motor de esta realidad maravillosa que se puede hallar en América y que solo tiene que ser expuesta en su forma correspondiente por el escritor. Así resume que “América está muy lejos de haber agotado sus mitologías” (14). (Cfr. Alejo Carpentier (1949): “Prólogo”, en: *El reino de este mundo*, Madrid 2003.) Véase Stephan Leopold, “Der Untergang des Abendlandes”, 87. Por ello cabe preguntarse si para De la Cuadra es el escritor quien produce “lo maravilloso” o es el pueblo el que tiene fe y por tanto ya vive lo maravilloso y el escritor sólo lo transforma (por medio del agua), lo expone. En ese sentido véase la similitud con la poética de Pablo Palacio quien también habla de una *literatura expositiva* (véase capítulo V).

manifiesta cuando rechaza las insinuaciones del teniente de policía, mientras que este le replica:

–Es que yo soy la autoridad, y hago lo que me parece...
 –Vea, señor... ¡Déjese de cosas! Aquí..., aquí mando yo...
 La niña Pancha cobró un aspecto resuelto. Rebrillaron sus ojos de rabia. Y el bravo capitán Moreira recordó con toda oportunidad a los cinco asaltantes muertos a bala, y optó por retirarse (DCI 378).

La autoridad de la Tigra se basa en esa suerte de venganza fundacional a partir de la que se hace con el poder. El elemento legitimador de su autoridad es la violencia fundadora/redentora que empleó para redimir la muerte de sus padres.⁹⁸ En el universo montuvio no existe otra legitimación más fuerte que la violencia de una persona en el mando. Sin embargo, vemos claramente que el temor del policía no radica en la amenaza concreta que significa la presencia de la Tigra sino en la imaginación, en el recuerdo del destino de los cinco asesinos de sus padres. El poder y el temor que rodean la imagen de la Tigra se basan en el potencial imaginativo de que suscita en su interlocutor.

La aparición de un pariente de las hermanas Miranda no desestabiliza la estructura matriarcal. Así, se delega a ese tío, el tuerto Sotero Naranjo, una labor que frecuentemente correspondía a las mujeres: la atención en la tienda de víveres donde se venden los productos de la misma hacienda. La voz narrativa incurre en una especie de nacionalismo en el recuento de la historia personal del tuerto Sotero. La función que tiene este pasaje es evidentemente la de señalar al otro como extranjero, para constituir una imagen de lo propio, una consciencia y un sentimiento de pertenencia nacional. A la vez De la Cuadra desprestigia con ironía las opiniones xenófobas porque son abiertamente ridículas y surgen de la ignorancia y la superstición.

En Colimes había tenido una tienda de su propiedad. Pero, lo arruinaron los chinos. Los chinos, claro; ¿quiénes otros? Como ellos no gastan en nada: no comen, no beben, no usan mujer... Así, venden más barato. ¡Vaya! Los nacionales, en cambio, son otra cosa, de otra madera, pues comen, beben, y lo demás... ¡Muy justo! Él, Sotero Naranjo, era, antes que nada, un nacional. Bueno, pues; como iba diciendo [...] (DCI 379).

Los pobladores del fundo preguntan a Sotero Naranjo por qué no se aprovecha de su situación y se acuesta con una de las hermanas Mi-

98 La misma forma de violencia fundadora aparece al inicio de la novela *Los Sanguirimas*. El pasado de Nicasio Sangurima es una historia de violencia.

randa. Primero niega esas fantasías de los montuvios pero tras la insistencia de los campesinos admite llevar una relación prohibida con Juliana, la segunda de ellas.

—¿Pero, por qué, ño Ternerote, no se aprovecha de las hembritas?

Sotero Naranjo se defendía, escandalizado:

—¡Cómo! ¡Si yo soy de la misma carne que ellas! ¡Hay cosas sagradas, amigo! Po mí, ni atocarlas...

—¡Bay, ño Ternerote! Lo que se ha de comer er moro, que se lo coma er crestiano, como dice er dicho.

El tuerto meditaba profundamente.

—¿O es que le tiene miedo a la Tigra?

—Yo no me abajo ante nadie.

—¿Entonces?... Vea, don Naranjo; cierto que la niña Pancha es brava y macha pa todo; pero, en eso... ¡quién sabe!... La mujer es frágil.

Concluía Sotero por franquearse:

—Mire, amigo, ¡pa qué vo a engañarlo!, yo le dentro a la entremedia, a Juliana; pero ¿sabe?, hay que cuidarse de Pancha. Pancha es, pues, fregada.

Decía verdad Sotero Naranjo. Mantenía estrechas relaciones amorosas con Juliana Miranda; y si no habían pasado a mayores, según confesaba, no era por falta de ganas. Entre el afán de poseer a la muchacha y la realización del deseo, se interponía con su sangriento prestigio la figura temerosa de la Tigra (DCI 381).

Veamos ahora cómo la Tigra se encuentra entre el deseo de posesión y la realización del deseo figurando como obstáculo que con su sangriento prestigio defiende la virginidad (la pérdida de sangre) de su hermana. Esta simbología está inmersa en la idea sobre la imaginación que se presenta en la noveleta. El supuesto tío, es decir, el tío “imaginado” (su parentesco es al menos dudoso), imagina poseer a Juliana y lo que le impide hacerlo es el prestigio sangriento, *de a boca*, es decir esa fama “imaginaria” que tiene Pancha y de la cual hablan los campesinos. Así, a su imaginaria posesión se le atraviesa una imagen de la Tigra sangrienta, es decir la imaginación sangrienta de Pancha. Los peones insisten a Sotero y le aconsejan también “comodarse” con la Tigra: “¡Déntrele a la Tigra! Esa fruta está madura; pudriéndose, mismo” (DCI 381). Cuando Ternerote (como se conoce al tuerto Sotero Naranjo en el pueblo) finalmente se envalentona, la Tigra los sigue y ante su mirada su hermana pierde la virginidad. Esta escena muestra la estrecha relación que existe entre violencia y sexualidad en el mundo narrativo de José de la Cuadra. Toda irrupción en el orden del mundo de la Tigra significa una penetración que genera desorden. El

instintivo mundo montuvio sólo puede reaccionar de igual manera frente a esa irrupción en la matriz interna, en las entrañas de la naturaleza montuvia.

La niña Pancha los había seguido. A la distancia. Sin que se dieran cuenta. Guiándose sobre la huella de las hierbas pisoteadas. Nada pudo impedir. Cuando ya llegaba al despampado, oyó el agudo grito con que su hermana se despedía de su virginidad florecida. La niña Pancha se sacudió como en un escalofrío. El grito ése, punzante, la agitó toda. Sentía que le hincaba las entrañas. Que le arañaba los nervios. Que le hacía hervir la sangre en las arterias intensas. ¡Qué grito! Era un alarido más que un grito. Estaba cargado de dolor, grávido de lujuria. Y, al propio tiempo, parecía una carcajada a la que un golpe de hipo intenso sofocara en suspiro (DCI 382).

Cuando Pancha escucha el grito de su hermana que para ella expresa el dolor y el placer causados por la penetración, ella misma se ve poseída por ese grito instintivo y la lujuria se apodera también de ella. La sexualidad femenina es la sexualidad dominante: somete a la sexualidad masculina con sus instintos y deseos e invierte el tradicional esquema de sexualidad femenina convirtiendo a la mujer en el elemento activo que deja atrás el papel pasivo:⁹⁹

Irrumpió en la escena terrible. Vió a su hermana tumbada sobre el suelo, como dormida, con la respiración disneica. Y, frenética, se lanzó sobre Naranjo. Lo agarró fuertemente de los hombros, y le dijo, con vehemencia entrecortada:

—Ahora..., ¡fórzame a mí, Ternerote!... ¡Fórzame o te mato...!

Desde aquella tarde, al tuerto Sotero Naranjo se le hizo insoportable la existencia, hasta el extremo de que pensó seriamente en acabar con ella (DCI 382).

99 Refiriéndose a *Los Sangurimas*, Humberto Robles postula que se manifiesta ahí una “vox populi masculina”, “lo masculino (el poder), lo femenino (sin voluntad), la presencia de lo sexual sobre lo genérico, y las prácticas de una sociedad rural primitiva enfrentándose a vislumbres del saber y del conocimiento”. Véase su “Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos. (Medardo Ángel Silva y José de la Cuadra)”, en: *Revista Iberoamericana* 210 (2005), 123. El escritor y psicoanalista ecuatoriano Humberto Salvador publica en el año 1933 su ensayo *Esquema sexual* donde afirma que “El control de la maternidad sigue siendo ‘pecado’ entre la grande y pequeña burguesía. Si en la práctica se utilizan los anticonceptivos, se lo hace en forma empírica y clandestina. La mujer continúa siendo ‘propiedad del hombre’”. Véase Humberto Salvador, *Esquema sexual*, Quito 1934, 284. Salvador se pronuncia a favor de “la nueva mujer [que] lucha a favor del control de la natalidad, se burla de la moral cristiana”, sexualmente más libre y autosuficiente (273), y postula que “no puede haber inteligencia sana y clara, si no hay vida sexual normal” (291).

La mujer fálica en Freud tiene que ver con una etapa del desarrollo ontogenético¹⁰⁰ del ser humano. La Tigra representa, sobre todo en esta parte del relato, la fantasía de una mujer fálica, que posee el falo y que es el falo mismo. Sotero Naranjo se convierte en esclavo sexual de las hermanas Miranda, y mientras él sufre, los campesinos lo envidian pues desconocen su martirio. Su sufrimiento radica en que ya no es dueño de su deseo y desempeño sexual. Para la peonada, Sotero es afortunado pues ellos lo imaginan poseedor de su sexualidad y de su deseo. Sin embargo, la realidad es completamente distinta. De la Cuadra demuestra cómo la imaginación es un ingrediente fundamental para la comprensión del mundo montuvio: las historias de los campesinos se nutren de fantasías y leyendas que construyen su universo.

–¡Hay gente suertuda! ¡Véanlo al tuerto, que parecía pasao por agua tibia, como los güevos!... ¡sido macho juerte!... Vive con las dos hermanas; y, de seguro, cuando madure la otra fruta..., se la come, también...

Algún anciano buscaba oportunidad de interpolar su historia:

–Todo tuerto es así, bragao de las entrepiernas. Mi recuerdo que pa'l año de los Chapulos, vide a un mentao Segundino que era falto de un ojo... (DCI 383).

En la imaginación montuvia los hombres con anomalías físicas tienen siempre gran potencia sexual. Aparece el mito del tuerto sexualmente potente y con miembro viril de gran tamaño, común en los imaginarios de los pueblos aborígenes. Así, la anomalía física del tuerto se conjuga con una anomalía sexual.¹⁰¹ Sin embargo, De la Cuadra pone en evidencia lo exagerado de esa creencia sobre la que seguramente escuchó en sus travesías por el agro costeño:

Lo envidiaban al infeliz; deseaban sustituirlo; y él, precisamente, habría dado algo porque lo reemplazaran. [...].

El transcurrir del día era una gloria para el tuerto Naranjo. Desde la tarde aquella, las dos hermanas se desvivían por agasajarlo. Le separaban los platos más delicados, los bocados más suculentos. [...].

100 Gerda Pagel, *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburgo 2002, 100. Se trata de la imagen primordial producida cuando el infante, en la indistinción sexual propia del estadio imaginario, ve a la madre como provista de falo, indistinción que el orden simbólico viene a eliminar; indistinción que en nuestro caso no se suprime a causa de la prematura muerte de los padres de la Tigra.

101 Bajtín afirma que en el cuerpo grotesco las excrescencias figuran como “fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo [...] la absorción de un cuerpo por otro se efectúa en los límites del cuerpo y del mundo”. Véase Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1999, 285.

Se pasaba el tuerto acostado en la hamaca de la galería, comiendo y durmiendo. Fumaba sendos cigarros dauleños. Punteaba la guitarra.

Sí, el día era una gloria.

¡Pero, la noche!

Las dos hermanas se disputaban la preferencia de sus favores.

–Yo soy la mayor –alegaba la niña Pancha.

–Pero, jué mío más primero –redarguía la niña Juliana, pobre tuerto pasaba de una alcoba a otra, como un mueble.

Tanto amor lo iba matando (DCI 383).

El tuerto Sotero termina siendo “víctima” de las atenciones y del irrefrenable deseo sexual de la Tigra y de su hermana quienes lo convierten en un *objeto* del deseo. El tuerto se convierte en fetiche sexual (su pene es un falo que sirve de fetiche) y no en un sujeto que desea, pues pasa a ser intercambiable como un mueble, pasando “de una alcoba a otra”. Por ello, ese amor que lo convierte en objeto no le da vida sino que lo está matando, lo consume físicamente y lo lleva finalmente a la fuga.

En otro episodio importante, Pancha y sus hermanas reciben a unos de los frecuentes viajeros, muchas veces policías rurales, que pasaban por el fundo “Tres Hermanas”. Cuando empezaban a beber, encendían un “caduco fonógrafo de corneta, marca Edison cuyos rayados cilindros emitían sonidos destemplados, roncós, cascados, que imitaban perdidas armonías” (DCI 385). El fonógrafo marca Edison como símbolo de modernidad es expuesto como objeto anticuado: inclusive los objetos más nuevos en el fundo Tres Hermanas pertenecen a un tiempo cuando “mi mamá no era mi mamá (DCI 385)”. Cuando el fonógrafo terminaba de fastidiar a los huéspedes la niña Pancha sacaba una guitarra, una bandola y un clarinete. Aquí el narrador inserta una prolepsis narrativa: “–También hay bandolina... Y un clarinete.../ Suspiraba al pronunciar la última palabra” (DCI 386).

Y a continuación el narrador revela una aversión de Pancha que se convertirá en su mayor obsesión:

–Vales, ¿quiere? O amorfinos. O pasillos. Pero, pasillo de acá; no de la sierra.

–Ahá.

La niña Pancha detestaba a la sierra y a sus cosas (DCI 386).

Aparece la mención del pasillo “Cuando tú te hayas ido”, originalmente escrito por la poetisa mejicana Rosario Sansores y luego puesto en música por Carlos Brito, compositor ecuatoriano muy conocido en la época de De la Cuadra. Si analizamos la letra del pasillo veremos que funciona como una prolepsis semántica de lo que sucederá más adelante en el *Intermezzo musicale: solo de clarinete*, episodio crucial de la novela:

Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras,
cuando tú te hayas ido,
con mi dolor a solas.

[...]

No besaré tus manos
ni besaré tu boca.

Cuando tú te hayas ido
mi verso se hará prosa.¹⁰²

Este pasillo le recuerda a la Tigra al “hombre del clarinete”, un serrano que un día apareció en el fundo y pidió hospedaje. Ella se enamora de él, mas él nunca corresponde su amor no confesado. Cuando se marcha deja su clarinete a Pancha y promete volver por él pero nunca retorna.

Intermezzo musicale: solo de clarinete.

El hombre repentino. El hombre inesperado.

Era una historia fresca. Fresca como la carne de la badea matrona. Así de fresca.

Y sabrosa. Sabrosa como la carne del mamey Cartagena. Así de sabrosa.

Al evocarla, la Tigra sonreía para sí –¡ah, sólo para sí!–, con una dulzura escondida, como una madre que le sonriera al hijo de que está preñada, al hijo nonato.

¡Y era tan breve esa historia!

Cierta tarde llegó a la hacienda un mocetón serrano. Era rubio y hermoso.

–Era como un gringo, no más; ¿verdad ñaña Juliana?

102 Agradezco a Wilma Granda haberme proporcionado esta información.

El mozo no llevaba otra impedimenta que un clarinete roñoso, ese que ahora guardaba la Tigra. Iba para las tierras cordilleranas. Se alojó en la casa. Comió con las hermanas. Después, acompañado de la Tigra, bajó a la orilla del río (DCI 389).

Este *intermezzo*, es decir una composición que se encuentra entre otras dos mayores, se ubica precisamente después del segundo telegrama del Comisario al Intendente, donde le informa que se dirige a la hacienda Tres Hermanas para investigar la denuncia de C. Suárez Caseros. Recordemos que nos encontramos, junto al Comisario, en el proceso de *transcribir* lo sucedido. De la Cuadra nos lleva por este camino. El episodio del hombre del clarinete es importante pues revela el único momento en el cual la Tigra sucumbe ante su propia incapacidad de dejar de imaginar su deseo y de imponerlo.¹⁰³ Es finalmente el exceso de imaginación de la Tigra lo que produce su amor frustrado hacia el hombre de la sierra.

El odio a los serranos se fue del corazón de la Tigra. ¡Aha, este mozo adorable! ¡Cómo lo amaría ella! Hubiera querido besarlo, morderlo; ser suya en ese instante y para siempre, ahí, ahí mismo, sobre las piedras humedecidas; entregársele toda... Pero, él nada decía. Estaba remoto. Estaba en su música.

Cesó de tocar.

—Estoy cansado. Mañana me iré, de mañanita. Desearía dormir...

—¿Por qué no se queda? —alcanzó a balbucir la niña Pancha.

—¡Ah, no; no! Tengo que irme. Tengo que irme...

La Tigra no se atrevió a insistir (DCI 390).

¿Por qué la Tigra no actúa frente al hombre de la sierra como lo hace con los demás hombres? ¿Cuál es la diferencia que existe entre él y los demás? La Tigra imagina cómo se entregaría a él, al contrario de su entrega frenética al tuerto Sotero. ¿Pero no reside quizá justamente allí la mayor atracción que genera el hombre del clarinete?, ¿no es él solamente un medio para sostener la fantasía imaginativa de la Tigra a nivel de contemplación que no consuma lo deseado? ¿No es ese el mayor goce que puede sentir, el goce imaginativo, el poder imaginativo que suscita en ella?¹⁰⁴

103 Lidia Denise Viteri sintetiza así este episodio: “El artista vive en su música; ella, en su ilusión”. Véase “Visión sobre la mujer: ‘La Tigra’”, *Kipus: Revista andina de letras* 16 (2003), 215.

104 En este sentido se trataría del control (in)consciente del *Objet a* lacaniano, es decir, de aquello en nosotros que nos hace objeto del deseo del *otro*, en este caso del deseo ausente del hombre del clarinete. Esta es la tensión en la que se encuen-

Esa noche no cerró los ojos la niña Pancha. La proximidad de aquel hombre la inquietaba. Sabía que estaba tendido en la hamaca de la sala, tan cerca, tan cerca que lo oía respirar; ¡y ella, ahí, propicia!

A la luz del brasero de velones que no apagó, la niña Pancha contemplaba su cuerpo desnudo.

—Si me viera así...

¿Osaría llamarlo? No. A otro se le habría brindado; a él no. ¡Jamás!... Pero, si él la deseara... ¡Cómo sería suya! ¡De qué suerte única, como no había sido de nadie! (DCI 390).

Finalmente el *hombre del clarinete* abandona el fundo pues es un fugitivo. Su partida no termina con las fantasías y los deseos (la dimensión imaginaria) de Pancha pues el serrano le deja su clarinete como símbolo de un posible retorno. El instrumento es el fetiche que reemplaza al falo que la Tigra nunca pudo poseer. Por ello la Tigra contempla el clarinete con cierta melancolía pero también como una señal de burla:

—Yo le dejaré un encargo, señorita. Un encargo, no más. Guárdeme este instrumento. Me descubrirán por él, ¿sabe? Pero, no quiero perderlo. Volveré por él.

—¿Volverá?

—Sí; cuando acabe este invierno, vendré; y si no vengo en esa época, será que no vendré ya nunca. Entonces, este clarinete será suyo. [...]

Pero, el hombre no regresó.

En el corazón de la Tigra, el odio a los serranos fue de nuevo instalándose. El clarinete se inmovilizó en una mesa de la sala. Estaba más roñoso. Más... feo. Cualquiera se figuraría que había envejecido de abandono, muchos años en cada uno.

La Tigra lo contemplaba con un sentimiento extraño: como con una burla triste (DCI 391).

A pesar de que el hombre del clarinete indica a la Tigra a partir de qué momento ya no debe esperarlo, su clarinete adquiere vida propia y envejece y es presencia de él y de la imaginación y sentimientos que encendió. El mismo narrador da una pista de la forma en que esta historia está relacionada con la temática del cuento: la fuerza de la memoria y de la imaginación.

tra inmersa la Tigra: el verdadero temor de la Tigra es aquel de perder la ilusión de que ella constituye la *jouissance* del otro, y no convertirse en su víctima. El deseo ausente del hombre del clarinete la lleva a mantener su deseo a través de la ilusión de convertirse en *jouissance* del otro. Véase al respecto Slavoj Žižek, *Das Reale des Christentums*, Fráncfort del Meno 2006, 7-9.

Y esta es la historia del clarinete.

La marea ha de estar subiendo en el río, en este instante, porque –como cuando refluyen las basuras– vienen a la memoria cosas pasadas (DCI 392).

Existe un paralelismo entre el desbordamiento del agua, el material imaginativo del cuento (“sólo el agua es mía, el agua tras la cual se las mira”), y el fluir del texto, como tejido narrativo. El problema de la Tigra es precisamente ese exceso de imaginación, esa marea que sube, esa inmensa cantidad de agua que fluye en demasía. Por ello no logra retener al hombre que ama y termina abandonada con el fetiche que reemplaza al falo viril del hombre, el sustituto de su deseo, de la realización de lo que imagina. Este exceso de imaginación del que sufre la Tigra se contrasta con el destino de Sara, la hermana menor de las Miranda. Cuando el negro Masa Blanca, un “curandero afamado” de la región, pasa por el fundo, inventa una mentira, pensando en beneficiarse económicamente, y les dice a las hermanas que de su casa “está apoderao er Compadre” (el diablo). Tras acordar un precio, Masa Blanca inicia una “misa mala” para exorcizar la casa, un ritual más que arcaico, ridículo. Así lo relata el narrador:

A la postre, hizo como si apresara un cuerpo.

–¡Ya lo tengo garrao! –vociferaba.

Accionó lo mismo que si arrojara por una ventana ese *cuero imaginario* al espacio.

–Ya se jué –musitó cansado.

La Tigra y Juliana habían presenciado la escena ridícula y macabra, que a ellas les pareció terriblemente hermosa (DCI 393, cursiva mía).

El narrador se distancia del ritual de Masa Blanca y asume una postura desmitificadora de las creencias de los montuvios, y también devela la imaginación manipulable de las hermanas Miranda. Pues “era visible que le costaba dificultad inventar ‘la contra’; pero las Miranda no se percataron de ello” (DCI 393). La *histoire* de la noveleta adquiere dinámica narrativa por una falta de imaginación de Masa Blanca, que es la que sella el destino de Sara. Masa Blanca relaciona la desenfrenada vida sexual de las Miranda con la presencia demoníaca en la casa y les advierte:

Ustede, pué perdonando la expresión, han pecao mucho po’abajo: y er Compadre la sigue como la hormiga a la cañafistola... Si se les priende, no las aflojará...

Vaciló:

–¿Ustede tienen una hermana doncella, no?

–Sí.

–Sí.

–Ahá... Bueno; mientras naidien la atoque y ella viva en junta de usted, se sarvarán... De no s'irán a los profundo...

–¡Ah!...

Fue esa la condenación a perpetua virginidad para Sara Miranda. La falta de imaginación de Masa Blanca, a quien no se le pudo ocurrir otra cosa, cayó sobre el destino de la muchacha. Era una sentencia definitiva a doncellez (DCI 394).

La Tigra se revela así como una historia acerca de la imaginación narrativa y real. El pez real y el *agua fictiva* se entremezclan. El pez cae en las trampas de la ficción, de la invención, y es el agua, como elemento fictivo, la que termina siendo más real que su figura narrativa. Aquí se anticipa algo de aquello que De la Cuadra terminará por perfeccionar en su novela *Los Sangurimas*: la maravillosa relación entre la realidad americana y su capacidad imaginativa, no como una “fe carpenteriana” sino como una visión y relación orgánica, *prerreflexiva* de la realidad. Por ello, esta realidad es impenetrable con los medios “modernos” de dominación, de manipulación y sometimiento. Así, el último telegrama del “piquete rural” que intenta penetrar el mundo de la Tigra reporta su fracaso:

Y otro telegrama

De Balzar, enero 28 de 1935. –Intendente.– Guayaquil.– Regresamos en este momento comisión ordenada su autoridad. Peonada armada hacienda “Tres Hermanas” nos atacó a balazos desde casa fundo. Señor comisario, herido pulmón izquierdo, sigue viaje por lancha “Bienvenida”. Un gendarme y tres caballos resultaron muertos. Le ruego gestionar baja dichas acémilas en libro estado respectivo. Espero instrucciones. Atento subalterno. –(Fdo.) Jefe Piquete Rural (DCI 395).

La voz narrativa presenta el documento oficial para probar la veracidad del hecho. Y comenta la noticia con ironía: “Del gendarme no se solicitaba baja alguna en ningún libro. ¿Para qué? Antes bien, se le había dado de alta en el registro cantonal de defunciones” (DCI 395). Nuevamente la marea del agua de la imaginación “estará, ahora repuntando en el río”. Entonces termina el relato y nos introduce de nuevo en el mundo imaginario de los montuvios. Se cierra así un círculo narrativo donde el pez real queda inmerso en el agua de la voz narrativa, en el agua del artificio literario que ya es parte del mundo fictivo de los montuvios.

2.2 *El matapalo: la unidad orgánica de la novela*

La cultura es la tierra que el hombre hace orgánica.
Leo Frobenius

2.2.1 *Propedéutica*

La novela más conocida de De la Cuadra, *Los Sangurimas*,¹⁰⁵ se publicó en Madrid en 1934, con una portada (un tipo de paratexto) cuyo análisis resulta interesante. En primer lugar llama la atención que se trate de un mapa de América del Sur, con los nombres de sus países y límites territoriales, como si se buscara presentar al lector una región desconocida. Estamos en realidad ante una publicación de carácter didáctico e informativo.

Recogemos en este libro la obra de otro joven y rebelde escritor ecuatoriano. [...] Solamente nos cabe decir que al incluir el nombre de este autor hispanoamericano en la lista de nuestros autores sentimos igual satisfacción que cuando llegaron a nuestro catálogo las firmas de mayor renombre internacional.¹⁰⁶

Una vez concluido el análisis de la cuentística de De la Cuadra,¹⁰⁷ cabe preguntarnos sobre las diferencias sustanciales entre su novela y sus cuentos. Todos los relatos estudiados, con excepción de *La Tigra* (que es además un texto entre la novela y el cuento), son anteriores a la novela y por ello se puede afirmar que en *Los Sangurimas* se desarrollan y maduran ideas anteriores: mientras los cuentos tratan de mostrar facetas o símbolos específicos –mitos del pueblo montuvio (una idea o un rasgo cultural por cuento)–, la novela intenta agrupar a todo un pueblo, sintetizar todo el pueblo montuvio en uno y encontrar un símbolo para esa unidad, unidad cultural que sirve de referente prototípico para la representación de la nación ecuatoriana, según lo

105 Agustín Cueva afirma al respecto que “*Los Sangurimas* ejemplifica, igualmente, otro problema que se ha planteado con respecto a casi toda la literatura de aquel período [1925-1960]: la extraña, aunque no siempre defectuosa, composición narrativa. En realidad, nos encontramos ante estructuras ‘laxas’, en las que cada parte pareciera una entidad autónoma antes que la pieza imprescindible de un ‘ingenio’ total y cuidadosamente articulado”. Véase Agustín Cueva, “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, en: *Revista Iberoamericana* 144-145 (1988), 643.

106 “Prefacio” de la editorial española CENIT, en: José de la Cuadra, *Los Sangurimas. Novela montuvia ecuatoriana*, Madrid 1934, 4.

107 Otros cuentos claves de De la Cuadra son “Chumbote” y “Guasitón”.

que se infiere de la primera publicación de esta novela.¹⁰⁸ Por ello es tan importante dentro de la poética de De la Cuadra encontrar un símbolo que funcione como referente de todo este pueblo. Así, lo primero que hace De la Cuadra es incluir al pueblo montuvio dentro de un todo compacto e indivisible, concebido como una imagen que evoluciona desde una congruencia metafórica hacia un símil y culmina como símbolo preciso del pueblo montuvio: el concepto de organismo vivo o unidad orgánica.

La novela inicia con un prefacio llamado “Teoría”, como si fuese una novela-tesis que intentara demostrar algo a través de herramientas teóricas y metodológicas. La denominada “Teoría del Matapalo”, que es al mismo tiempo una teoría del pueblo montubio,¹⁰⁹ reconoce precisamente una congruencia orgánica entre árbol montuvio y matapalo, y de esa manera llega a postular al matapalo como símbolo de ese pueblo. El símbolo es un conjunto de unidades vegetales, de conjuntos de órganos del cuerpo dendrológico (antropológico), y esta agrupación es a su vez un organismo. El matapalo es el símbolo de esa familia (patriarca, hijos, nietos) y a su vez de todo el pueblo. Incluso la familia es un organismo en sí; aquí también existe una unidad indisoluble: el narrador no toma a una persona como símbolo de un pueblo sino a una familia entera, y sin embargo existe un patriarca que mantiene esta unidad familiar como lo hace el tronco en el árbol montuvio.

a) La unidad vegetal en el consorcio vegetal (o el organismo dentro del organismo)

En sus *Lecturas sobre la filosofía de la naturaleza*,¹¹⁰ Hegel denomina a las raíces de una planta como “entrañas” y postula que, a diferencia de en el animal, las *entrañas* (*Eingeweide*) de la planta se encuentran fuera de sí mismas (*außerhalb ihrer selbst*) en la tierra. El árbol no puede cortarse sus raíces y deambular libremente, eso significaría su

108 Robles sostiene que “Tanto en la concepción como en la técnica, en *Los Sanguirimas* se revela un empeño por estructurar una metáfora coherente que capte la summa de ese universo, que sea representación e ilustración del mismo” (RT 190).

109 El título de esta “teoría” puede resultar en un principio confuso pues no se trata únicamente de una teoría biológica sino cultural: se habla del matapalo pero en realidad se habla del pueblo montuvio.

110 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Natur*, in: Id., *Werke in 20 Bänden*, tomo 9.

muerte.¹¹¹ A esta observación habría que sumar la definición de Hegel según la cual “[t]odo lo orgánico es aquello autodiferenciable en sí mismo, que mantiene la diversidad en la unidad”.¹¹² Por ello toda “vida orgánica” es un “organismo fundamental que se mantiene cerrado en sí mismo (*in sich geschlossen bleibendes Grundleben*)”,¹¹³ idea que deriva de los estudios de Goethe sobre las plantas. Así, todas las partes de una unidad vegetal existen como iguales en sí mismas y Goethe resume que la diferencia radica sólo en una extensión o contracción (*Ausdehnen* oder *Zusammenziehen*). El ejemplo más conocido, según Goethe, es aquel donde se planta un árbol al revés, con las raíces en el aire y las ramas en el suelo; entonces puede suceder que de aquellas raíces broten hojas, capullos y flor, y que las ramas se hayan convertido en raíces.¹¹⁴ Esta unidad vegetal es una totalidad orgánica (*organisches Ganzes*). La reacción del proceso orgánico de una unidad vegetal hacia lo externo a ella (orgánico vs. inorgánico) es devastadora: lo que viene de afuera es eliminado, infectado y apropiado. Cuando el árbol absorbe el agua está extrayendo a la vez la fuente de la vitalidad, de tal manera que se transforma en un ser atravesado de vida orgánica.¹¹⁵ Por ello cabe señalar la importancia del símil del agua en la descripción inicial del personaje principal de la novela, Nicasio Sangurima.¹¹⁶ Su piel se compara con el fondo claro de un agua lodosa: pureza e integridad como fondo de lo contaminado y disuelto.

111 Véase Slavoj Žižek, “Die Monster, die wir selbst schufen”, en: *Die Zeit* 9 (22.02.2007), 48.

112 Hegel, *Werke*, tomo 9, 373: “Alles Organische ist das in sich selbst sich Unterscheidende, das die Mannigfaltigkeit in der Einheit erhält”.

113 *Ibid.*, 385.

114 *Ibid.* Hegel afirma también que “[d]ie Natur bildet also im Kelche kein neues Organ. Sondern der Kelch ist nur ein Punkt, um den sich im Kreise sammelt, was vorher im ganzen Stengel verteilt war” (*Ibid.*, 388).

115 *Ibid.*, 394: “[...] das, was von außen an ihn kommt, [wird] vernichtet, infiziert und zum Seinigen macht. Das Einsaugen ist sogleich Berührung des Wassers von der Kraft der Lebendigkeit, so daß es gleich als ein vom organischen Leben Durchdrungenes gesetzt wird”.

116 Cabe preguntarse en qué sentido está ello relacionado con la temática del *crimen e incesto* que aparece como detonante del conflicto final de la novela. ¿Cuál es la relación del símbolo del *matapalo* (estructura textual sólida) con la imagen del río (estructura textual líquida y que fluye)? Si al *matapalo* se aplica (también como teoría) que “lo vital es en sí sólido y específico” (*[d]as Lebendige ein an und für sich Festes und Bestimmtes [ist]*), entonces es válido también para la comparación del río afirmar que es variable, corriente y ambivalente (*unbestimmt*). Es-

A pesar del sol y de los vientos quemadores, su piel conservaba un fondo de albura, apreciable bajo las costras de manchosa, como es apreciable, en los turbios de las aguas lodosas, el fondo limpio de arena (DCII 12).

b) La teoría del matapalo: la literaturización del pueblo montuvio

Ante todo se debe tomar en cuenta que el prólogo de la novela se titula “Teoría”, es decir, se trata de una *observación*, si seguimos el significado estricto de la palabra griega *theorein*, pero a la vez se nos está presentando un *sistema explicativo* de algún fenómeno y se nos da la pauta de una manera de leer. En este caso la *teoría del matapalo* es la teoría del pueblo montuvio y, como el subtítulo de la novela es *novela montuvia* (y no *novela del montuvio*), entonces se trata al mismo tiempo de una *poética montuvia*, es decir, una poética de la novela montuvia. Así queda claro que estamos frente a una literaturización del pueblo montuvio. Las primeras oraciones rezan así: “El matapalo es árbol montuvio. Recio, formidable, se hunde profundamente en el agro con sus raíces semejantes a garras” (DCII 9).

Ya los griegos, comenta Heidegger, empleaban el término *theorein* en el contexto de *observar* una escena teatral, lo que explica por qué algunas veces la palabra *teoría* se utiliza para representar algo provisional o no completamente *real*.¹¹⁷ Según Heidegger, *theorein* está compuesta de dos palabras originarias: *thea* (teatro) es la expectación, la manera en la que algo demuestra su presencia, y *horao* (ver algo) significa fijar la mirada sobre algo. Así, *theorein* es *thean horan*: el aspecto (*Anblick*), visión donde aparece la presencia, la posibilidad de ser vista y a través de esa mirada permanecer en contemplación de sí misma.¹¹⁸

Denominar “Teoría” al prólogo, a la vez pre-texto de la novela, (pre)supone un alto grado de construcción/sofisticación del tejido narrativo. De la Cuadra inicia con una *teoría* para luego pasar a presentar el fenómeno en clave de ficción.

tas dos formas basales de la composición narrativa forman el fundamento sobre el cual se produce el movimiento de la novela en los límites entre cultura y naturaleza.

117 Según esta definición, el espacio de lo irreal o *real-mágico* se encuentra ya planteado en el prólogo de la novela.

118 Véase Martin Heidegger, “Wissenschaft und Besinnung”, en: Id., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1980, 47.

¿Pero qué se observa exactamente en este prólogo teórico? La primera oración expresa ya la unidad entre el árbol del matapalo y el pueblo montuvio. Las raíces de este organismo vegetal se encuentran fuera de sí mismo y se asemejan a garras; este símil con algo animal crea una ambivalencia: el ser del matapalo es vegetal y animal. La teoría del matapalo no implica únicamente *observación* (de un totalidad orgánica) sino también *acción* (las garras que se hunden en la tierra), es decir, no se refiere sólo a la historia del pueblo montuvio sino precisamente a una historia que funda (hunde) sus raíces montuvas, es decir, una historia que autogenera su existencia:

Recio, formidable, se hunde profundamente en el agro con sus raíces semejantes a garras. Sus troncos múltiples, gruesos y fornidos como torsos de *toro padre*, se curvan en fantásticas posturas, mientras sus ramas recortan dibujos absurdos contra el aire asoleado o bañado de luz de luna, y sus ramas tintinean al viento del sudeste... (DCII 9, cursiva mía).

La imagen de las “raíces semejantes a garras” nos recuerda el dictum de Schelling sobre la necesidad de la poesía de una tierra, de un *Boden*, un fondo, de donde debe surgir: “Toda poesía requiere un fundamento independiente, un suelo, una tierra/un suelo de donde deviene; nada puede ser puramente ficticio, puramente de la nada”.¹¹⁹

c) El símbolo preciso

El matapalo se caracteriza también por lo siniestro y lo oscuro. Si la palabra *teoría* contiene, como decía Heidegger, un significado misterioso, entonces se entiende mejor al matapalo *personificado* como un ser irreal, extraordinario, que causa desazón: “En las noches cerradas, el matapalo vive con vida extraña, espectral y misteriosa. Acaso dance alguna danza siniestra. Acaso dirija el baile brujo de los árboles desvelados” (DCII 9).

Como vemos, el matapalo está conectado con un ámbito mágico, del más allá (baile brujo, árboles desvelados). Sin embargo, tanto la inicial comparación con lo animal (garras) como la existencia *extraña* no altera su verdadera esencia ontológica: “De cualquier modo, el matapalo es el símbolo preciso del pueblo montuvio. Tal que él, el

119 F.W.J. Schelling, *Philosophie der Mythologie* (1842), en: Id., *Ausgewählte Schriften*, Tomo 5 (1842-1852), Primer subtomó, Fráncfort del Meno 1985, 22.

pueblo montuvio está sembrado en el agro, prendiéndose con raíces *como garras*” (DCII 9).

El proceso de enraizamiento está culminado, lo cual se nota a nivel textual en la especificación e intensificación del tropo literario con el que se caracteriza al pueblo montuvio: si al comienzo de la “Teoría” el matapalo se hundía con “raíces *semejantes a garras*” (símil), ahora el pueblo montuvio está sembrado en el agro “prendiéndose con raíces *como garras*” (símil), que significa una metáfora viva¹²⁰ y concreta; la voz narrativa ya no describe una semejanza abierta sino una metáfora literaria específica. Así se metaforiza también la existencia literaria del montuvio en este espacio teorético. La “metáfora muerta” es la que no se expresa sino que se disimula en el concepto que se expresa, ya que pretende hacer referencia a la realidad utilizando la expresión “este modelo es real” (modelizar). La “metáfora poética” es la que no expresa nada sobre la realidad y se centra sobre sí misma (poetizar). La “metáfora viva” es el mito, es la poesía más la creencia (mitificar), consiste en describir un campo menos conocido, pero real, en función de las relaciones de otro campo, de ficción, pero más conocido. Una metáfora viva se caracteriza por la simultaneidad de acontecer y significación y funciona como tal, cuando le adscribe a un sujeto un significado por encima del referencial. Así modifica al sujeto. La metáfora tiene para Ricoeur la función de *poiesis* en la mimesis, la *capacidad de imaginación (Einbildungskraft)* ya no es entonces la habilidad de generar imágenes de nuestra experiencia sensorial sino la capacidad de formar nuestro auto entendimiento por medio de nuevos mundos. Esta acepción también se aplica a lo metafórico en la obra de De la Cuadra.

El matapalo se configura como *símbolo preciso* del pueblo montuvio, y este símbolo se describe más detalladamente: “El pueblo montuvio es así como el matapalo, que es una reunión de árboles, un consorcio de árboles, tantos como troncos” (DCII 9). Podemos ver que la unidad vegetal del matapalo es una unidad múltiple o una multiplicidad unificada. Es decir, se atiene al sistema de la totalidad orgánica que postula Hegel para la naturaleza vegetal. Sin embargo, como hemos señalado, también existen rasgos de una naturaleza animal y humana (árboles desvelados, consorcio de árboles) que se mezclan

120 Véase al respecto sobre todo Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid 2001.

con la unidad vegetal propuesta por De la Cuadra: “una unidad vegetal, en el gran matapalo montuvio” (DCII 9).

d) El tema de la novela: la pregunta sobre Naturaleza y Cultura

En el último párrafo de la “Teoría” se conecta la unidad vegetal del pueblo montuvio con estructuras del mundo externo, anticipando quizá el tema central de la novela: ¿dónde empieza la cultura?, ¿dónde termina la naturaleza?¹²¹ La cultura sobrepasa sus límites, ingresa en la naturaleza libre para reflejarse en ella y medirse en base a ella. Por el contrario, la naturaleza ingresa como obra de arte en la sociedad, para representar su raíz y su origen en el interior de ella. La estetización de la naturaleza libre se desarrolla paralelamente al proceso donde la cultura se funde con la naturaleza. Por ello nos corresponde, siguiendo a Lévi-Strauss, buscar el mitema, es decir, el núcleo estructural-semántico entendido como un elemento común o una concordancia universal. Lévi-Strauss propone definir la “historia” de un mito a través de la totalidad de sus variantes, proyectándolas una encima de la otra como en la estructura de una hoja vegetal.¹²² En nuestro caso, estamos ante el mito originario (*Urmythos*) de la literatura ecuatoriana, y sin embargo un mito está siempre inscrito en la totalidad de los mitos, en una estructura básicamente ilimitada de correspondencias de significantes. Dentro de esta interrelación, el mito separado es fundamentalmente reversible y sincrónico, pues diacrónico es el discurso mítico sólo por medio de su estructura narrativa, es decir, gracias a la temporalidad que adquiere a través de su presentación y recepción.¹²³ “Un asociado, en esa organización del campesinado litoral cuya mejor designación sería MATAPALO, C.A.” (DCII 9).

Lo asociado de manera natural se relaciona con un sistema de organización de individuos e incluso con una denominación del mundo

121 Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona 1991, especialmente el primer capítulo “Naturaleza y cultura”, 35-59, aquí 36.

122 Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Barcelona 1995, véase especialmente el capítulo 11 “La estructura de los mitos”, 229-252, aquí 252.

123 Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México D.F., 1972, 25. “Son principalmente los aspectos neuropsíquicos los que la mitología pone en juego por la longitud de la narración, la recurrencia de los temas, las otras formas de retornos y de paralelismos que, para ser correctamente apreciados, exigen que la mente del oyente barra –por así decirlo– a lo largo y a lo ancho el campo del relato a medida que se despliega ante él” (25).

económico: compañía anónima o consorcio de árboles. La unidad vegetal del pueblo montuvio, que representa un tipo de sociedad pre-reflexiva, se pone en relación con la anonimidad corporativa del mundo moderno. En el párrafo final de la “Teoría” (observación) se unen el mundo moderno (con su organización económica y política en compañías anónimas) y el organismo vegetal del matapalo que representa al pueblo montuvio: naturaleza y cultura, tiempo arcaico y moderno, organismo natural y organismo económico, en pocas palabras: MATAPALO C.A. La palabra “compañía” alude a lo institucional de carácter anónimo¹²⁴ pero la dualidad oculta se hace evidente gracias a la estrategia narrativa que precisamente iniciará un proceso de desanonimización (de los montuvios), introduciendo en la literatura ecuatoriana la estirpe de los Sangurimas. Bien podríamos leer la novela como presentación de la literatura ecuatoriana por medio de una estirpe costeña.¹²⁵ Si bien la “Teoría del Matapalo” intenta ver a la estirpe montuvia como una expresión de la naturaleza, también procura *teorizar la naturaleza* del montuvio. El convertir en naturaleza al montuvio está acompañado de la teorización de lo natural. Ese tránsito de ida y vuelta entre cultura y naturaleza está simbolizado en la denominación: MATAPALO C.A.¹²⁶

Según Agustín Cueva, la teoría del matapalo es una “especie de mito de autoctonía encargado de tender un puente entre lo social y lo natural”,¹²⁷ mientras que Rut Román, al igual que Fanny Carrión,¹²⁸ postulan que “al iniciar el relato con la teoría del matapalo se hace

124 Lo anónimo son sus integrantes, que no tienen existencia propia sino gracias a su función dentro del organismo, por eso no llegan a constituir figuras míticas.

125 El matapalo es símbolo del pueblo montuvio y no de la estirpe de los Sangurimas. Por ello, aunque la novela relate el *declive*, más precisamente, el movimiento entre los límites de naturaleza y cultura de una familia con cacique rural, esto no significa la decadencia de todo el pueblo montuvio.

126 Véase al respecto la concepción de cultura de Bronislaw Malinowski, la cual ayuda a entender el concepto del Matapalo C.A. pues abarca dos principios fundamentales: uno funcional (con una implicación estética) y otro institucional (con una implicación universal). Matapalo C.A. contiene ambas acepciones: Matapalo (lo funcional, el tronco, las ramas, lo natural) y C.A. (lo institucional). Véase Bronislaw Malinowski, *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*, Fráncfort del Meno 2005, 75-77.

127 Agustín Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”, en: José de la Cuadra, *Los Sangurimas*, Santiago de Chile 1972, 12.

128 Fanny Carrión de Fierro, *José de la Cuadra. Precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, 1993.

evidente la intención de naturalizar [sic!] la estirpe montuvia”.¹²⁹ Román reconoce la estructura tripartita de la novela y propone que “esa estructura fragmentaria, intempestiva y derivada es la forma que tiene el texto para convertirse desde las raíces, el tronco, las ramas y las hojas en el símbolo que busca reproducir: el árbol montuvio”.¹³⁰ Así se demuestra la estrategia narrativa que usó De la Cuadra para generar una totalidad orgánica como texto literario. Estamos ante la dendrología¹³¹ como poética interna de la novela.

Sin embargo, esta unidad orgánica de las tres partes de la novela, comparable a la del matapalo, también intenta demostrar las bases filogenéticas¹³² y emocionales del pensamiento de una cultura, en este caso del pueblo montuvio como representación del pueblo ecuatoriano. A medida que se vuelve consciente la influencia de lo arcaico y lo animal en nuestro pensamiento y ser, logramos distanciarnos de este legado paleopsíquico, y en tanto reconocemos la manera en la cual los instintos originarios nos condicionan, se adquiere mayor consciencia de estos procedimientos.¹³³ Es una posición dialéctica entre lo mágico-mítico y lo racional.

129 Rut Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, en: *Kipus: Revista andina de letras* 16 (2003), 126.

130 *Ibid.*, 126.

131 La dendrología es una rama de la botánica que se ocupa del estudio de plantas leñosas, principalmente árboles y arbustos, y precisa el arreglo sistemático de las especies arbóreas. Las examina sistemática y fitogeográficamente y a su vez señala los aspectos anatómicos y fisiológicos, en relación con el crecimiento del tronco, y aspectos ecológicos de su crecimiento. La dendrocronología por su lado analiza la historia del árbol por medio del examen de un aspecto específico: sus anillos de crecimiento. Véase Pío Font Quer, *Diccionario de Botánica*, México D.F., 1977.

132 En este sentido es pertinente relacionar esta filogenética cultural con el estudio sobre el ser y efecto del símbolo en el pensamiento mítico, *Wesen und Sein des Symbolbegriffs*, de Ernst Cassirer, quien afirma que “si resumimos las asignaciones y distribuciones míticas no según sus contenidos, sino según su aspecto metodológico, buscamos adquirir claridad en que estado se encuentran las interrelaciones de las distintas fuerzas basales y como en ellas, a la vez con el activo movimiento de la fuerza de la imaginación (*Einbildungskraft*), se reproduce un sentido lógico, una forma específica y una dirección del pensamiento (*bestimmte Form und Richtung des Denkens*)”. Véase Ernst Cassirer, *Wesen und Sein des Symbolbegriffs* (1922), Darmstadt 1994, 19.

133 Ernst Topitsch, “Phylogentische und emotionale Grundlagen menschlicher Welt-auffassung”, en: Wilhelm Emil Mühlmann, et al. (ed.), *Kulturanthropologie*, Colonia/Berlin 1966, 75.

Observemos que la voz narrativa recurre a la composición de una oración *cerrada*, en la que se repite el adjetivo *montuvio* para reforzar la autoctonía y la unidad de este pueblo: “La gente Sangurima de esta historia es una familia montuvia en el pueblo montuvio: un árbol de tronco añoso, de fuertes ramas y hojas campeantes a las cuales, cierta vez, sacudió la tempestad” (DCII 9). Si consideramos esta teoría del matapalo como hipotexto de la novela, entonces podemos afirmar, sin mayor reparo, que estamos ante una relación intertextual de carácter metonímico. La figura del hipotexto (matapalo) configura la estructura novelesca (capítulos) y su unidad orgánica narrativa. En ese sentido, tanto símbolo y personajes, procedimiento simbólico y estrategia narrativa (especialmente el orden de las ideas), como la “Tesis” de De la Cuadra (mantenerse en el umbral entre naturaleza y cultura) están ligadas de manera metonímica.

2.2.2 *Los Sangurimas* (1934)

a) Primera parte: “El tronco añoso”¹³⁴

La novela comienza con la historia de los orígenes de Nicasio Sangurima, personaje principal de la obra y viejo cacique rural del agro costeño ecuatoriano (subcapítulo “El origen”).¹³⁵ Nicasio es “hijo de gringo”, su piel blanca lo distingue de los demás montuvios.¹³⁶ Así, desde muy pequeño se lo consideraba especial y en su vejez era admirado como un sabio, pues tenía “pelo como el fideo ‘cabello de ángel’

134 Los títulos de las tres partes principales de la novela aluden tanto a una cosmovisión mitológica como a una disección científica de las partes del árbol. Como afirma Christoph Jamme, “[t]odo mundo de representaciones míticas se fundamenta en un sistema de categorías que se pueden entender como propias; también el hombre mítico requiere de un grupo de categorías *a priori* mediante las cuales organiza sus experiencias”. Esta base apriorística de la experiencia arquetípica de la estirpe de los Sangurimas “descansa sobre una comparación permanente entre cosmovisión mítica y cosmovisión científico-empírica”. Véase Christoph Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona 1999, 166.

135 La primera parte de la novela está dividida en siete capítulos y en veinticinco subcapítulos relativamente breves y concisos que relatan la vida de Nicasio Sangurima.

136 Aunque es hijo de extranjero, Nicasio no lleva nombre de “gringo”. Aquí cabe resaltar la importancia del acto de *dar nombre* a algo o alguien como acto fundacional.

que venden en las pulperías” (DCII 11). Así la primera descripción detallada de su fisonomía:

Tras los párpados abotagados, enrojecidos, los ojos rasgados de don Nicasio mostrábase realmente hermosos. La pupila era verdosa, cristalina, con el tono tierno de los primeros brotes de la caña de azúcar. O como la hierba recién nacida en los manglares (DCII 11).

Rut Román advierte que esta obra “se teje en torno al patriarca legendario Ño Nicasio Sangurima [...] se adivinan las distintas capas que cubren [su] esencia mítica”.¹³⁷ El narrador construye claramente un contraste entre los “párpados enrojecidos” y los “ojos realmente hermosos” que se encuentran tras ellos. Las metáforas que describen el color de la pupila tienen la frescura y flexibilidad de lo que está naciendo: no verde sino *verdosa*, no opaco y cerrado sino *cristalino* y por tanto transparente. Son imágenes que producen la sensación de asistir a un nacimiento: al surgimiento de la figura de Nicasio Sangurima. No es gratuito que sean metáforas extraídas del ciclo de la naturaleza pues se trata de representar la unidad orgánica en la cual todo fenómeno natural se encuentra reproducido en el otro, esa unidad en la cual está inmerso el origen del fundador de la dinastía montuvia.

Veamos ahora cómo aparece el símil fluvial¹³⁸ en el primer subcapítulo de la narración y cómo se convertirá este en un leitmotiv de la novela. Cabe mencionar la etimología que encuentra Robles para la palabra *montuvio* pues nos ayuda a entender de mejor manera el significado del símil fluvial. Para el crítico ecuatoriano, *montuvio* deriva de *monte* y de la palabra latina *fluvius* (río), palabras que nos remiten al *hábitat* del montuvio entre montes regados por ríos y riachuelos en la costa ecuatoriana.¹³⁹ Volvamos a la descripción de la piel de Nicasio, ya que “donde mejor se advertía la raza blanca de don Nicasio era en el tinte de la tez” (DCII 12):

A pesar del sol y de los vientos quemadores, su piel conservaba un fondo de albura, apreciable bajo las costras de manchosa, como es apreciable, en los turbios de las aguas lodosas, el fondo limpio de la arena (DCII 12).

137 Rut Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 126.

138 Adopto aquí la denominación de Rut Román.

139 Humberto Robles, “Introducción”, en: José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*, edición crítica de Humberto Robles, Quito 1996, IV.

¿Qué se quiere decir cuando se afirma que “donde mejor se advertía la raza blanca” es “bajo las costras de manchosis”? Aparentemente, para llegar a la verdadera esencia se debe buscar en el fondo de la superficie. “[S]i bien la atrafagada existencia montuvia lo ha cubierto de oscuridad y pústula, en lo profundo de él aún se descubre una verdad distinta a la aparente.”¹⁴⁰ El símil fluvial y el símbolo del matapalo se encuentran aquí en una relación *toto pro pars*. El flujo de la narración, lo mutable, se refleja en el símil: Nicasio es descrito sin forma propia, maleable, volátil como las aguas del río, en constante cambio. En el símbolo del matapalo se advierte por otro lado lo estable de la narración, la teoría, lo indisoluble que es la unidad vegetal con forma establecida: la familia (tronco-ramas-hojas). El agua representa en cambio al individuo Sangurima, al sujeto sin forma definida, y cuando se solidifica se hace organismo, estable, dentro de la comunidad (“La Honduras”). Así, Nicasio Sangurima no es, como individuo, el centro de la novela, ni aquel que determina el destino del pueblo, sino que es una parte medular de un organismo (los Sangurimas) donde el mito, el símbolo es en sí mismo el organismo estable, autosuficiente, que reside en sí mismo. Este organismo funciona bajo sus propias leyes internas que no son cuestionadas por sus miembros. Esta visión determinista del montuvio se puede ver en las expresiones “estar en su sitio” y “poner en su sitio” (subcapítulo “Gente de bragueta”).

Una reveladora imagen al inicio nos presenta el carácter del viejo patriarca: “Fijaba en el vacío la mirada de los ojos alagartados,¹⁴¹ melancólicos, como trayendo un recuerdo perdido” (DCII 12).

En el subcapítulo “Cuna sangrienta” se determina claramente el origen de la estirpe de los Sangurimas y cómo esta se fundamenta en una *violencia fundacional*. El relato arranca con la narración del abuso sufrido por la madre de Nicasio a manos de un gringo que se enamora de ella y que muere asesinado por el hermano de la víctima que se entera de lo sucedido. Existe aquí una intertextualidad con el cuento “El desertor”, ya que la ausencia de los tíos de Nicasio (por lo cual ella queda desprotegida y vulnerable al “violador”) se debe a que “[a]ndaban de montoneros con no sé qué general...” (DCII 13). Una

140 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 127.

141 Este motivo se repite al final de la novela donde se vuelve a la descripción de los ojos de Nicasio Sangurima.

vez más es el abandono del espacio conocido, la deserción del montuvio de sus tierras, lo que lleva a una violación de su orden interno y acarrea la subsecuente violencia. Para entender de mejor manera la representación de esta violencia fundacional en *Los Sangurimas*, observemos la “cadena de agresiones” llevadas a cabo por los descendientes de Nicasio Sangurima, fundador de la dinastía. Alguien le pregunta a Nicasio acerca de lo sucedido tras la muerte de su padre y este le responde con naturalidad, como si nada extraordinario hubiese ocurrido:

–Nada. Mi tío Sangurima se calentó. Buscó al gringo y lo mató. Mi mamá no dijo esa boca es mía. Nací yo. Cuando nació, mi mamá me atendió como pudo. Pero, en cuanto se alzó de la cama, fue a ver a mi tío. Lo topó solo. Se acomodó bien, le tiró un machetazo por la espalda y le abrió la cabeza como coco. Nada más (DCII 14).

Jacques Derrida sostiene que no se puede justificar la fundación de algo en nombre de lo que se funda y que en ese gesto performativo siempre subyace un acto de violencia fundacional:

Todos los Estados-naciones nacen y se fundan en la violencia. Creo irrecusable esa verdad. Incluso sin exhibir, en relación a esto, espectáculos atroces, basta subrayar una ley de estructura: el momento de fundación, el momento institutor es anterior a la ley o a la legitimidad que este instaure. Por consiguiente, está “fuera de la ley”, y por eso mismo, es violento.¹⁴²

Del mismo modo Agamben sostiene que “parece ser que ley y logos requieren de una zona de suspensión anómala o alógica para poder establecer su relación con el mundo de la vida. El derecho parece poder subsistir sólo a través de una aprehensión de la anomalía”¹⁴³. Así, la fundación de la stirpe montuvia se puede considerar como alegoría de la fundación de un pueblo (ecuatoriano-montuvio) en un ámbito general. Agustín Cueva sostiene que en *Los Sangurimas* “la violencia

142 “Tous les États-nations naissent et se fondent dans la violence. Je crois cette vérité irrecusable. Sans même exhiber à ce sujet des spectacles atroces, il suffit de souligner une loi de structure : le moment de fondation, le moment instituteur est antérieur à la loi ou à la légitimité qu’il instaure. Il est donc hors la loi, et violent par la-même.” En Jacques Derrida, “Le Siècle et le Pardon”, en: *Le Monde des Débats* 9 (diciembre 1999), 10-17, en línea: <www.hydra.umn.edu/derrida/siecle.html> (09.03.2009).

143 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Fráncfort del Meno 2002, 62, traducción mía.

está doblemente presente: como práctica generalizada y como ideología de esa práctica (pauta ideal de conducta).¹⁴⁴ La violencia fundacional excluye al agresor de afuera (“gringo”): el *Otro* no existe en la *cosmovisión cerrada* del pueblo montuvio. De todas formas, el fratricidio de la madre de Nicasio determina el origen sangriento de la sangre Sangurima. La ola de violencia se detiene únicamente por intervención del abuelo de Nicasio: “–Habría seguido; pero el papás de mi mama se metió de por medio, y ahí acabó el negocio... Porque lo que el papás de mi mama mandaba, era la ley de Dios...” (DCII 14).

Este proceso de reconocimiento de las raíces de “lo montuvio” y de las raíces de los Sangurimas se podría relacionar con lo que el lingüista español Eliseo Verón señala en relación a los “textos de fundación”:

[L]a “localización histórica de una fundación es en sí misma un producto del proceso de reconocimiento”. Una fundación es inseparable del reconocimiento retroactivo del hecho de que, efectivamente, ocurrió. Es siempre “después” que se reconoce, en una región dada del pasado, el comienzo o recomienzo de una ciencia [...] Dicho de otra manera: “es a partir de un ideológico ‘B’ que opera en reconocimiento, que se pone de manifiesto un ideológico ‘A’ que ha operado en producción.”¹⁴⁵

Rut Román ve en el violento episodio de los orígenes de los Sangurimas un “rito necesario” y no “una pasión desatada”; sostiene que

la naturaleza se reproduce en sí misma, y su imperativo endogámico se observa tanto en el reino vegetal como el animal, el ser humano, en cuanto se halla más cerca de lo natural que de lo social, obedece legítimamente a este imperativo endogámico.¹⁴⁶

Para Román, el asesinato del gringo es un acto de “hombre, no de hermano”, lo cual la lleva a postular que “[l]a madre de Don Nicasio mata a su hermano para vengar a [...] su amante”.¹⁴⁷ La novela, sin embargo, no ofrece razones claras de por qué ella asesina a su hermano, lo que se verifica cuando Nicasio afirma que luego del asesinato del gringo “mi mama no dijo esta boca es mía”. Y para su fratricidio existe tan solo una explicación: “Así es, amigo. Los Sangurimas so-

144 Agustín Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”, 14.

145 Para un análisis de los procesos de fundación véase Eliseo Verón, “Fundaciones y textos de fundación”, en: Id., *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires 1993, 27-37, aquí 30.

146 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 126.

147 *Ibid.*, 132.

mos así” (DCII 14). Al respecto cabe citar el razonamiento de Arfuch quien sostiene que

[...] contar una (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo “sucedido”, acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un “ahora” que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente (y diferida) sujeta a los avatares de la enunciación. Historia que no es sino reconfiguración constante de “historias”, divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna puede aspirar a la mayor “representatividad”.¹⁴⁸

En el subcapítulo “Leyendas” se explica cómo se difundieron las leyendas acerca de la estirpe de los Sangurimas: “Los canoeros, bajadores de fruta desde las haciendas arribeñas, al acercarse a la zona habitada por los Sangurimas, comenzaban imprescindiblemente a relatar las leyendas del abuelo” (DCII 14). La proximidad física al fundo La Hondura¹⁴⁹ desata las leyendas, llegar allí es ingresar a un espacio donde la historia común, lineal, ya no tiene lugar. Así, por ejemplo, donde “más se trataba de él [Nicasio Sangurima] era en los velorios” (DCII 14). Hay una conjunción entre muerte, misterio y Ño Nicasio. En el subcapítulo “Amistad de ultratumba” continúa la relación entre Nicasio y la muerte a través de la narración de una anécdota de Nicasio, relatada por una voz externa.¹⁵⁰

El cadáver de su amigo Ceferino reposa sobre una estera y “espera la canoa donde sería embarcado para el gran viaje”. Entonces, según cuenta una tal Ña Petita, Nicasio acudió al velorio y

se quedó adentro en la sala y cerró las puertas. Entonces oímos que se empezaba a reír y a hablar despacito. Pero eso no es nada. De repente

148 Leonor Arfuch, “Problemáticas de la identidad”, en: Leonor Arfuch (comp.), *Identities, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires 2002, 25.

149 Existen similitudes entre la Tigra y su hacienda “Tres Hermanas” y Nicasio Sangurima y “La Hondura” aunque en *La Tigra* esta relación está más elaborada. Véase el capítulo sobre “Los cuentos tardíos”.

150 Afirma Robles que “[e]ste modo de disposición de la materia narrativa logra sus mayores efectos cuando la intención es relatar casos prodigiosos, anécdotas y leyendas, difíciles, cuando no imposibles, de explicar racionalmente. Para contrarrestar el carácter insólito del suceso que se cuenta, el narrador-auténtico se abstiene de participar, cede deliberadamente su función a un narrador-testigo que refiere el acontecimiento matizado por su peculiar sentido del mundo. El método, además de conferir más credibilidad a la situación, cumple con revelar la perspectiva popular y con impregnar el relato de un aura oral”. Véase RT 193.

oímos que Ceferino también hablaba y se reía. No entendimos nada (DCII 16).

Dos oraciones son claves en la aproximación dinámica a la muerte. Con humor: “–Es que la muerte enfunde respeto” y con solemnidad: “Giraba otra vez la charla hacia la seriedad de la muerte”. Se prepara así el tratamiento ambiguo que le da Ño Nicasio a la muerte. La relación entre vida y muerte es continua (fluida como el agua), no existe una diferenciación clara, la muerte es parte íntegra de la vida.¹⁵¹ La estrategia de credibilidad narrativa consiste en que el relato de los sucesos maravillosos está en boca de los personajes y no del narrador.

No sean flojos. Suban no más. Ya voy a ponerlo en la caja otra vez a mi compadre. Estábamos despidiéndonos. Pero ya se regresó adonde Dios lo ha colocado. Vengan pa explicarles cómo es eso. Hay pa reírse. [...]

Yo me creo que estaba jumo [...]

–La que estaría juma sería ña Petita (DCII 16).

Al respecto Rut Román sostiene que es “muy difícil señalar la verdad del personaje y la verdad del narrador, es decir, ¿en qué cree el narrador? ¿En quién debe creer el lector?”.¹⁵² La última oración humorística, que atribuye una borrachera a Ña Petita y desvirtúa lo narrado, sitúa al relato, como afirma Robles, en el “ámbito de la ambigüedad”:

¿o lo que se cuenta verdaderamente ocurrió y entonces carece de explicación lógica; o, en su defecto, fue el producto de una ilusión de los sentidos? El narrador-auténtico, ubicado en otro plano no aclara la pugna entre estas dos perspectivas, ni cree conveniente hacerlo. Su intención es subrayar el hecho de que lo que constituye la realidad es un aspecto inseparable de la conciencia del personaje que la vive. Lo que le incumbe destacar es el modo de ver los fenómenos dentro de ese mundo (RT 194).

En relación a este planteamiento se puede afirmar que el narrador no interviene porque se ubica en medio de dos posiciones narrativas y sólo puede mantener su credibilidad (autoridad) si transgrede una de esas fronteras. Para poder transmitir ambos puntos de vista es necesario que el narrador se ubique entre las dos perspectivas señaladas: entre mitificación y desmitificación. Aquí se abre un llamado *third*

151 Karen Armstrong define al mito como *contra-narración* explicativa frente a la conciencia de la mortalidad humana. Véase Karen Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, Múnich 2007, 7.

152 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 127.

*space of enunciation*¹⁵³ que se manifiesta sobre todo por medio de la ambigüedad humorística empleada por De la Cuadra. La autoridad de Nicasio Sangurima tiene para los montuvios una legitimación sobrenatural: según ellos, “ño Sangurima tenía firmado pacto con el diablo” (DCII 17). Su poder está a la vez fundamentado en su avanzada edad (subcapítulo “Pacto satánico”): “Ño Nicasio es viejísimo. –¿Más que la sarna? –¡No arrempuje!... Pero más que el matapalo de los Solises (DCII 17).¹⁵⁴ Y su edad se compara con la de un matapalo de otra estirpe del agro costeño. La edad del patriarca se mide en relación a la unidad vegetal que representa el matapalo. El matapalo sirve así también como indicador, como punto de referencia para medir los años y el tiempo en el mundo montuvio. Estamos ante una cosmovisión cerrada en la cual la percepción del tiempo es parte del proceso orgánico de la naturaleza. No existen referencias numéricas, únicamente la presencia de un matapalo sirve de instrumento para determinar la temporalización de su entorno natural.

El punto central del pacto mítico entre el diablo y Nicasio es “el instrumento del pacto”, del cual se dice está “escrito con sangre humana” sobre un “cuero de ternero que no había nacido por donde es de nacer” (DCII 18). Uno de los interlocutores narra que Nicasio escondió este “documento” en el cementerio para que el diablo, quien no puede ingresar en este espacio sagrado, “no le pueda cobrar”. Por ello “Ño Sangurima se ríe del diablo” y lo gracioso radica precisamente en la sujeción del diablo al “documento” (DCII 18) sin el cual no puede llevarse el alma del viejo patriarca.¹⁵⁵

–El diablo no lo deja morir. Así se desquita el diablo...

–Pero ño Sangurima está muerto por dentro, dicen.

–Así ha de ser, seguro (DCII 18).

153 El término ha sido acuñado por Homi K. Bhabha: “The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot ‘in itself’ be conscious”. Véase Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York 1994, 36.

154 El matapalo se convierte en medida absoluta de todo. Este aspecto aparece de nuevo en el “Epílogo” de la novela.

155 “Un mito es verdadero porque surte efecto, no porque nos brinde informaciones fácticas.” Véase Karen Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, Berlin 2005, 15.

El trato fáustico entre Nicasio y el diablo (subcapítulo “El precio”) es considerado por los montuvios como la razón por la cual el viejo cacique rural posee tan vastas tierras. Según cuentan los campesinos, La Honduras era “tembladeral grandísimo” y al comprarlo don Nicasio “en seguida empezó a secarse el pantano y a brotar tierra solita...” (DCII 19). Aquí aparece una metáfora vinculada a la imagen de las “raíces como garras” del pueblo montuvio. Este acontecimiento, resume el que está contando la anécdota, es “[m]ismamente como cuando cría carne en una herida” (DCII 19). La Honduras brota sobre una herida (la violencia fundacional de la madre, el asesinato del padre y del tío) y genera este espacio cerrado, esta unidad vegetal que es precisamente orgánica porque “[d]izque cuando se muera ño Sangurima, se hundirá la tierra de nuevo, y saldrá el agua, que está debajo no más, esperando” (DCII 19). El símil del agua, anteriormente observado, aparece nuevamente, variable y fluido, e indica la doble estrategia narrativa de la novela de De la Cuadra, quien no sólo hace del matapalo un símbolo del pueblo montuvio, sino que lo enraíza en un fondo sangriento (herida) y además anticipa que cuando el símbolo sucumba aparecerá nuevamente el agua, que es como si el texto volviera de nuevo a su estado más primitivo de *asignación* literaria.

Al respecto es necesario mencionar también la lectura que hace Espinosa Apolo de este mito fundacional demoníaco:

Aquí el control del medio natural y su sometimiento se vincula con el apoyo de un poder sobrenatural contrario a la divinidad, es decir, del diablo. Este logro es fuente de su poder fálico y económico, pero a la vez de la perdición de su alma y del mayor castigo que puede infringir la naturaleza a un hombre: la imposibilidad de morir, lo que significa estar imposibilitado de reencontrarse y fusionarse definitivamente con el anhelado seno materno de la tierra.¹⁵⁶

Siguiendo esta línea de pensamiento se podría afirmar que es precisamente este pacto satánico el que no permite a Nicasio Sangurima cerrar el ciclo de la naturaleza con la cual se siente tan compenetrado. Y, más allá, también a nivel textual, es el impedimento de morir el que no permite que el texto encuentre un final orgánico. Sin embargo, habría que tomar en cuenta que este condicionamiento natural es a la vez la condición sobrenatural de la existencia de La Honduras. En el

156 Manuel Espinosa Apolo, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Quito 1995, 80.

subcapítulo “El entierro” se relata la leyenda del encuentro de Nicasio con el espíritu de un muerto, quien a cambio de unas “treinta misas de San Gregorio y las tres de la Santísima Trinidad” le ofrece una plata enterrada que Nicasio podrá obtener si riega, sobre la tierra bajo la cual está el tesoro, “sangre de un niño de tres meses que no hubieran bautizado” (DCII 20).

Según la leyenda que cuentan los montuvios, el viejo patriarca le hizo un hijo a la “melada” Jesús Torres y al cumplir el niño tres meses lo llevó al lugar del tesoro enterrado y lo acuchilló para sacar el dinero. “Dizque era un platal grandísimo, en plata goda...” (DCII 20). La madre enloquece al enterarse del destino de su hijo y es recluida en un manicomio en la ciudad de Guayaquil. Este es un ejemplo de cómo un individuo que representa un peligro para la autoridad e integridad de Nicasio Sangurima es expulsado inmediatamente del mundo del agro montuvio. Un campesino pregunta hace cuántos años sucedió aquello y la respuesta es:

- Según mis cábulas, a lo menos cien...
- El más crédulo de sus oyentes fijaría el colofón indispensable:
- Así ha de ser, pues (DCII 20).

Es la fe del que escucha estas historias lo que las legitima, el narrador desaparece completamente detrás de los diálogos entre los campesinos y coloca así la voz del montuvio por encima de cualquier comentario de la voz narrativa. El participio “ha de ser” se asemeja a la fórmula “algo hay de cierto en eso” que analizaremos en el siguiente subcapítulo.

“Rectificaciones” o la poética de *Los Sangurimas*

Este subcapítulo es una suerte de poética interna de la novela pues su lectura nos da las claves para deconstruir su estrategia narrativa. La voz narrativa abre un espacio para que Nicasio Sangurima relate su versión de las leyendas que de él se cuentan, sobre todo para aclarar el suceso del tesoro y el hijo asesinado. El viejo patriarca se enfrenta a “la maledicencia popular” y la “manera torcida y mórbida” de los montuvios y relata su verdad. “A usted le han contado alguna pendejada, amigo. Yo no sé qué tienen los montuvios pa ser tan hablantines. De veras les taparía la boca, como a los esteros pa coger pescado” (DCII 20).

Tal como afirma Román, De la Cuadra quiere “implantar ambivalencia en la estructura profunda de su texto”,¹⁵⁷ lo cual podemos conectar aquí al símil fluvial que introducimos anteriormente. Para verificar de mejor manera lo que estamos afirmando, recordemos las palabras del escritor en esa especie de prólogo a *La Tigra*: “sólo el agua es mía, el agua tras la cual se las mira...” (DCI 368). Pensemos en la imagen que emplea el viejo cacique tomando en cuenta que un estero es un canal angosto y poco profundo por donde entran y salen las mareas a un río. Podemos reconocer entonces que la operación narrativa es similar a la que se empleó en la escritura de *La Tigra*. La diferencia radica en que Nicasio se opone a las habladurías (oralidad) de los montuvios y, si interpretamos la oración comparándola con su poética en *La Tigra*, vemos que aquí los personajes (peces fictivos) se dejan atrapar (manipular/rectificar) por Nicasio. De esa manera se interrumpe el flujo del río (de la materia narrativa) y surge el estancamiento, el encierro al que lo quiere someter Nicasio. Acertadamente, Román sostiene que De la Cuadra

quiere aprehender, a través del empleo de las [expresiones coloquiales montuvias], no sólo las maneras de su expresión sino las contradicciones y ambigüedades que la voz anónima del rumor y la habladuría confieren a la realidad narrada.¹⁵⁸

La fórmula poética y rectificadora de Nicasio Sangurima es precisamente la locución ambivalente: “Algo hay de cierto en eso” (DCII 21). Esta expresión fundamental está ligada íntimamente a aquello que De la Cuadra dice de los montuvios: que son gente inventora por naturaleza. La capacidad de invención del montuvio es parte de su idiosincrasia.

Una de las condiciones de todo pueblo para fundar un imaginario común, dentro de una estructura social donde no existe aún la escritura, es la oralidad que conlleva la imperiosa necesidad de imaginación (colectiva), por lo cual Nicasio llama a los montuvios “gente inventora”. Al respecto afirma Schelling, en su *La filosofía de la mitología* (1842), que

Todo significado es en la mitología solo potencial, como en un caos, sin restringirse por ello, sin dejarse particularizar; en cuanto se intenta hacer

157 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 128.

158 Ibid.

eso, se desfigura la aparición, se la destruye; déjese el significado (*Sinn*) como está en él y alégrese de la infinidad de relaciones posibles, entonces estaremos en el estado de ánimo justo, de poder aprehender la mitología.¹⁵⁹

Por otro lado, esta imaginación fértil, la potencia reproductiva, está evidentemente relacionada a la virilidad masculina, como lo demuestra el subcapítulo “Mazorca de hijos”. El poder fálico de Nicasio Sangurima está documentado aquí de manera ejemplar: tres veces casado, “amancebado un sinnúmero de veces”, con hijos “por todas partes”, queda claro que es la virilidad y su capacidad de procrear la que infunde respeto en la gente. Como asevera Cueva, “[e]sta exuberancia y ese machismo se manifiestan conjugados en la obsesión de la fecundidad, de la sexualidad prolífica y las prácticas sexuales desenfrenadas”.¹⁶⁰

En *Los Sangurimas*, la representación de la sexualidad se remite siempre al pasado, no encontramos en ninguno de los capítulos una referencia a un hecho sexual que ocurra en el presente. Por ello, toda fecundidad y virilidad aparece a la vez como anhelo y como legitimación.¹⁶¹ El principio endogámico de la naturaleza es en realidad un principio poético de la novela. La autogeneración del mundo montuño sólo puede surgir de una fecundidad y sexualidad primaria, es decir, la creación artística-literaria va de la mano de la procreación de Nicasio Sangurima. A medida que el relato disemina las leyendas de su fecundidad, siembra el mundo literario dentro del cual se desarrollarán las siguientes dos partes de la novela.

Por otro lado, Cueva reconoce el machismo presente en el subcapítulo “Hábitos fúnebres” relacionado a la memoria respetuosa de los muertos. Nicasio se ocupa de los restos mortales de sus ex esposas

159 “Jeder Sinn ist aber in der Mythologie bloß potentiell, wie in einem Chaos, ohne sich eben darum beschränken, partikularisieren zu lassen; so wie man dies versucht, wird die Erscheinung entstellt, ja zerstört; lasse man den Sinn wie er in ihr ist, und erfreue sich dieser Unendlichkeit möglicher Beziehungen, so ist man in der rechten Stimmung, die Mythologie anzufassen.” Véase Schelling, *Pilosophie der Mythologie*, 24. Traducción mía.

160 Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”, 14.

161 En el subcapítulo “Apariciones”, el acto sexual tiene lugar siempre en el pasado, mientras que la sexualidad actual es necrófila. El fantasma de la potencia viril de Nicasio deambula por la narración como imagen convulsiva de lo que realmente refiere.

como si ellas estuvieran todavía a su lado, revelando a la vez la imagen que el viejo patriarca tiene de la mujer.¹⁶²

No había querido utilizar para sus cadáveres cementerio alguno.

—¿Por qué, ño Nicasio?

—¡Las pobrecitas! Ahí que hay tanta gente, a la hora del Juicio, ¿cómo iban a encontrar sus huesamentas? Ellas, que no servían pa nada, ¡cómo iban a poder valerse! Yo tendré que ayudarlas (DCII 22).

El narrador comenta estas palabras del viejo cacique con ironía parca: “Probablemente por aquello del auxilio futuro, las tuvo un tiempo enterradas en una colina de La Hondura, cerca de la casa grande” (DCII 22).

Otro hecho significativo es la presencia de la muerte en la vida de Nicasio. Esta vez se trata de la acuciosidad con la cual prepara su propia muerte, aquella paz infinita y reunificación con el seno materno de la tierra que, según las invenciones de los montuvios, no le está permitido alcanzar. Por ello, en el pasaje a continuación se entremezclan dos tiempos de manera peculiar: el tiempo lineal y el tiempo circular o infinito,¹⁶³ inalcanzable para el viejo Sangurima: “El ataúd que se reservaba para él estaba labrado en madera de amarillo, y era muy elegante. Lo mantenía aforrado de periódicos” (DCII 22).

Nicasio Sangurima “forra”, es decir, cubre su ataúd con periódicos, que son un símbolo preciso de la modernidad, según Anderson, e incluso de la generación de un imaginario colectivo,¹⁶⁴ de tal manera que recubrir el ataúd disfuncional (por su imposibilidad de morir) representa un ritual de transición, un ritual liberador de ese tiempo interminable. El viejo Sangurima forra su ataúd con un símbolo del

162 Diego Araujo menciona al respecto que “[a] pesar de la evidente intención de unidad que muestra la composición, la profusión de historias deja algunos episodios sólo enunciados, como listos a ser narrados algún otro momento. Por ejemplo, acerca de la tercera mujer de Nicasio sólo se menciona que vive aún inválida y chocheando, encerrada en alguna habitación de la casa grande, y que ayuda al marido a limpiar con alcohol los huesos de las dos primeras mujeres muertas. Pero nada más se conoce de ella hasta el fin de la obra”. Véase Araujo, “Oralidad y lo mítico-maravilloso”, 48.

163 El ritual de preparar su ataúd conjuga tres ámbitos de la existencia: vida, muerte y memoria. Vida y muerte pertenecen a la naturaleza, la *physis*, mientras que la memoria (auto)transmitida, una *techné*, no. Véase Stephan Leopold, *Der Roman als Verschiebung*, Tübinga 2003, 38.

164 Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1991.

tiempo lineal/moderno como anhelando que marque su existencia y reemplace al tiempo infinito que representa su inmortalidad. Es un ritual que, además, se repite: “[c]uando aseaba las cajas de restos, aseaba también el ataúd con un delicado esmero, y cambiaba el forro de periódicos” (DCII 22).¹⁶⁵

El tema de lo temporal aparece también en el subcapítulo “El río”. Según una frase frecuentemente citada de Max Planck, “lo real es lo que se deja medir” (*Wirklich ist, was sich messen läßt*). Y según Heidegger,

la decisión acerca de aquello que para la ciencia, en este caso la física, vale como conocimiento asegurado se basa en la mensurabilidad de los fenómenos de la naturaleza y acorde con ella en las posibilidades de los procedimientos de medición.¹⁶⁶

Esta concepción moderna de la realidad de la naturaleza (*physis*) es diametralmente opuesta a la concepción de la *physis* en el mundo montuvio:

La hacienda de los Sangurimas era uno de los más grandes latifundios del agro montuvio. Ni su propietario conocía su verdadera extensión.
 –¿Por qué no la ha hecho medir, ño Nicasio? –le preguntaba alguno de la ciudad, ignorante de ciertas supersticiones campesinas.
 –¡Y pa qué! Yo en eso, amigo, soy como el samborondeño “come bollo-maduro”... Lo que se mide, se muere o se acaba. Es presagio pa terminarse (DCII 23).

Esta concepción del mundo y de la realidad que está íntimamente ligada a la *physis* se transforma en literatura por medio del símil fluvial, de tal manera que el río “es abundancia que no reconoce límites ni medida”.¹⁶⁷ Mientras el matapalo es el símbolo preciso, es decir, enraizado en la tierra, el río es el símil fluido que va “rompiendo cauce bravamente” aun cuando “la tierra se le opone” (DCII 23). Pero el río es también símil de una manera de interpretar la realidad montuvia. No estamos frente a una realidad medible sino frente a un organismo

165 Para Mircea Eliade los espacios sagrados no sólo centran el orden tradicional como punto fijo sino que crean en realidad el orden social como cosmos ordenado frente al caos amenazante de un mundo profano, que no puede ser orden. Véase Jörg Dünne, “Einleitung: Soziale Räume”, en: Jörg Dünne/Stephan Günzel (ed.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno 2006, 293.

166 Martin Heidegger, “Wissenschaft und Besinnung”, 10. Traducción mía.

167 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 129.

que “si se sabe montar, no lo tumba” (DCII 24). De ello inferimos que la posibilidad de comprender el mundo¹⁶⁸ montuvio depende de si aceptamos o no la imposibilidad de “medir”, comparar, asociar, encastrar al mundo montuvio: “Así mismo es el río. Hay que saber cómo se lo monta” (DCII 24).

Rut Román afirma que

si el matapalo es el símbolo visible del pueblo montuvio, el río es su correlato inconfesado, sus profundidades guardan verdades silenciadas bajo el rumor de las aguas y por debajo de la superficie se conservan pulsiones latentes que siempre pueden desbordarse. Más aún, su naturaleza desbocada y violenta concuerda con la noción campesina de lo inconmensurable como garantía de prodigalidad y vida.¹⁶⁹

Pensemos en que el símil es una “comparación tan solo mental y no se refleja en término alguno”¹⁷⁰ mientras el símbolo “instaura una relación conceptual y estable entre dos planos, tiene carácter motivado y es capaz de expresar una idea abstracta de manera más exacta y efectiva”.¹⁷¹ Lo imaginario del símil fluvial se ubicaría en lo indescifrable, asígnico, mientras que el símbolo arbóreo reflejaría la signación conceptual y abstracta que se encuentra detrás de la poética dendrológica de la novela. El símil fluvial siempre aparece en leyendas o narraciones que encuentran su lugar en el orden de la totalidad orgánica de la novela: son las partes flotantes del todo enraizado.¹⁷² Así, Román afirma también que “[s]iguiendo con esta noción montuvia: si por

168 Véase al respecto el seminal estudio de Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Fráncfort del Meno 1986.

169 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 129.

170 Rosario Herrero, *La metáfora: revisión histórica y descripción lingüística*, Fráncfort del Meno 2006, 38.

171 Herrero, *La metáfora*, 172.

172 Véase por ejemplo la leyenda narrada en el subcapítulo “Viejos amores”: una princesa india que canta sobre el dolor del amor perdido de un conquistador blanco, una canción del agua abarcadora de los campos, similar en toda la región costeña. Llama la atención que la leyenda nos remita a la historia de la madre de Nicasio. Por ello este subcapítulo encierra toda una poética sobre la función narrativa de las leyendas presentadas. Todas ellas son parte integral del todo indisoluble que se está narrando. La poética del agua se explica en el siguiente apartado, “Tierra pródiga”: “Seguramente, todas estas narraciones no son sino variantes de una sola, con alguna base cierta, cuya exacta ubicación de origen no se encontrará ya más” (DCII 24). La correlación entre varios riachuelos (hijos/nietos) y un gran río (abuelo Sangurima) forma las variantes de una sola gran leyenda. La irrigación natural va de la mano de la irrigación textual, así como la fertilidad asombrosa de la tierra implica la fertilidad imaginativa de los montuvios.

medir, cercar y legalizar se arriesga la aridez de la tierra; asimismo medir, cercar y legalizar las relaciones de parentesco para establecer normas de la sexualidad humana podría acarrear la infertilidad de la especie”.¹⁷³

El árbol del muerto vs. El matapalo como árbol de la vida

La leyenda del árbol del muerto sirve como contraparte de la teoría del matapalo, símbolo preciso del pueblo montuvio y de la vida en el agro. Es justamente por medio de un árbol de la muerte que se representa la fertilidad de la tierra en La Honduras. Todo elemento, sea este natural o no, cambia de forma al ser introducido en la tierra fértil. Al igual que el tropo, definido como una desviación del significado o composición original, la tierra montuvia es una tierra imaginativa, tierra cambiante que enriquece y modifica los significados.

En La Honduras hay partes pa sembrarlo todo. Hace uno un hueco, mete una piedra, y sale un árbol de piedras. [...]

–El árbol del muerto... ¿No han oído decir? No es un árbol como los otros. Se hizo de un cuerpo difunto. Está ahí, a la vuelta de los porotillos de Poza Prieta. Aquí, a dos horas... (DCII 25).

El legado material de Nicasio Sangurima se transmite oralmente: “Nada de testamento. La orden, no más, transmitida de palabra al hijo mayor” (DCII 26). Sin embargo, el rechazo a la documentación no es absoluto pues Nicasio advierte que si viviera su hijo abogado¹⁷⁴ aceptaría un testamento, pero ya que este “había muerto tiempo atrás en circunstancias terribles”, se acoge a la supremacía de la palabra hablada por encima de la palabra escrita (subcapítulo “Acuerdos familiares”). El mundo de La Honduras tiene sus leyes internas, reglas que se encuentran al borde de un orden natural, entre cultura y naturaleza, entre un orden normativo y un orden simbólico. El mundo de La Honduras no está exento de privilegios y normas pues el viejo Sangurima dispone que

[a] los que viven amancebados, entre hermanos, [se] les [dé] una parte de todo no más, como si fueran una sola persona. [...] Que se amuelen así, siquiera. Porque dicen que eso de aparejarse entre hermanos es cosa criminal... Dicen, a lo menos, los que saben de eso... (DCII 26).

173 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 129.

174 Véase Segunda parte: *Las ramas robustas*.

Aquí se anticipa ya el tema central de la novela: ¿dónde empieza la cultura, dónde termina la naturaleza?, y el conflicto esencial del orden de este mundo arcaico: el incesto o la prohibición del mismo. Según Lévi-Strauss es la falta de normas, el criterio más sólido para distinguir entre lo cultural y lo natural. En todo lugar donde aparece una norma, nos encontramos en el plano de la cultura. Todo lo universal, al contrario, depende para el hombre de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad mientras que todo lo normativo pertenece a la cultura y posee los atributos de lo relativo y particular.¹⁷⁵

La prohibición del incesto revela dos estados inseparables, en los cuales hemos reconocido dos atributos opuestos pertenecientes a dos espacios mutuamente excluyentes. Por un lado se genera una norma, pero una norma que, como única entre todas las reglas sociales, tiene el carácter de universalidad (es decir, depende de la naturaleza, F.N.)¹⁷⁶; por otro lado, el tabú del incesto posee la universalidad de los instintos y el carácter compulsivo de las normas e instituciones: véase Matapalo C.A.¹⁷⁷ Se trata de un orden patriarcal donde la palabra de un cacique rural representa la ley; un orden que, como sostiene Cueva, está amenazado por un nuevo orden y “[c]on ello, no sólo se produce el eclipse del mundo privado de estos ‘patriarcas’, sino también el de toda constelación socio-cultural fundada en su hegemonía”.¹⁷⁸ Aunque la afirmación de Cueva se basa en los cambios socio-económicos que tuvieron lugar en el Ecuador de los años treinta del siglo XX, se puede a la vez tratar de establecer una relación con la importancia que tenía para De la Cuadra generar una base mitológica de la literatura ecuatoriana que posibilite una entrada hacia una consciencia nacional, de unidad, más precisa y estable que la de los atormentados años treinta de la joven república.

“La casa grande” de la hacienda viene a ser el *locus* de la hegemonía del cacique rural. Ubicada “a la orilla del río” (DCII 27), se halla en el límite entre tierra firme y espacio fluvial, imagen que nos remite a la descripción de la tez de Nicasio y que corrobora el movi-

175 Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, 41.

176 Véase los matrimonios y el asesinato de carácter incestuoso en *Los Sangurimas*.

177 Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, 42.

178 Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”, 16.

miento de la escritura novelesca a lo largo de los límites.¹⁷⁹ La primera parte culmina (tres subcapítulos en total) con descripciones de la naturaleza como objeto de contemplación para el hombre. Si hasta este capítulo se había enfatizado la interrelación y simbiosis entre hombre y naturaleza, en estos apartados aparece separada del hombre y adquiere una dimensión estética y no orgánica, como había sucedido hasta este punto en el relato. La mirada del narrador, sin embargo, esta suerte de exterritorialización física (esto es fundamental para entender la novela de *De la Cuadra*), se dirige siempre hacia la topografía interna del campo (como procedimiento visual y recorrido territorial). a pesar de que el narrador nos presenta descripciones de la naturaleza. Parecería como si el narrador tampoco pudiera *describir* “monte afuera”: “Y monte *adentro*, los potreros hasta perderse en el horizonte ensangrentado por el sol atardecido. Hacia un lado, *siempre monte adentro*, las manchas *cerradas* de la huerta...” (DCII 28, cursivas mías).

Estas descripciones de la naturaleza que encierra el mundo montuivo se complementan con las vívidas y sensuales sinestias del subcapítulo “El viento sobre el río”. En uno de los pocos pasajes intensamente evocadores, el narrador llega a desaparecer por completo tras la imagen que describe:

Desde el mirador veíase el río como una lista movediza de plata, como un camino que corriera. No se distinguían bien los saltos, y el río parecía como si fuera por un plano horizontal. Se escuchaba, sí su profundo rumor complicado y se advertía la inusitada ligereza de sus ondas, brillantes como lomos de lizas (DCII 28).

La personificación del río es absoluta, su “individualidad específica” le otorga un carácter “engreído y coqueto”, pero a la vez empalma con la estructura y función del símil fluvial: corriente y variable y por ello de creación contingente. Así, en palabras de Román, “las aguas del río

179 Otro elemento interesante es la campana que se encuentra en “un elevado mirador” y que corona la casa matriz del orden patriarcal: “La campana se llama ‘Perpetua’ y tenía una historia tenebrosa, como sucedía con casi todo lo de ‘La Hondura’: gente, animales y cosas” (DCII 27). La campana por lo general toca las horas, marca el tiempo lineal y finito, de tal manera que la campana de La Hondura lleva una contradicción en su nombre (Perpetua) y significa así lo infinito. Todos los elementos de la realidad se encuentran bajo el tiempo mítico de la campana Perpetua y oscilan entre tiempo lineal y circular.

siempre esconderán en su fondo las verdades latentes que no son domesticables”.¹⁸⁰

La primera y más extensa parte de la novela giró alrededor de la concepción de vida y muerte que tenía Nicasio Sangurima. Sin embargo, concluye refiriéndose a las “Memorias”, el tercer aspecto importante que debemos considerar: la *tecné* que nos dejará la novela, un modo de lectura hermenéutica. Al leer este subcapítulo nos preguntamos: ¿por qué a Don Nicasio le causa “un plácido efecto” ver “el espectáculo de la Naturaleza, engreída, vanidosa, en esa zona rural”? ¿Cuál es la relación que existe entre la Naturaleza y Don Nicasio? El siguiente pasaje ofrece una posible respuesta:

En vez del paisaje contemplaba transcurrir allá abajo su vida atrafagada, agitada eternamente, móvil y sacudida como la arena de los cangrejales.
Su vida, que era un novelón folletinesco, lamentablemente verdadero... (DCII 28).

Como acertadamente afirma Román, cada vez que Don Nicasio “re-memora su origen”, “está presente el paisaje del río”, de tal manera que “abundan los símiles tiempo-agua en clara insistencia con la condición necesaria del río y sus huéspedes endémicos”, lo cual a la vez refuerza la visión endémica que se tiene del montuvio. El símil y la metáfora que se relacionan son respectivamente la “sacudida como arena” y “el novelón folletinesco”, que significan una alusión crítica a su propia vida por medio de un vínculo no explícito entre género (artístico) y generación (vida). ¿Qué nos queda del recuerdo de la madre, cuya “amorosa garra” se clava en su brazo como matapalo y pueblo montuvio y constituye así el leitmotiv de la novela? La narración nos lleva a preguntarnos precisamente esto: ¿estamos ante el recuerdo de una vida de novelón folletinesco o es precisamente esta una advertencia que nos lleve a emplear una *tecné* diferente con respecto a la lectura que daremos a los Sangurimas?

La Honduras, dice la voz narrativa, es el albergue de fábulas terribles, de las más terribles verdades del campo montuvio cuyo epicentro es la hacienda.¹⁸¹ La Honduras es el pueblo montuvio. El mundo cerra-

180 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 140.

181 Al respecto afirma Carrión: “El contraste entre el agua y la tierra juega semánticamente en el discurso tal como el tiempo y el espacio juegan en el interior del protagonista”. Véase Carrión de Fierro, *José de la Cuadra*, 158.

do de Nicasio Sangurima se ve ejemplificado en su búsqueda de la soledad agreste y el rechazo de la compañía humana. El arquetipo mítico del agro costeño termina en la totalidad de su soledad y no en la parcialidad que significaría para él compartir su existencia con alguien. El narrador se distancia de la posición del patriarca, para quien su madre es una santa, y comenta irónico: “Al cabo murió la santa”. Una anticipación del desenlace aparece en “Líos judiciales” donde con humor macabro se narra la procedencia de La Hondura. El conflicto entre municipio (elemento urbanizador), como nuevo orden urbano, y Nicasio (antiguo orden rural) termina con los delegados municipales sepultados en el fondo del río. Este es el topos más recurrente en toda la novela: en el río, a través de él y a causa de él se dan varios sucesos.

Los elementos fundadores de La Hondura son la “Mala maña”¹⁸² y el hecho de que “las cosas están en su sitio”: el determinismo es la cosmovisión montuvia.

b) Segunda parte: “Las ramas robustas”¹⁸³

Dentro del sistema orgánico representado por el matapalo, las ramas son las que “recortan dibujos absurdos contra el aire asoleado o bañado de luz de luna”, tal como De la Cuadra afirma en la “Teoría del matapalo”. Son “fuertes ramas”, la parte “robusta” de la *unidad vegetal*. La imagen poética y plástica de las ramas va de la mano con las descripciones que se harán de cada uno de los hijos de Nicasio Sangurima en esta segunda parte de la novela. Cada hijo representa una rama específica de este organismo que se está formando y cada uno cumple una función social específica dentro de La Hondura, de tal manera que se constituye una simbiosis entre la unidad vegetal y las funciones sociales que desempeñan cada uno de los hijos del viejo patriarca. Si uno de aquellos hijos no cumpliera con su función de acuerdo a lo que el padre dispone será eliminado de la estirpe vegetal

182 Nicasio soborna a los abogados de Guayaquil para ganar los pleitos de tierras. El discurso literario se politiza al presentar la corrupción de los caciques rurales. De la Cuadra conocía estas prácticas gracias a sus labores como abogado.

183 “La mayor diferencia entre la primera y la segunda parte, en cuanto a la disposición de la narración, se la halla en la interrelación entre el narrador, la memoria colectiva y los personajes principales.” Véase RT 197. Aumenta además la tendencia a comentar y a matizar la narración por medio de comentarios o aclaraciones.

de los Sangurimas, así como cuando un árbol se deshace de una rama débil e inútil y esta cae en la tierra para volver a ser parte del todo orgánico de la naturaleza.

“El acuchillado”: la rama rajada

Ventura, el “mayor de los hijos legítimos de don Nicasio” (DCII 33), representa al peón trabajador y ambicioso del agro montuvio: sacrificado, fuerte y obediente; sumiso y manipulable frente al patrón.

Ventura jamás pensaba con su cabeza. Se limitaba a obedecer las órdenes del padre, con un ciego servilismo, incapaz de raciocinar. Si el viejo Sangurima lo hubiera mandado a ahorcarse, Ventura habría cumplido el mandato sin discutirlo. A lo más, lo habría consultado con su hermano cura, pero siempre para hacer, en último término, lo que ordenara el padre (DCII 33).

Y, como todo en La Hondura, también Ventura tiene un pasado “oscuro”: de niño había sufrido tan violento maltrato por parte del padre que “no olvidaba en ningún momento que su padre cumplía rigurosamente sus amenazas”. Así, el narrador afirma que “en su obediencia había un temor oscuro” (DCII 33). De los “veinticuatro hijos en veinticuatro años” que su mujer le había dado con “proliferidad de cuy”, sólo tres eran mujeres, y a ellas las había mandado a “encerrar” en un colegio de monjas marianas en la ciudad de Guayaquil. En este punto aparece ese gran tema de la literatura latinoamericana: la oposición entre civilización y barbarie.¹⁸⁴ Sin embargo, De la Cuadra invierte el motivo pues La Hondura representa la vitalidad del campo abierto y Guayaquil la ciudad que encierra. Sin embargo, la oposición campo-ciudad se plantea a continuación desde un ángulo opuesto a la unidad vegetal de la sociedad orgánica que representa La Hondura pues Ventura pretende “hacer de ellas unas damiselas elegantes, que lucieran en la ciudad” (DCII 34).

184 La obra representativa en este aspecto es sin duda *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845) de Sarmiento, quien interpreta el curso histórico y la actualidad de Argentina dividiéndola en su parte de “barbarie indígena” y su parte de “civilización europea”. Véase al respecto Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, civilización y barbarie* (1845). Madrid: Cátedra, 2003, 40.

Veamos cómo el narrador insiste en el sacrificio de Ventura por brindar a sus hijas una vida diferente:

Para eso trabajaba como una mula carguera. [...] Ventura consagraba todas sus horas posibles a la labor. [...] Y todo el día trabajaba. Era peor que su peón concierto. [...] Ventura practicaba la agria virtud del ahorro. Era económico hasta lo inverosímil (DCII 34).

Ventura representa al campesino que reproduce un “nuevo orden” de relación económica y social. A pesar de saberse dueño de “una considerable fortuna personal” y de “la segura herencia de su padre” (DCII 34), Ventura no deja de trabajar, especialmente para el bien de sus hijas. Si en la primera parte atendimos a la descripción de la hegemonía del cacique Nicasio, quien representa el derroche, la demasia y la exuberancia en recursos naturales y económicos, con Ventura asistimos a otro tipo de economía personal: la que se basa en el esfuerzo, el mérito individual y el aprovechamiento máximo de tiempo y recursos, lo cual se contrapone al pacto satánico a través del cual supuestamente ño Sangurima se hizo de sus tierras. Ventura se justifica ante los demás montuvios que no entienden su actitud laboriosa: “-Yo soy como el burro, que cuando coge una maña ya no la deja. Esto de trabajar se me ha hecho una maña. Una maña de burro” (DCII 35).

Un aspecto interesante es que los hijos de Ventura pasan por completo a un segundo plano, el narrador mismo indica que “[d]e los hijos de Ventura no se sabía cuestión mayor” (DCII 35), mientras que el narrador describe con detalle cómo Ventura trabaja arduamente por sus hijas. A diferencia de Don Nicasio, a quien se lo conoce como patriarca machista que deja su herencia sólo a sus hijos hombres (véase subcapítulo “Acuerdos familiares”), Ventura no es padre protector con sus hijos varones:

-Pa mis hijos hombres, yo soy como el peje y no como el palomo -decía-. El palomo anda cuidando al hijo grandote. El peje hace al hijo y lo suelta en el agua pa que corra su suerte. Es más mejor ser como el peje (DCII 35).

Por ser distinto a los demás y no seguir el modelo patriarcal que se conoce en el agro montuvio, los campesinos, en complicidad con la voz narrativa, se burlan de él:

Esta afirmación suya [la del peje] le había valido un apodo nuevo. Por ella y acaso también por la configuración de la parte alta de su cabeza, lo llamaban “Raspabalsa”. [...] Cuando algún muchacho se lo gritaba de le-

jos, tapándose detrás de los troncos gruesos, Ventura respondía a voz en cuello:

–Anda, dile a la grandísima de tu madre.

Generalmente ocurría que la tal grandísima venía a ser hermana de Ventura, pues el muchacho del grito era alguno de los sobrinos innumerables (DCII 35).

Como podemos ver, el muchacho que le grita a Ventura “Raspabalsa” se esconde “detrás de los troncos gruesos”, detrás de lo que también su padre Nicasio, el *tronco mayor* de los Sangurimas, piensa de su hijo: “Este ‘Raspabalsa’ es mismamente un pendejo, no más” (DCII 36). La voz narrativa ridiculiza a Ventura cuando afirma que “la tal grandísima” era posiblemente su propia hermana. El papel de bufón de la familia le toca a Ventura. Esto cobra importancia en cuanto es él quien estará directamente involucrado en la tragedia que causará el derrumbe del sistema orgánico de La Hondura. La relación de “Raspabalsa” con la *naturaleza* es también objeto de burla para los montuvios: a pesar de respetarla vuelve más adelante a ser burla de los demás cuando se enfada repentinamente con un perro. Entonces los demás dirán de él: “Ya está ‘Raspabalsa’ peliando con sus *hermanos en el Señor*” (DCII 36). La sentencia final del narrador deja claro la imagen que tiene Ventura dentro de su familia: “Por lo común, en el caserío de ‘La Hondura’ se tenía en poca monta a Ventura Sangurima, el mayor de los hijos del viejo” (DCII 36).

Ventura es, como afirma el narrador ya al inicio de este subcapítulo, “un pobre diablo” que se esconde tras su ambición de ofrecer a sus hijas una vida diferente, lo cual es la verdadera razón de su exclusión de la estirpe familiar. El rechazo a Ventura aumenta espoleado por su actitud de esfuerzo y su “virtud del ahorro”, contrarias a la ociosidad y a la exuberancia en que vive el padre Sangurima. La cicatriz que le cruza el rostro es señal de otredad frente a los demás montuvios y su apodo “el acuchillado” suena como una siniestra premonición de la fatídica tragedia que ocurrirá a una de sus hijas.

El padre cura: la rama espiritual

La segunda rama es Terencio, el hijo cura de Nicasio Sangurima. Su función en la unidad vegetal de los Sangurimas está definida claramente por su condición de sacerdote, pero también por su relación con Ventura, el “acuchillado”, “su hermano predilecto”. Esta cercanía lo

condena a ser uno de los hijos “no predilectos” del viejo patriarca. Terencio no sólo se encuentra fuera de la preferencia del padre sino que se caracteriza justamente por su función espiritual (el sacerdocio) que está fuera del espacio cerrado de La Hondura, es decir, si bien es parte de la unidad vegetal de los Sangurimas, su vocación personal (individual) no tiene espacio de aplicación social dentro del mundo cerrado de esta sociedad orgánica: “Terencio [era] cura en San Francisco de Baba, la antigua aldea colonial” (DCII 37). Sin embargo, posee una casa, “como todos los demás Sangurimas”, en La Hondura, donde convive con una “muchacha muy hermosa” y “un *demonio* de chico, del que se ignoraba cómo le pondrían en la pila de bautismo” (DCII 37). El narrador se distancia en este apartado de todo tipo de especulación acerca de la vida privada de Terencio utilizando el pronombre acusativo *se* y el verbo intransitivo e impersonal, pero el adjetivo *demonio* contrasta con el oficio divino del cura. Veamos cómo sigue el relato:

Estos muchachos figuraban como sobrinos del padre Terencio; lo cual resultaba extraordinario, pues ninguno de los hermanos del cura los reconocía como hijos. En ocasiones se decía que eran ahijados del clérigo. Frecuentemente lo trataban de papá (DCII 37).

La ironía de la voz narrativa en este párrafo es muy clara. Para combatir el atrevimiento de los jóvenes, Terencio emplea un lenguaje sofisticado y castizo mezclado con ecuatorianismos dialectales cuya combinación resulta graciosa: “—Vosotros mismamente no debéis llamarme papá, sino padrino, que es la parentela que tengo con vosotros de a de veras”. A renglón seguido el narrador informa que “El padre Terencio era hombre divertido” (DCII 37).

Y para aumentar la duda y la ambivalencia acerca de Terencio se cita al viejo Sangurima: “—Mi hijo sería un gran cura de no gustarle tres cosas: verija, baraja y botija. De resto, es tan bueno como un cauje podrido” (DCII 37).

El viejo patriarca es determinante en su juicio acerca del hijo: le gustan las mujeres (específicamente su órgano sexual), el juego y la botella. Estas tres “virtudes” se encuentran en oposición al voto de castidad, la rectitud y la medida que deberían caracterizar a un sacerdote. Pero esta imagen del sacerdote montuvio corresponde a la cosmovisión montuvia general, una “idiosincrasia centrada en el machis-

mo, virtud cardinal de la cosmovisión montuvia”.¹⁸⁵ Así, son precisamente esas “borracheras formidables”, en donde también participa su hermano Ventura, las que ocupan al narrador durante más de la mitad del subcapítulo. Estos episodios adquieren un carácter ritual y simbolizan así un tipo de misa pagana:

Se encerraban en el convento y consumían mano a mano cantidades fabulosas de alcohol.

Comenzaban por beber cerveza hasta que daban fin con la no muy abundante existencia del mercado. A continuación se dedicaban a ingurgitar licores extranjeros. Al cuarto o quinto día, ya exhaustos los bolsillos de Ventura, trasegaban aguardiente de caña (DCII 38).

Las descripciones del estado etílico llaman a la repugnancia. Finalmente, es el sacristán quien los recoge y los salva, e incluso se sabe de ocasiones en que Terencio pronunció sermones borracho. Pero, como sostiene el narrador: “La verdad es que, aún en sus cabales, el cura Terencio se llevaba de cancha a los padres de la Iglesia. Entre sus ideas más peregrinas estaba la de que había que democratizar el dogma, como él decía”.

Como sostiene Agustín Cueva, “[i]ncluso el cura Terencio tiene que adaptar su ministerio a esta visión del mundo [la violencia como práctica generalizada y como ideología de esa práctica]”,¹⁸⁶ de tal manera que tiene que adaptar el mensaje cristiano del amor al prójimo y del rechazo a la violencia a un guión de retórica autóctona. Pero lo que realmente sucede es que el mensaje bíblico se transforma y ya no representa una abstención del empleo de violencia sino su desplazamiento hacia un otro:

—Yo les digo, más o menos: “Iba Nuestro Señor con esa cruz grandota que le habían cargado los verdugos, cuando en eso sale el judío malamansado de Malco y le suelta una bofetada... ¿Sabes lo que hizo el santo varón? En vez de haberle rajado el alma, que era lo que provocaba, como él era tan buen corazón apenas se contentó con decirle al judío: Anda a golpear a tu madre” (DCII 39).

El clérigo Terencio tiene una historia preferida, la cual podría ser interpretada como la clave de aquello que se encuentra bajo la superficie de sus perversiones:

185 Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”, 13.

186 *Ibid.*, 13.

Repetí hasta el cansancio cierto cuento asqueroso en el que figuraba un chico criado por un cura. A punto éste de morir, acercaba a aquél al lecho de muerte y le refería la historia de su vida. El cuento concluía con que el cura confesaba al muchacho que era su hijo; pero que él no era su padre, sino su madre, siendo su padre el arzobispo de Quito... (DCII 39).

Como señala la voz narrativa, “Terencio era muy aficionado a las obscenidades” y en su biblioteca se encuentran *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis¹⁸⁷ junto a *Gamiani o dos noches de lujuria* de Alfred de Musset, donde aparecen las siguientes palabras de Gamiani en su lecho de muerte:

¡Sí! ¡Pero he conocido todos los arrebatos de la carne! ¿Comprendes, necio? ¡Sólo me faltaba saber si en el tormento del veneno, si en la agonía de una mujer mezclada a mi agonía, había también algún posible goce! ¡Lo hay, y es atroz! ¿Me oyes? ¡Muero en el paroxismo del placer y el dolor!... ¡No puedo más!... ¡Oooh!... Exhalando un largo grito, brotado de lo hueco de sus entrañas, la horrenda furia cayó muerta encima del cadáver.¹⁸⁸

En el escenario del mundo montuvio donde “todo está en su lugar”, aparece un relato intercalado como poética de Terencio, como poética de toda la novela: paroxismo de placer y dolor. Un juego de confusión y distorsión de actos sexuales inconcebibles en la cosmovisión de La Hondura, pero sin embargo presentados aquí como contrapunto, pues “aquí nada está en su lugar” y es la absoluta variedad sexual la que predomina. Por ello el cura, “[c]uando iba a La Hondura, procuraba esconder en lo posible su verdadera naturaleza” (DCII 39). La tensión entre ocultamiento y desvelamiento que existe entre el matapalo y el río, entre la casa grande y el río en cuya orilla se encuentra, se extiende aquí hacia la tensión en el interior de Terencio, fundamental en el conflicto final de la novela, entre castidad y lujuria.

El abogado: la rama legal

Francisco Sangurima es un personaje controvertido dentro de su familia. Abogado y por ello para algunos el “orgullo y el blasón de la familia”, para otros en cambio tan sólo un “infeliz” que murió de manera “espantablemente trágica”. El narrador inicia su descripción de Fran-

187 Véase Tomás de Kempis, *La imitación de Cristo*, edición traducida y enriquecida con citas bíblicas por el P. Eliécer Sálesman, Bogotá 1987.

188 Véase Alfred de Musset, *Gamiani o Dos noches de pasión*, traducción de Joaquín López Barbadillo, Madrid 1918, 33, cursivas mías.

cisco con la opinión del coronel Ufrasio, “el peor de la tribu”, hermano “uterino incluso” del doctor (abogado). Resulta importante señalar esta valoración del narrador sobre Ufrasio pues es él quien justamente aparece como el Caín de la estirpe Sangurima, asesino de su hermano en cumplimiento de una orden y del *ordo* del padre. Esta *violence fondatrice* mantiene, de la misma manera que el asesinato retributivo de la madre de Nicasio, la unidad del clan.¹⁸⁹ “De aquel crimen se susurraba una acusación contra el coronel Sangurima. No alcanzaba ésta a concretarse en nada efectivo, pero era, entre el bravo grupo familiar, un dicho generalizado” (DCII 40).

Así también el cura Terencio considera al hermano Ufrasio el asesino de Francisco, y con “circunloquios y empleando símbolos bíblicos” le insinúa su sospecha: “Mirado al machete que le colgaba del cinto del coronel, le dijo a éste: –Acaso esa arma sería la quijada del asno...” (DCII 40).

El narrador acota que Ufrasio “quedó sin entender” la alusión a la lucha bíblica entre Sansón y los Filisteos, “por la razón elemental de que no sabía leer” (DCII 41). La muerte de Francisco está motivada por un pleito perdido de Nicasio Sangurima. Se alude a varios hechos concretos que dejan “hilos [narrativos] perdidos” y que terminan por ser tejidos por “la malicia campesina”:

El doctor estaba perdiendo un pleito gordo y ño Sangurima le había dicho: “Déjame a mí ya. No te metas vos en nada”. Pero el doctor Francisco no quería. Dizque decía: “Yo la gano, papás”. Y no soltaba el poder que le había dado el viejo, haciéndose gato bravo... [...] Entonces el viejo dizque dijo: “Yo no me jodo por naidien. Yo hice este abogao: yo mismo lo deshago [...]” (DCII 42).

El doctor representa a la ley oficial/moderna/estatal, el viejo Sangurima a la ley natural (de patriarca) y ancestral. Cuando Francisco adquiere “el poder” del padre y fracasa con sus herramientas legales modernas, el padre se quiere hacer nuevamente cargo del pleito “a su manera”. El narrador ya nos había revelado las estrategias del viejo

189 Aquí cabe señalar la teoría que desarrolló René Girard acerca de la *rivalidad mimética* que surge cuando dos sujetos opuestos anhelan el mismo objeto. Véase al respecto René Girard, “Violencia y reciprocidad”, en: Id., *Aquel por el que llega el escándalo*, Madrid 2006, 18: “Cuando un imitador intenta arrebatarle a su modelo el objeto de su deseo común, este último se resiste, desde luego, y el deseo se hace más intenso en ambos. El modelo se convierte en imitador de su imitador y viceversa.”

Sangurima: el uso de su poder económico para el soborno de concejales rurales. Así es como la “mala maña” y el hecho de que “mis cosas están en su sitio” son las responsables de que el cacique se deshaga de su propio hijo. Su capacidad para procrear también le da la autoridad para destruir su creación. Francisco muere a raíz de la rivalidad mimética con su modelo paterno, pues no deseaba “soltar el poder” que éste le había otorgado temporalmente.¹⁹⁰ Sin embargo, el narrador insinúa la diferencia, la distancia del abogado Francisco frente a los demás montuvios cuando señala que “había sido un hombre de extrañas costumbres” (DCII 42). Por ello también él se exterritorializa y monta una oficina en Guayaquil, con lo cual traspasa los límites de La Honduras. Sin embargo, allí puede subsistir únicamente por los clientes que le manda el padre y por “la circunstancia de ser hijo del poderoso dueño de La Honduras”, de tal manera que incluso a la ciudad llega la influencia indispensable del patriarca.

El doctor Sangurima nunca estaba en él [su estudio], y ni siquiera en la ciudad. Prefería mejor vivir en pleno monte. Se había hecho construir una casuca pajiza en el sitio abierto de Los Guacayes, y ahí habitaba con un viejo peón que le daba servicios y le cocinaba.

El doctor era una acerba especie de cenobita. Por su modo de ser se había ganado algunas leyendas acerca de su naturaleza sexual (DCII 42).

Como hemos señalado, la sexualidad define al ser montuvio. Cuando el individuo intenta separarse del núcleo familiar montuvio y busca la individualidad, entonces se distorsiona la imagen que aquella sociedad tiene del ser e inmediatamente la anomalía se justifica en una preferencia sexual. Así también, la soledad no tiene lugar en la *Weltanschauung* montuvia pues implica la exclusión de un organismo en un sistema endogámico que rechaza la individualidad. La soledad simbolizaría pues el desarraigo, la ruptura con el núcleo familiar.

190 Véase la *Victoria de Sansón con la quijada de un asno* en Jueces 15, 14-16: “15:14 Cuando estaban por llegar a Lejé, los filisteos le salieron al encuentro dando gritos de triunfo. Entonces el espíritu del Señor se apoderó de él: las cuerdas que sujetaban sus brazos fueron como hilos de lino quemados por el fuego y las ataduras se deshicieron entre sus manos. 15:15 Allí mismo encontró una quijada de asno, todavía fresca, extendió su mano, la tomó y mató con ella a mil hombres. 15:16 Entonces Sansón exclamó: ‘Con la quijada de un asno hice dos pilas de cadáveres; con la quijada de un asno dejé tendidos a mil hombres’”.

Gustaba de la soledad en una forma exagerada. En realidad, era una manía. Pues, según se afirmaba, sufría grandes miedos en la soledad, siempre temiendo que lo asesinaran.

Su muerte se le anunciaba como un presagio fatal, que hubo de cumplirse (DCII 43).

Aplicando los postulados de Genette, podríamos decir que la voz narrativa presenta esta enfermedad de la soledad con una cierta focalización interna, pero a la vez transfiere la enunciación de una parte de la información a la totalidad de la voz del pueblo montuvio (“según se afirmaba”), lo cual no permite una valoración definitiva de este pasaje. Finalmente, sin embargo, el narrador se ubica en una posición de focalización cero desde la cual anticipa la muerte de Francisco Sangurima de la que sólo brinda datos sueltos que pueden ser unidos y que crean una red de sospechas que nunca se aclaran. Su fallecimiento permanece cubierto de violencia y tinieblas. Así, por ejemplo, es precisamente el hijo mayor del hermano coronel quien emborracha al peón de Francisco contra su voluntad y de esa manera hace posible que se produzca el sangriento asesinato. “El cuerpo del doctor Sangurima, pedaceado, medio comido por los gallinazos, estaba ahí, desprendiendo un profundo olor a cadaverina” (DCII 43).

En la descripción final de este subcapítulo se advierte el énfasis de la voz narrativa en la condición “estatal”, “oficial” del abogado Sangurima, lo cual no sólo resalta el carácter extra-territorial de Francisco dentro de su stirpe, su exclusión por defender leyes exteriores a la ley natural del viejo Sangurima, sino que además nos remite a José de la Cuadra como abogado ecuatoriano. La ironía del narrador puede asumirse como un tipo de auto cuestionamiento de su función como defensor de un sistema legal que no se puede aplicar en todas las regiones del Ecuador pues existen lugares donde lo estatal no tiene representación legítima y donde rige aún la ley natural de un cacique rural que impone su voluntad personal. “Y así había acabado sus breves días el doctor Francisco Sangurima, abogado de los tribunales y juzgados de la República y gamonal montubio” (DCII 43).

Por ello la sentencia final de dos moradores de La Hondura permanece ambivalente ya que expresa una creencia popular y a la vez nos remite a esa visión determinista del mundo que rige en el agro montuvio: “—Como que lo pedaceen a machete y se lo coman los gallinazos, es muerte de abogao...” (DCII 43).

El coronel: la rama ideal (el hijo preferido)

El subcapítulo sobre el hijo preferido del viejo Sangurima inicia con una suposición llamativa sobre el coronel Sangurima: el fratricidio es lo que define su condición de ser. Así, se lo caracteriza como “presunto asesino” de su hermano pero al mismo tiempo “era el ojo derecho de don Nicasio” (DCII 44). A renglón seguido, Don Nicasio confirma las palabras del narrador: “Recortados por la misma tijera somos”, dice. A lo cual el narrador replica con una afirmación contradictoria: “El coronel Sangurima era un tipo original”. Así pues, surge la ambivalencia: mientras que el viejo Sangurima borra las diferencias con el hijo preferido (“se parece a mí cuando yo era mozo”), el narrador le otorga originalidad:

Su aspecto físico le daba prestancia singular. Era de una acabada hermosura varonil. Moreno, alto, musculoso, ojiverde. Con el pelo untuoso, ondeado, venido en tufos sobre la frente ampulosa. Tenía una facha marcial y bandolera. Y en todo él había un aire de perdonavidas (DCII 44).

El rasgo que mejor define al coronel es su voz admirable, es decir, su capacidad de cantar y hablar, y también “su carta brava en amor”. Aquí se combina el ideal machista de la hombría y potencia sexual montuvia con el don del lenguaje. Era sabido que cuando el coronel pulsaba el instrumento y se ponía a entonar pasillos tristes y valsés lánguidos, poniendo los ojos en blanco y haciendo muequitas apicardas con la boca, no había mujer que lo resistiera.¹⁹¹

Y junto a este don posee el talento de “narrar” sus aventuras, lo cual es a la final lo fundamental para el imaginario montuvio: “Si no lo hubiera hecho [narrar] como lo hacía, habría resultado insoportable” (DCII 44). Es precisamente la forma de la narración oral lo que atrae la atención de los oyentes y le otorga fama. En esto se asemeja al viejo Sangurima, a quien se lo admira por su capacidad para contar las leyendas de su vida. Por ello el coronel Sangurima también es la prolongación del padre a nivel de conocimiento legendario y de “trabajo *sobre* el mito” del mundo montuvio, y con ello de su entendimiento cognoscitivo.¹⁹² Este concepto proviene de Hans Blumenberg, quien

191 “-Se me vienen pa encima como canoas que se les afloja el cabo en la correntada...” (DCII 44).

192 En este sentido es fundamental la concepción del “trabajo sobre el mito” (*Arbeit am Mythos*) desarrollado por Hans Blumenberg: “cierta visión estética alivia más bien la carga severa del hacer-historia (*Geschichtemachen*); la libertad de la char-

ha destacado además que la apropiación estética del mito extrae material de un incierto texto original (*Urtext*), para combinarlo cada vez con un nuevo núcleo narrativo estable.¹⁹³ En el relato sobre la conquista de la chola Josefina Ribera se mezclan todos los elementos que caracterizan al gamonal montuvio: la violencia exuberante y la sexualidad dominante.

[E]ntonces manoté el instrumento, y me puse a jalar amorfinos... También le atizaba aguardiente a la chola par que se calentara prontito... Lo que es la chola empezó a derretirse, y ahí fue que le propuse... Me dijo como que sí, y antes que se arrepintiera, porque las mujeres son cambiadizas, la agarré del costillar, la monté al anca del caballo, la mancorné, y... ¡gul bay!, como dijo el gringo... En la casa armaron un griterío, y entonces yo le dije a mi gente: “Delen a esos pendejos una rociadita de bala, pa que no chillen”; y aflojamos una andanada de fusilería... (DCII 45).

El coronel Sangurima es el prototipo del héroe montuvio –“no había habido revolución en los últimos tiempos a la cual no hubiera asistido”– y había luchado al mando del general liberal Pedro José Montero. Su participación pero sobre todo su eterna disposición al conflicto bélico determinan su forma de ser y por ello su respuesta a todo tipo de problemas es la violencia. Sin embargo, esta idiosincrasia está fundamentada, al igual que en su padre, en la absoluta negación de toda forma de autoridad política y estatal, y es así como legitima sus constantes participaciones en revueltas: “–Yo estoy con los de abajo –decía–. Todo el que está mandando es enemigo del pueblo honrado” (DCII 46). Así, sus salidas del espacio cerrado, de la unidad vegetal de La Hondura, implican el ingreso inmediato en territorio enemigo; en el mundo Sangurima no existen espacios intermedios ni neutrales: uno se encuentra o bien dentro o bien fuera de él:

Tan pronto como salvaba los linderos de La Hondura, la montonera de Sangurima iniciaba sus depredaciones. Para el coronel, sin más consideración, pasados los límites de la hacienda comenzaba el campo enemigo... (DCII 46).

la entretenida (*Plaudern*) se entiende como remedio contra cualquier tipo de escatología marxista. Esta visión estetizante no se revela sólo en la definición del mito como distanciamiento, sino también en el hecho de que para Blumenberg el trabajo del mito solamente se puede ver realizado en un trabajo interminable sobre el mito. En el mito se halla una depotenciación de angustias arcaicas que tiende a lo estético.” Véase Jamme, *Introducción a la filosofía del mito*, 187.

193 Hans Blumenberg, “Wirkungspotential des Mythos”, en: Manfred Fuhrmann (ed.), *Terror und Spiel*, Múnich 1971, 21.

Los Sangurimas adquieren así fama de depredadores en el agro montuvio, en cuanto “sonaba el anuncio de que ‘Los Sangurimas’ venían, se volvía todo confusión y espanto”. Este tipo de fama va de la mano con su cosmovisión basada en la exuberante violencia constitutiva, el temor regulatorio y la sexualidad procreadora. En “Hazañas militares” podemos ver cómo De la Cuadra distingue a “los montuvios” frente a “los Sangurimas”:

Por supuesto, en estas depredaciones no siempre sacaban las mejores consecuencias. Los montuvios no se sometían así como así. Se defendían a bala o a machete. “Los Sangurimas” anotaban bajas nutridas en sus filas. A veces se veían obligados a retirarse sin botín de algún asalto (DCII 47).

Luego de estos “entretenimientos” el coronel Sangurima nunca “regresaba por el mismo camino de partida” y el narrador agrega de manera lacónica que “El coronel Sangurima decía que ésta era una forma de abusión”. La voz narrativa replica a la afirmación del coronel en tono irónico-crítico y de distanciamiento: “Acaso sería una medida de conveniencia, sobre todo cuando volvía en derrota, para evitarse el encuentro con sus víctimas irritadas y dispuestas a la venganza y el desquite” (DCII 47).

Llega entonces el supuesto “cambio de vida”, cuya única diferencia con los antiguos saqueos es que ya no existe la justificación de la revuelta militar, es decir, una justificación política y externa a la ley que rige en La Honduras, y que el coronel ya no efectúa los robos y asaltos personalmente, a no ser que se trate de una “hazaña [que] ofrecía peligros mayores”. La voz narrativa, nuevamente con cierta ironía, declara:

El coronel se había dedicado modestamente al cuatrismo. Con algunos veteranos supérstites de la montonera tenía una como cuadrilla de abigeos, que él capitaneaba. Generalmente, planeaba el robo y los mandaba a efectuarlos (DCII 48).

Y de los bulliciosos asaltos de Los Sangurimas ya sólo queda “el más riguroso silencio”, de tal manera que “la marcha de Los Sangurimas era como la de las hormigas, bajo la noche, hacia la presa oliscosa, lejana...” (DCII 48). Finalmente sólo el soborno puede salvar al coronel Sangurima de que algún juez lo condene por hurto de ganado. Así se adscribe a las estrategias del padre, a raíz de las cuales había muerto su hermano Francisco quien no cedía ante ellas: “—El billete,

amigo. Es el mejor abogado. No le falla ni una. Como dice mi taita, no hay quien le puje” (DCII 48).

Traducido al lenguaje simbólico de *Los Sangurimas* eso significa que al dinero nadie se le resiste. Recordemos sin embargo la excepción del hermano abogado quien sí perdió la vida precisamente por ser pujado (penetrado por el machete asesino). Un aspecto final que caracteriza al coronel Sangurima es su vida marital con su propia hija. El incesto aquí narrado aparentemente no va en contra del orden que rige dentro de La Hondura. La descripción de la hija del coronel es perturbadora y está escrita en clave ambivalente e irónica:

Esta era una muchacha muy bonita, pero un poco tonta.
 –Se ha quedado así de una fiebre mala que le dio de chica –explicaba él.
 Las comadres montuvias aseguraban otra cosa.
 Pensaban que se había vuelto así por castigo de Dios a su pecado de incesto.
 La muchacha se llamaba Heroína.
 Este nombre extravagante le recordaría a su padre sus turbulentas aventuras (DCII 48).

Claramente se encuentran en esta descripción varios elementos que pretenden generar confusión y suspenso con respecto a la vida del coronel. El ingrediente humorístico también está presente en las insinuaciones en relación al nombre de la hija. Los asaltos vandálicos del coronel a los pueblos montuvios se comparan al asalto a su propia hija. En el mundo de los Sangurimas no existe distinción entre la mujer ajena y la hija propia, de tal manera que el triste resultado termina siendo que la única acción heroica es convivir con el propio padre y soportar el incesto impuesto. En el mundo de “hazañas militares”, claramente satirizado por De la Cuadra, la única hazaña heroica es soportar el incesto del propio padre. El elemento interno al mundo que se auto destruye ya se anticipa ampliamente en la segunda parte de la novela y será el núcleo temático de la tercera parte.

Los dos últimos subcapítulos –“Comentarios” y “Bejucos”– de la segunda parte cumplen la misma función que los apartados “Rectificaciones” de la primera parte de la novela. En “Comentarios” el narrador intenta un resumen conciliador del incesto descrito justificándolo así: “de haberlo sido, no era por lo menos el único caso de incesto entre los Sangurimas de La Hondura”, refiriéndose a los hermanos Felipe y Melania, amancebados con varios hijos ya. Por ello, la rama espiritual de los Sangurimas, Terencio, advierte en voz baja pues teme

“recriminar directamente a sus hermanos incestuosos”: “–La maldición de Jehová va a caer sobre esta hacienda” (DCII 49). Sin embargo, las amenazas de Sodoma y Gomorra, en clara alusión a sus lecturas de Sade, no impresionan mucho al viejo Sangurima quien justifica así su permisividad: “Yo no mando en el fundillo de naidien” (DCII 49). Y termina con una sentencia popular y a la vez patriarcal, muy suya, inamovible, en la cual defiende el incesto como modo de convivencia válido dentro de la sociedad ágrafa de *Los Sangurimas*: “Le habrá gustado esa carne, pues. ¿Y...? Lo que se ha de comer el moro que se lo coma el cristiano, como decía mi compadre Renuncio Sánchez, el de Bocana de Abajo... Así es” (DCII 49).

En el organismo del matapalo montuvio de *Los Sangurimas* finalmente quedan por describir sólo las plantas trepadoras o enredaderas que también son parte de la unidad vegetal del matapalo orgánico: los bejucos. Estos, como sostiene el narrador, “eran montuvios rancios, con los vicios y las virtudes de las gentes litorales y sin nada de extraordinario”. Son los hombres que se dedican a sus labores campesinas y a emborracharse los fines de semana, las mujeres que son amas de casa y se encuentran pariendo “incontenidamente, llenando de nietos al viejo”. En fin, el narrador resume el sistema orgánico con la siguiente fórmula elíptica: “Gentes montuvias. Vegetación tropical” (DCII 50).

c) Tercera parte: “Torbellino en las hojas”¹⁹⁴

En el ya mencionado capítulo seminal sobre *naturaleza y cultura*,¹⁹⁵ Lévi-Strauss describe el doble carácter primordial de la existencia del ser humano: biológico y social. A partir de sus investigaciones de las sociedades ancestrales determina que existe una síntesis dinámica entre los fenómenos considerados como predominantemente naturales y aquellos que se caracterizan como fenómenos culturales.¹⁹⁶ Lévi-Strauss llega a estas conclusiones luego de analizar las relaciones sexuales dentro de sociedades ancestrales. En el caso de que existan

194 “En la tercera parte de la novela, el narrador ya está sobre los hechos actuales de la realidad ficticia. Estos y aquél casi se funden. La narración es poco más o menos un testimonio en tercera persona. La voz de la memoria colectiva se ha disipado, es apenas perceptible.” Véase RT 197.

195 Lévi-Strauss, “Naturaleza y cultura”, 35-59.

196 *Ibid.*, 36.

regulaciones sexuales, tales como la prohibición de relaciones entre sujetos con diferentes tipos de parentesco, se puede hablar de un fenómeno cultural dentro de la naturaleza que, por otro lado, reconoce ya la sexualidad dentro de la naturaleza como un cierto inicio de vida social (cultural).

La tercera parte de la novela *Los Sangurimas* comienza con una exposición de la estructura patriarcal que rige en La Hondura. Sus elementos constitutivos son “el mandato ineludible” del patriarca Nicasio Sangurima, su determinada topografía (“pequeño pueblo”) donde la extensión del caserío de La Hondura es también el espacio de la autoridad legal del cacique rural, su autarquía y autosuficiencia y su distinción como estirpe masculina. Nótese que el narrador distingue a *los* Sangurimas (masculina) de otra estirpe montuvia llamada *las* Sandoyas (femenina). Otra característica determinante del clan es su sistema de encubrimientos y ocultamientos de todo tipo de información para prevenir que se filtre hacia afuera de su mundo cerrado, lo cual puede significar una invasión del espacio externo en el espacio interno de La Hondura: “Se procuraba ocultar la cosa o disimularla como mejor era posible. Y todo seguía lo mismo” (DCII 51). Cuando se comete algún acto que *fuera* de La Hondura sería un delito, es Nicasio Sangurima quien determina si este acto es un delito también *dentro* de La Hondura. La voz narrativa cierra así, con cierta ironía que lo desprestigia, la descripción del *sistema patriarcal de vida* dentro de La Hondura, y degrada la benevolencia y la autoridad del viejo cacique:

Sin duda recordaba sus propias aventuras, y no se creería llamado a imponer una moral exagerada cuando él mismo no la había tenido jamás. En otros aspectos, el anciano era intransigente (DCII 52).

En el subcapítulo “Las tres Marías” se narra el regreso de las hijas de Ventura Sangurima, cuya llegada anticipa desde un inicio una modificación topográfica pues transforma el poblado, el cual cobra “un inusitado aspecto”. Esta alusión a la *transformación* de La Hondura es una premonición de las consecuencias de la llegada de estas, para los Sangurimas, extrañas mujeres. Las tres hijas de Ventura se han ubicado fuera del organismo de La Hondura y de los Sangurimas, y su calidad de extrañas las convierte en atractivo para todos aquellos hombres que se encuentran dentro del fundo montuvio. Ya desde un inicio se

anuncia el segundo desplazamiento al que Ventura pretende someter a sus hijas:

y antes de trasladarse a Quito, donde pensaba su padre internarlas en los Sagrados Corazones, para que complementaran la enseñanza superior, las muchachas fueron a pasar unos meses de descanso en el campo, al lado de los suyos (DCII 52).

Como estrategia narrativa, la mención de estos hechos sirve para retardar los sucesos trágicos que seguirán. Dentro de la concepción de una unidad orgánica de los Sangurimas, estas muchachas son “físicamente [...] Sangurimas puras, casi tan blancas como el abuelo”, así que es posible interpretar que llevan su “maldición” en la sangre. Las tres Marías son una unidad a pesar de ser tres mujeres diferentes, su sobrenombre borra toda distinción entre ellas. En efecto, no se describe ningún tipo de rasgo específico. La voz narrativa emplea el recurso de la ironía para describir la unidad que representan las tres hermanas: “El cura solía llamarlas ‘las tres Marías’, con un sentido a veces bíblico y a veces astronómico, según el viento alcohólico del lado espiritual o del lado materialista” (DCII 52).

Las tres Marías se distinguen de sus demás parientes por “un tono de exquisitez”, tal como sostiene el narrador a la vez que insinúa cierta culpabilidad por parte de ellas en la futura caída de la estirpe de los Sangurimas:

Sobre bonitas, las muchachas eran muy coquetas. En la lancha que las condujera a La Hondura estuvieron coqueteando con el capitán, con el piloto y con los pasajeros; y así que saltaron a tierra, buscaron acomodo amoroso (DCII 53).

La mujer se presenta como un ser natural que se deja llevar por sus instintos amorosos y carnales. Según el narrador, las tres Marías buscan desesperadamente satisfacción amorosa. Así se justifica de alguna manera que, “de inmediato”, todos los Sangurimas hombres, “sin distinción”, las pretendieran. Y son precisamente los hijos del coronel Sangurima los que, gracias al respeto que infunden en los demás, terminan conquistando a las tres muchachas. El respeto que generan los hijos del coronel se basa en su potencial para generar violencia: “Tan pronto como los tales tenorios rurales comenzaron su asedio, los demás primos levantaron el suyo. Entre los mozos, los hijos del coronel eran respetados y temidos por su matonería” (DCII 53).

Los hijos del coronel se caracterizan por tener “un fondo canalla que se revelaba especialmente cuando estaban en copas, lo que sucedía precisamente cada día” (DCII 53). Los Rugeles llevan el apellido materno y esto los distingue de los demás primos. Esto es revelador si se considera que son justamente ellos los que destruirán la estirpe de los Sangurimas. El mismo narrador explica sus apellidos: “Acaso sólo era para distinguirlos de los otros primos Sangurimas” (DCII 53). Los Rugeles son temidos entre sus parientes por decirse de ellos que han “cometido crímenes horrendos”, pero el narrador comenta que “acaso¹⁹⁷ eso no fuera verdad”, acudiendo, como lo hace reiteradamente, al uso regional ambiguo. En esta oración se esconde una de las estrategias poéticas de la novela: la ambivalencia del movimiento en el umbral entre la verdad de los personajes y la verdad del narrador, lo cual representa la fluctuación entre la naturaleza (*Naturzustand*) y la cultura (*Kulturzustand*).¹⁹⁸

“Los Rugeles constituían el más acabado modelo de tenorios campesinos” y su machismo distintivo se puede observar en su “lema amoroso”: “La mujer no es de naidien, sino del primero que la jala. Mismamente como la vaca alzada. Hay que cogerla como se sea. A las buenas o a las malas” (DCII 54). El lema amoroso se convierte en presagio de la tragedia. Según Carrión, “la familia Sangurima [...] padece de un terrible mal, de una maldición que corroe su existencia. Este mal es su incapacidad de expresar positiva e individualmente el amor”.¹⁹⁹

Detrás de este esquema de presentación de los actores que serán protagonistas de la caída de los Sangurimas se puede ver la rígida composición del tejido narrativo que empleaba De la Cuadra. En primer lugar presenta a las tres Marías e insinúa una probable culpabili-

197 Adverbio de negación utilizado en el Ecuador como *no*, que indica la falta de lo significado por el verbo.

198 Advuértase, como indica Jamme, que “[d]e los escritos de Rousseau, Lévi-Strauss retoma la idea metodológica de la concepción de un «estado natural» (*Naturzustand*); se rechaza la idealización de este «estado natural» al igual que se rechaza cualquier tipo de evolucionismo. Para Lévi-Strauss, el mito constituye una labor intelectual como cualquier otra: pensar siempre significa pensar, tanto en el hombre primitivo como en nosotros. Se trata siempre de la solución de dos problemas fundamentales, es decir, lograr la subsistencia, además de la autopreservación y la procreación”. Véase Jamme, *Introducción a la filosofía del mito*, 196.

199 Carrión del Fierro, *José de la Cuadra*, 149.

dad para luego introducir a los Rugeles, caracterizarlos como pequeños criminales, machistas y violentos, y hacia el final concluir con un lema amoroso que lleva a sospechar un desenlace violento. Esta estructura encuentra finalmente su síntesis en el subcapítulo denominado “Niños mimados”.²⁰⁰ La relación entre los Rugeles y las tres Marías preocupa a Nicasio Sangurima, quien advierte a su hijo:

–Ve que estos muchachos son jodidos –decía. No se dejan de naidien. ¡Bien hecho! Así hay que ser... Donde uno se deja pisar el poncho, está fregao... [...]

–Cuida a esas muchachas, “Raspabalsa” –le dijo, sonriendo–; porque lo que es “los Rugeles” te las van a dañar... Y después no te andes quejando...

Ventura no le concedió importancia a la cuestión (DCII 54).

Llama aquí la atención el orgullo que muestra el viejo Sangurima sobre la forma de ser de sus nietos preferidos, así como la sonrisa, casi malévol, con que advierte a su hijo al tiempo que lo llama con el apodo burlesco de “Raspabalsa”. La última oración es como una sentencia final del narrador, quien de esta manera también atribuye a Ventura una parte de la culpa.

Siguiendo la costumbre montuvia, los Rugeles proponen a las tres hermanas vivir con ellos en el campo antes de entablar todo tipo de compromiso formal, hecho que se narra en el subcapítulo “Enredos amorosos”. Pero las muchachas, educadas en la ciudad, no acceden y condicionan la convivencia al matrimonio previo: “Casarnos, bueno –dijeron–. Pero así, como los perros, no...”. Los Rugeles aceptan esta condición y su decisión está acompañada de una imagen natural que relaciona este momento con los dos tropos fundamentales del relato: el símil del río y el símbolo del árbol.

–Nos casaremos –repitieron como un eco.

Esto sucedía cierta mañana, a la orilla del río de los Mameyes, bajo la sombra de los porotillos... (DCII 55).

200 El sistema de preferencias que rige en La Honduras cobra aquí especial importancia pues llevará a la desintegración de la unidad orgánica que representan los Sangurimas. Mientras los Rugeles son los nietos preferidos del viejo patriarca, otros nietos sufren represalias terribles por parte del cacique. Esto demuestra el injusto sistema que impone Nicasio Sangurima: “Cualquier acto que para los otros nietos aparejaba una terrible reprimenda, cuando no un castigo corporal, si lo cometían los mimados merecía una sonrisa plácida y bonachona del anciano” (DCII 54).

La caída de la estirpe va acompañada de la imagen del río, que lleva en sus profundidades las verdades variables, fluidas, y por otro lado se encuentra al alcance de las raíces de los porotillos, árboles en crecimiento. El porotillo se caracteriza por su madera fofa y poco resistente, y además pierde sus hojas fácilmente. Florece intensamente durante la época seca, tanto que el suelo al pie del árbol se tiñe de rojo. Esto se podría tomar como premonición del sangriento crimen que se cometerá.

De entre los curiosos y programáticos nombres de los subcapítulos de la novela, “Declaración de guerra” es precisamente uno de los más reveladores. Se trata del episodio en que los Rugeles piden a Ventura la mano de sus hijas. El tío reacciona con temor frente a la petición pues los muchachos se habían “entonado con aguardiente” y de sus caderas pendía “un bulto enorme”, el revólver. Por ello desvía de sí la responsabilidad e intenta hacerles comprender que un matrimonio no está en los planes de vida que el cura-padrino Terencio ha concebido para sus hijas:

A mí me parece muy bien, claro. Me imagino de que las muchachas no pueden caer en mejores manos. Ella han de estar conforme, seguro. Pero es que yo, o más mejor dicho, Terencio, que es el padrino, quiere que completen los estudios. Se van a ir pa Quito. Cuando regresen, ¡claro! se casan con ustedes. ¡Qué mejor! De la misma sangre... (DCII 56).

Ante esta negativa de Ventura, los Rugeles reaccionan reprochándole al tío en tono de humor y argumentando con una imagen denigrante de la mujer, actitud que comparten con la mayoría de los Sangurimas:

—Déjese de vainas, tío... ¿Pa qué mismo necesitan estudiar más? La mujer, con que sepa cocinar, a parir apriende sola... Usted, perdonando la mala palabra, ¿le enseñó a parir a su compañera u ella hizo no más? Resuelva de una vez y no chingue, tío (DCII 57).

Lo que debía ser una petición de mano se convierte en una declaración de guerra por parte de los Rugeles: “Cuidado se arrepiente, tío”, le advierten, y luego declaran: “—Me las vas a pagar, Raspabalsa” (DCII 57).

Aunque Ventura pide a sus hijas no volverse a encontrar con los Rugeles, la tragedia ya ha tomado su rumbo. El narrador afirma que “por supuesto” las tres hermanas “no cumplieron con lo prometido a su padre”, lo cual otorga un cierto determinismo también a la desdicha que se avecina. La voz narrativa no ofrece en ningún momento del

relato una alternativa, todo se precipita inevitablemente hacia un final sangriento y parecería que el narrador no puede apresurarse más en declarar la caída de esta estirpe de raigambre rural arcaica (“Temores”, “La fuga”). Detrás de esta estrategia narrativa se encuentra una intención específica: mientras que en la primera parte de la novela la construcción del mito de Nicasio Sangurima fue más detallada –la generación de la unidad orgánica estaba en proceso–, la destrucción de ese mito y la irrupción de otro organismo dentro del organismo natural de los Sangurimas es acelerada y abrupta. Por otro lado concuerda con una técnica narrativa mitificadora, como la que Lévi-Strauss aplica en la escritura de las mismas *Mythologiques* donde el ritmo de la narración sigue un movimiento geográfico y un movimiento de despliegue escritural, cuantificado por el número de subcapítulos interiores. En ese sentido, la primera parte de la novela es una “sinfonía” y las dos siguientes, “fugas”, para usar palabras de Lévi-Strauss. Finalmente sucede lo obvio, que una de las hijas de Ventura se fuga con uno de los Rugeles desconociendo la autoridad de su padre. “Pero, en secreto, María Victoria le había dicho a Facundo que ella sí aceptaba, y que bajaría de la casa para reunirse con él cuando cantaran los gallos el anuncio de madrugada” (DCII 58).

Ventura inicia entonces una búsqueda intensa junto a su hermano cura, Terencio, el padrino de sus hijas, la cual se narra en los subcapítulos “La búsqueda” y “Mortecina”. Pero aparte de su hermano, nadie en su familia lo apoya en su desesperado cometido; así, incluso su padre le dice: “–Ya ves, yo te dije: “Cuida a las muchachas ésas”. ¿Y por qué no las dejastes casar? Más mejor hubiera sido” (DCII 58).

En la lógica del patriarca las muchachas hubiesen estado en mejor condición como mujeres de los Rugeles, pero Ventura intentaba brindarles una educación superior. Negarle algo a una parte de la unidad vegetal resulta una falta que debe ser combatida, por ello el apoyo de los familiares se reduce al mínimo y nadie salvo Terencio entiende a Ventura y su propósito de desplazar a sus hijas de La Hondura. Cuando la unidad vegetal percibe que una parte suya se está negando a ser asimilada, a continuar procreando, esta parte vegetal es extirpada, rechazada por el organismo. La mujer tiene una función específica dentro del imaginario montuvio del viejo Sangurima: procrear, y no superarse como individuo. Esa disfunción en el organismo de la estirpe montuvia es como una herida que puede llevar a la muerte de toda

la unidad natural: “Al fin, cerca del sitio abierto de Palma Sola divisaron una *mancha* de gallinazos...” (DCII 59).

Cuando encuentran el cadáver de María Victoria, el narrador nos recuerda al hermano Francisco, asesinado por el coronel Sangurima, y de esta manera se cierra el círculo de violencia dentro de la familia:

Los dos hermanos cambiaron una mirada aterrorizada. Probablemente recordaron al hermano común, asesinado precisamente en esas soledades, a inmediaciones de donde ahora estaban: tierras como malditas que abandonaron luego sus moradores, espantados del crimen horrendo (DCII 59).

El crimen esteriliza al despoblar la tierra por donde pasa. Cuando Ventura encuentra a su hija muerta, cae sobre el “suelo *sartenejoso*”, adjetivo que, según Román, representa “la profundidad lodosa de la escena descrita [:] Es así que lo que el bravío caudal del río de los Mameyes ocultó desde tiempos inmemoriales ha salido a la luz para testimonio y reconversión de los usos y costumbres inaceptables del pueblo montuvio”.²⁰¹ Entonces el narrador se detiene frente a la imagen espeluznante de la muchacha muerta: “A la muchacha le habían clavado en el sexo una rama puntona de palo-prieto, en cuya parte superior, para colmo de burla, había atado un travesaño formando una cruz. La cruz de su tumba” (DCII 60).

La imagen contiene una múltiple simbología: en primer lugar es el falo masculino atravesando mortalmente a la mujer violada, penetrada y aniquilada; por otro lado es una representación sarcástica del símbolo cristiano de salvación haciendo las veces de cruz de tumba en una muerte violenta y grotesca sin salvación: “Sólo quedaba ahí la sarcástica enseña de la cruz en el sexo podrido y miserable...” (DCII 60). Una vez consumado el crimen bárbaro, Don Nicasio se ve obligado a dirigir como siempre los asuntos familiares con su autoridad patriarcal (“Opiniones”), encubriendo todo tipo de verdades que puedan irrumpir en el orden natural del organismo montuvio. Todo debe quedar en La Honduras, no existe compenetración del mundo exterior:

–Hay que enterrar a esa muchacha aquí mismo, en La Honduras, a boca chiquita, pa que no friegue naidien –recomendó. [...] –Ya ves. Vos tienes la culpa. Por no cuidar a tus hijas. Yo te manoseaba el consejo. Vos no lo has oído (DCII 61).

201 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 137.

Para el viejo Sangurima la culpa del desorden y del crimen la tiene Ventura por haberse opuesto al matrimonio con los Rugeles. La contradicción es notoria en su discurso, y también su obstinada ceguera, o hipocresía, ya que, a pesar de que a los Rugeles no se los había visto desde la desaparición de María Victoria, Nicasio sostiene:

—¿Y quién sería que mató a la muchacha? Porque lo que es “los Rugeles” no han sido, seguro. Ellos son alocados, pero buenos muchachos. Yo digo de que la chica se habrá extraviado de ellos y ha caído en quién sabe qué manos. Serían tal vez los mismos que se comieron a mi hijo Francisco. Sea como sea, hay que dejar la cosa quedita. Que no se enteren las malas lenguas, sobre to (DCII 61).

Nicasio Sangurima ha perdido definitivamente todo sentido de la realidad. El viejo cacique demuestra aquí el inicio de la decadencia de su estirpe por medio de su paulatino desprendimiento de la capacidad para reconocer lo real y lo imaginario.

Como elemento irruptor en el orden arcaico rural se introduce el periódico que sustituye al mito y a la leyenda popular. ¿En qué medida se trata de una valoración de los medios de comunicación cuya distribución se ampliaba con la modernidad creciente? Es difícil responder a esta interrogante con precisión pero queda muy claro que es definitivamente “una noticia” que sale del espacio cerrado de La Honduras la que marca el inicio del derrumbe de los Sangurimas.

Empero la noticia trascendió a Guayaquil. Acaso el padre Terencio, que había tomado una larga licencia y estaba pasándose una temporada en La Honduras, denunció anónimamente el hecho. Era lo más probable. Lo cierto es que los periódicos porteños trataron la cuestión en extenso (DCII 62).

Mientras que la denuncia de Terencio permanece como una sospecha, la información escrita en los periódicos se considera fiable. La prensa es el símbolo de la modernidad que amenaza a La Honduras, una modernidad de la que La Honduras se quiere aislar. En este sentido, los Sangurimas, al negarse a formar parte de una modernidad social y económica, pasan a ser *historia*, a pertenecer, incluso durante el relato de su derrumbe, al pasado.

Aparecieron largos artículos. Se *historiaba* a las gentes Sangurimas. Se daba incluso aumentada, la lista de sus actos de horror. Se mostraba su genealogía encharcada de sangre, como la de una dinastía de salvajes señores... (DCII 62).

El narrador alude brevemente al contexto político ecuatoriano al afirmar que también los periódicos de izquierda “se ocuparon del asunto” (DCII 62). El escritor De la Cuadra, perteneciente a una familia de clase media baja en ascenso y miembro del partido socialista ecuatoriano, se cuenta entre los lectores de estos “semanarios de izquierda”.²⁰² Así, en los comentarios de estos medios de comunicación se halla implícita una autolectura que De la Cuadra hace de su propia novela. Aquí se entrevé una de las estrategias narrativas que De la Cuadra utilizaba para transmitir su ideología política en la novela *Los Sangurimas*:

En el agro montuvio –decían– hay dos grandes plagas entre la clase de los terratenientes: los gamonales de tipo conquistador, o sea los blancos propietarios, y los gamonales de raigambre campesina auténtica, tanto o más explotadores del hombre del terrón, del siervo de la gleba, del montuvio proletario –que sólo dispone de su salario cobrado en fichas y en látigo–, que los mismos explotadores de base ciudadana. Aristocracia rural paisana, que pesa más todavía que la aristocracia importada, a la cual gana en barbarie (DCII 62).

Es pues esta una declaración de la prensa de izquierda pero es también una postura de la voz narrativa. Existe una tensión entre la autenticidad de la aristocracia rural paisana y su explotación del campesino del agro, mayor a la del aristócrata importado. Precisamente entre estas dos perspectivas se encuentra el relato de *Los Sangurimas*. Así, presenta el origen violento del cacique montuvio y de su estirpe, no sólo para legitimar en lo mítico esa fuerza irrefrenable de su propia violencia, sino también para otorgarle un origen, de tal manera que la autenticidad de su devenir tenga un fondo cultural. Esta violencia fundacional ayuda a concebir a los Sangurimas como figura cerrada: símbolo preciso. Esto nos remite a la teoría de René Girard, según la cual toda cultura se basa en la violencia, precisamente en una violencia sacrificial. Se mata a una víctima que representa a todos los demás y que puede verse como dispensador de orden.²⁰³ Este asesinato fundacional está presente en la novela de De la Cuadra, cuando la madre de Nicasio mata a su propio hermano, y también en la leyenda del tesoro escondido que Nicasio obtuvo asesinando a su propio hijo, crimen que

202 Para una bibliografía de dichos semanarios, donde además escribió De la Cuadra, véase RT 255.

203 René Girard, *La violence et le sacré*, París 1972.

aparece como una cuestión mítica *sui generis* de la novela. Sin embargo, esta cadena de crímenes no se interrumpe y continúa con el asesinato del abogado Francisco y más adelante de María Victoria por parte de los Rugeles, de manera que la salvación subyace en reconocer quién ha empezado. Pero se aplaza constantemente el hallazgo del culpable del sacrificio inicial, con lo cual la “crisis del culto sacrificial” no se concretiza sino que se multiplica. De la Cuadra evade así fijar las diferencias del inicio remoto de la cultura ecuatoriana montuvia y logra mantener en tensión esa versión mítica. A la vez, al margen de la modernidad, relata la decadencia y caída de esta sociedad premoderna, de estructuras sociales y económicas arcaicas. Román sostiene que

el personaje montuvio, retratado en esta novela, es la corporización de la violencia [...] es una fuerza que se origina y se manifiesta en él mismo y lo amenaza desde dentro porque es la ferocidad latente que lo habita.²⁰⁴

Esta tensión interna es también la tensión del proyecto literario de escritor, quien pretende otorgar un origen mítico y cultural a un grupo humano en el Ecuador (los montuvios) por medio de la literatura, y a la vez abrir paso a la modernidad para que el origen narrado pase a formar parte del pasado.

La irrupción en el mundo cerrado de La Hondura ocurre cuando el “piquete del regimiento”, con el sugestivo nombre de “Cazadores de Los Ríos”, comienza la búsqueda de los criminales hermanos Rugeles. Ya no es la ley interna del patriarca Sangurima la que rige en La Hondura, ha llegado la ley externa al mundo sangurima, representada por la policía. Estos *cazadores de la verdad* (que se encuentra en las aguas turbias del río) pertenecen a otro orden de autoridad. Sin embargo, la voz narrativa los presenta también de manera irónica: “el montuvio se ha acostumbrado a temer más a la Policía Rural que a los mismos asesinos y ladrones” (DCII 62). Obviamente los habitantes de La Hondura no ofrecen ningún tipo de información a estos “agresores” de afuera; el control sobre la información es la única esperanza que le queda al mundo cerrado de La Hondura. Cuando los agentes policiales parecen haber olvidado el asunto, vuelven con una “cincuentena de jinetes armados” que inician un combate con el viejo Sangurima,

204 Román, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*”, 141.

quien mantenía escondidos a los Rugeles en el caserío grande de La Hondura.

En el subcapítulo “Bandos” se concreta el fin de la unidad vegetal pues “las gentes de los Sangurimas se habían dividido en dos bandos”, aquellos que apoyaban al coronel y aquellos que simpatizaban con Ventura. Finalmente, resulta que es el amor por los Rugeles, el intento de defenderlos del castigo por parte de la ley oficial, la razón del derrumbe de la estirpe sangurima. Se pone en escena el diálogo entre dos montuvios que más que solidarizarse con Nicasio Sangurima expresan el determinismo de su mundo al cual se someten sin cuestionarlo mayormente:

- Es que cuando quiere, quiere...
- Y a “los Rugeles” los quiere, claro.
- Así es, pues.
- Así es (DCII 64).

La Policía Rural captura a los Rugeles y extirpa el mal que estaba afectando a la unidad vegetal de los Sangurimas. El coronel Sangurima termina por huir cuando aparece nuevamente el destacamento de los “Cazadores de Los Ríos”, “dejando libre el acceso a la casa grande de La Hondura y evacuando el caserío”. Esta penetración del mundo exterior hasta el interior de la casa grande acaba con el sistema cerrado del fundo de los Sangurimas. Hasta el final el viejo Sangurima intenta salvar a sus nietos, pero su plan fracasa. La novela termina con la hombría del coronel puesta en duda en razón de su fuga, y con la revelación de la impotencia del viejo Sangurima. La desintegración de la unidad vegetal de los Sangurimas obedece a una infección interna que se fue extendiendo: primero por las ramas “robustas” (fratricidio del abogado) y luego pasó a las hojas del árbol. El derrumbe total del clan está simbolizado en la incipiente locura del viejo Sangurima al final de la novela.

d) Epílogo: Lo real y lo imaginario

La novela *Los Sangurimas* se ubica simultáneamente en el umbral de la cultura, al interior de la cultura y en cierto sentido encarna a la cultura misma.²⁰⁵

205 Véase Lévi-Strauss, “Naturaleza y Cultura”, 39.

Culture is an integral composed of partly autonomous [**las ramas**], partly coordinated institutions [**Matapalo C.A.**]. It is integrated on a series of principles such as the community of blood through procreation; the contiguity in space related to cooperation [**la Hondura**], the specialization in activities; and last but not least the use of power in political organizations. Each culture owes its completeness and self-sufficiency to the fact that it satisfies the whole range of basic, instrumental and integrative needs.²⁰⁶

El proceso de la historia reconoce, según Kracauer, “al organismo como modelo originario (*Urmodell*), se quiebra sobre la figuración de lo existente, se inclina ante la obra del destino; en todas las esferas refleja los hechos naturales, sin contradecir su consistencia. La teoría orgánica de la sociedad que eleva al organismo natural como ideal de una estructura social no es menos mitológica que el nacionalismo, que no conoce otra unidad más elevada que aquella de la nación fatídica”.²⁰⁷ Se trata de demostrar ese *espacio liminar* donde la posibilidad de hallar/legibilidad de la verdad ingresa en el mundo, ante el cual se ubica el lector al final de la novela. En el epílogo, el narrador nos presenta la desintegración de Nicasio Sangurima, así como el nacimiento de su locura: “En los ojos verdosos, alagartados, había una luz de locura” (DCII 66).

El universo que Nicasio y su estirpe consideraban ilimitado se encuentra ahora cercado por policías. Así, este campo “que se mide” se destruye, según lo expresa el viejo cacique en la primera parte de la novela (“lo que se mide se acaba”): “—Y ahora que dicen que nos seguirán juicio a todos por las muertes que ha habido anoche. La tropa nos tiene vigilaos por eso. Naidien puede salir de La Hondura; naidien puede entrar tampoco...” (DCII 66).

Y nuevamente aparece el símil fluvial que evoca el encubrimiento, ese fundamento de la existencia de la estirpe montuvia de los Sangurimas: “Este le oía lo propio que oía la canción del río de los Mameyes, que ahora mismo estaba sonando, sonando, allá abajo...” (DCII 66).

La última vez que se mencionó al río de los Mameyes fue cuando los Rugeles anunciaron que se casarían con las tres Marías, momento que marcó el inicio de la tragedia familiar. Aquí se retoma como *leit-*

206 Bronislaw Malinowski, *A Scientific Theory of Culture* (1941), en: Id., *Collected Works*, London 2002, vol. IX, 40.

207 Sigfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Fráncfort del Meno 1977, 55.

motiv que anuncia el fin de la unidad vegetal de la estirpe. El viejo Sangurima muestra por primera vez sus sentimientos y llora, lo cual quiebra la imagen del hombre insensible construida por el narrador a lo largo de la novela. El derrumbe del mundo basado en la violencia y la hombría es evidente. Su mejor aliado e hijo preferido, el coronel Ufrasio, había huido, por lo cual se suma al llanto del viejo Sangurima la decepción por la cobardía del hijo: “Pero Ufrasio no quiso... Yo le creía más hombre al coronel...” (DCII 67).

A continuación viene una acotación autorreferencial del narrador:

Don Nicasio explicó largamente el plan que no pudo poner en práctica; lo que habría sido el *epílogo verdadero* y era ahora no más el *epílogo imaginario* viviente sólo en su cabeza afiebrada... (DCII 67, cursivas mías)

Esta alusión metaficcional lleva a concluir que Nicasio no pudo convertir en realidad lo que había imaginado. Y, sin embargo, se visibiliza en la concepción del matapalo que se expone de manera circular en la novela, una sentencia final: Si bien al inicio de la novela el matapalo era *símbolo preciso del pueblo montuvio*, al final es medida de lo grande.²⁰⁸ El final es *palo abajo* y no *montuvio abajo*, y como se trata de un consorcio de árboles, si cae un árbol no cae la estirpe, no se desmorona la idea de una figura cerrada (símbolo) ni la potencialidad creadora de un orden simbólico que tiene un horizonte común de producción imaginaria. Para terminar nos referiremos a Schelling, quien en su *Philosophie der Offenbarung* expone el principio monoteísta como algo relativo, lo cual se aplica perfectamente al final de la novela *Los Sangurimas* y al patriarca arquetípico de la literatura ecuatoriana, Ño Nicasio: “el Dios único original es oscuro, ‘un abismo en el fondo’ (*Abgrund im Grund*); en la medida en que empieza a exteriorizarse, deja de ser único, adquiere pluralidad, da comienzo a la historia”.²⁰⁹

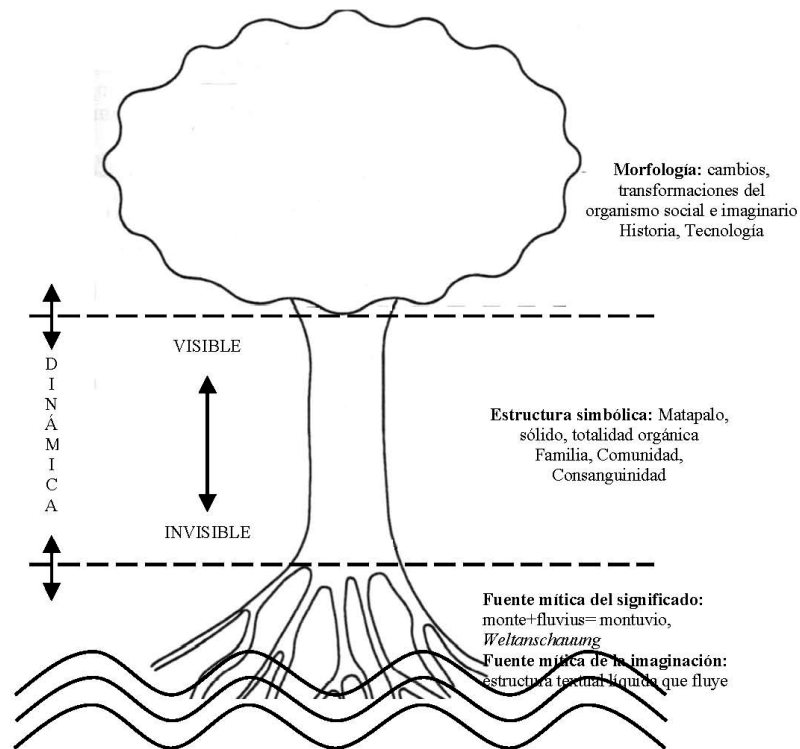
Gradualmente, lo orgánico de *Los Sangurimas* fue revelando un mecanismo narrativo que oscila entre el retornado circular (con la base

208 “—Usted será todo lo cura que quiera... No me opongo... Pero aquí en confianza, le voy a decir, que pa mí, si Ventura es un pendejo, usted es otro más grande... Más grande... Inició un gesto lento, con la mano hacia lo alto: —Grande como un matapalo, amigo...” (DCII 68).

209 F.J.W. Schelling, *Sämtliche Werke* II/11, Múnich 1979, 198. Citado en Jamme, *Introducción a la filosofía del mito*, 111.

mito-arcaica del Matapalo, visible) y el caudal fluido del relato que avanza progresivamente (con fundamento morfológico-moderno del río, invisible), entre conservación y renovación.²¹⁰ En el siguiente capítulo de este estudio nos adentraremos en otro procedimiento de despliegue de la expresión metaperiférica tal como se presenta en *De la Cuadra*: la tensión entre forma y formación generada en su escritura ensayística.

e) Diagrama del realismo orgánico de la expresión metaperiférica



210 Véase, en la siguiente página, el diagrama del árbol y del río que ilustra el realismo orgánico en la obra de De la Cuadra. Nos basamos en el “Diagram IV: Culture and cultural identity. Analogy of the Tree”, en Robert Vachon, “Guswenta or the intercultural imperative”, en: *INTERculture* 27 (1995), 53.

2.3 *El montuvio ecuatoriano* (1937): Ensayo de forma y formación

Pero cuanto más enérgicamente [el ensayo] suspende el concepto de algo primero y se niega a desdeñar la cultura de la naturaleza, tanto más profundamente reconoce la esencia de crecimiento natural de la cultura misma. Hasta el día de hoy se perpetúa en ésta el ciego sistema natural, el mito, y eso precisamente es lo que refleja el ensayo: su tema propiamente dicho es la relación entre la naturaleza y la cultura.

Theodor W. Adorno

En una carta del 30 de septiembre de 1938 dirigida al escritor ecuatoriano Pedro Jorge Vera, quien se encuentra en Guayaquil, José de la Cuadra comenta acerca de los artículos periodísticos que Vera le envía a Buenos Aires y menciona lo que él cree que los argentinos quieren leer sobre el Ecuador:

Bueno; no es que yo me meta a maestro (que tú no necesitas), ni mucho menos; pero, me permitiría insinuarte notas sobre Galápagos, sobre la pesca de perlas en las costas manabitas, sobre las cacerías de lagartos, sobre la fabricación de sombreros, sobre los indios Colorados, etc., etc. ¿Comprendes?! Eso, un tanto exótico, quiere el lector argentino 100%.
—Lo otro, ¡y, bueno!, como dicen por acá.²¹¹

De la Cuadra argumenta que notas como “aquella de la cárcel de Guayaquil” no interesan al público argentino porque “tiene iguales problemas, si no peores, y tampoco le preocupan”.²¹² A partir de este texto buscamos comprender de mejor manera la *función* que el escritor ecuatoriano tenía en el *exterior* y la imagen del Ecuador que era posible difundir, de acuerdo a De la Cuadra. Además, esta carta enmarca el concepto programático del “ensayo de presentación” *El montuvio ecuatoriano*, que el narrador guayaquileño había publicado precisamente en 1937 en la capital argentina. Cuatro años antes de la redacción del mencionado ensayo, De la Cuadra postulaba en su artículo “Advenimiento literario del montuvio”, aparecido en *La Revista Americana de Buenos Aires*, que “en cierta zona geográfica de la actual literatura ecuatoriana —la literatura es, ciertamente, un país—, ha obtenido carta de naturaleza el montuvio” (DCII 458), con lo cual aludía al “nacimiento literario del montuvio”.

211 José de la Cuadra, “Carta a Pedro Jorge Vera del 30 de septiembre de 1938”, en: Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, prólogo, selección y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, 2002, 131.

212 José de la Cuadra, “Carta a Pedro Jorge Vera”, 129-131.

El espacio donde aparece el montuvio es el espacio geográfico dentro de la literatura, es decir, el lugar (imaginario) textual se convierte en topos (real) geográfico. Sobre ese tejido textual surge “la naturaleza” montuvia, en una compenetración entre espacio geográfico y espacio literario. Espacio geográfico y textual se entretajan y el uno es condición de existencia y de posibilidad del otro. Tanto así que De la Cuadra detecta la posibilidad de un tercer espacio, aquel que surge entre tejido textual y espacio geográfico, una simbiosis ontológica que le brinda vida al montuvio sólo dentro de la opción revolucionaria que le posibilita la existencia “libre” dentro de la literatura. Ya que fuera de ella el “auténtico montuvio continuaba, como hasta hoy, arrastrando una existencia de lo más próxima a la animalidad elemental” (DCII 461). Sin embargo, para De la Cuadra, los escritores que hablan del montuvio no son *novedosos creadores*:

Los escritores del hallazgo exprimieron hasta agotarlo virtualmente a ese tipo de su creación, cuya novedad, por lo demás, no es muy aceptable; pues, no se vacilará en afirmar que posee un frondoso árbol genealógico con entronques en los varios sectores del campesinado regional español (DCII 459).

A la vez tampoco se trata de una “literatura con malicia” pues su función creadora se apoya en “una línea directriz de lucha social que incidía tan alma adentro del escritor, tan en lo abisal de la subconsciencia, precisamente donde libra sus escaramuzas la consciencia colectiva en gestación” (DCII 459). Para De la Cuadra la *literatura étnica* del montuvio es la *condición de la posibilidad del ser* del montuvio, quien “no puede vivir, literariamente, fuera de la literatura revolucionaria”.²¹³ Es decir, “literariamente” se refiere a un doble espacio: la extensión ontológica como literatura revolucionaria (forma) y como despliegue de un tejido narrativo (formación). Creemos que el concepto precisado en este artículo anticipa los planteamientos teóricos que profundizará en *El montuvio ecuatoriano*.

Este ensayo es sin duda el mejor representante de la estrategia textual del proyecto literario (cultural) que De la Cuadra intentaba establecer para el Ecuador. En primer lugar hay que llamar la atención sobre el género literario (ensayo) que se escoge para “presentar” al

213 DLC, Advenimiento literario del montuvio, en: OC, Tomo II, 462.

montuvio ecuatoriano.²¹⁴ Se ha destacado en este texto sobre todo la combinación de “elementos de la antropología y de la sociología”, y se lo ha visto como “un deslinde interpretativo de la identidad cultural de la comunidad montuvia (¡y por extensión, de la Costa del Ecuador y de la nación entera!)”,²¹⁵ pero además como “una necesidad de leer y replantear la cuestión nacional y regional, tanto en lo político cuanto en lo sociocultural”.²¹⁶ Aquí analizaremos el ensayo como forma literaria y como literatura de *forma(ción)*, es decir, de creación. Para ello definiremos de manera exacta el *género textual* del ensayo:

La escritura del ensayo es provisional, va tanteando el territorio por el que se desplaza sabiendo que no existe rumbo fijo, camino seguro hacia la certeza. Ensayar, experimentar con extraños cruces, tensar la cuerda sabiendo que puede romperse, mezclar lo que se rechaza entre sí [...], son algunos de los modos y de las estrategias del ensayo. Pero también lo es su radical fragilidad, la conciencia de sus límites y la presencia siempre amenazante de la equivocación. Dicho más crudamente: el ensayo siempre tiene una dimensión opaca y equívoca que le permite atravesar mundos conceptuales muchas veces opuestos, extrayendo de esa experiencia del *umbral* su componente más interesante y vital, su razón de ser.²¹⁷

El ensayo (*lat. exagium*, peso) como categoría independiente de prosa retórica permitía a De la Cuadra sobre todo un *acercamiento asistemático*²¹⁸ a una temática y un objetivo que abordaba sin estudios, pruebas o fundamentos (socio-)históricos de investigación: postular una etno y ontosociología del montuvio ecuatoriano. Para comprender de mejor manera el *acercamiento ensayístico como forma y formación* del montuvio es pertinente traer a colación el seminal texto de Theodor W. Adorno “El ensayo como forma”,²¹⁹ donde se afirma que la “unidad

214 A nuestro modo de ver se trata claramente también de un *ensayo como formación*.

215 Robles, “Introducción”, en: José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*, edición crítica de Humberto Robles, Quito 1996, II. A continuación citamos de esta edición con las siglas EM seguidas del número de página.

216 Willington Paredes Ramírez, “Historia, sociedad, etnicidad en los treinta: Una lectura historiográfica de *El montuvio ecuatoriano* de José de la Cuadra”, en: *Revista del Archivo Histórico del Guayas*, Guayaquil, 2003, 83.

217 Ricardo Forster, *Crítica y Sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires 2003, 12, cursiva mía.

218 Véase Theodor W. Adorno, “Der Essay als Form”, en: Id., *Noten zur Literatur*, Fráncfort del Meno 1988, 20.

219 Cfr. Adorno, “Der Essay als Form”, 9-33.

del ensayo no es externa sino interna, no es mecánica sino orgánica”,²²⁰ lo cual coincide con la propuesta de De la Cuadra de presentar una génesis y una genealogía del montuvio ecuatoriano. Así mismo, Adorno señala que el ensayo adquiere “cierta independencia estética” y se declara “en contra de una identificación total del ensayo con la creación artística y en contra de una equiparación del ensayo con formas escriturales no artísticas”.²²¹ Por ello, *El montuvio ecuatoriano* es esencialmente un ensayo, un texto que oscila entre estas dos posiciones: entre su forma estética (literario-imaginaria) y su ambición formativa (socio-etnológica).

Para empezar este análisis partiremos de la imagen que aparece en la portada de la edición original del ensayo. Robles describe la imagen así:

Interesante observar que la ilustración de Urruchúa, en blanco, negro y gris, consiste en un montaje, no inmediatamente obvio, de un sombrero de copa alta, un casco de soldado, un birrete, una capa, y un brazo y puño blandiendo un látigo a punto de fustigar las espaldas de iconos nativos, semidesnudos, con un yugo a cuestas (EM I).

El personaje con sombrero de copa –representante de las clases sociales poderosas, de la burguesía acomodada– se encuentra en posición de espectador y dando la espalda al observador de la imagen. Su función de maestro de ceremonia, de domador, se hace explícita por su puño en alto que maneja un látigo dirigido a las espaldas desnudas del campesino. A su izquierda un soldado parece asistir, impertérrito, al espectáculo del cual su pasividad lo vuelve cómplice; además desvía la mirada, sustrayéndose. El campesino semidesnudo carga a sus espaldas el machete y el látigo aún no lo toca, mientras ingresa a un espacio lleno de plantas y matorrales, al espacio de la naturaleza: su espacio endémico. Entre el explotador y el campesino, bajo el látigo, asoma una cabeza que no se distingue si es de hombre o de mujer, lleva una suerte de gorro y su mirada delata asombro, preocupación por la escena que la rodea. Esta es, a nuestro modo de ver, la mirada del narrador, la mirada del ensayista De la Cuadra. Entre el poder y el

220 *Ibid.*

221 Werner Mackenbach, “El ensayo en Centroamérica: ¿(sub)género literario y/o contribución al estudio de las culturas y literaturas centroamericanas?”, en: *Istmo* 12 (2006), s.p., en línea: <www.collaborations.denison.edu/istmo/n12/articulos/ensayo.html> (10.03.2009).

pueblo se ubica también el abogado De la Cuadra, quien intervenía como mediador de conflictos entre el poder del terrateniente y el político y la masa campesina, fuerza laboral del agro costeño. Gracias a esa posición intermedia puede *ensayar* su presentación del montuvio ecuatoriano. Es este distanciamiento de observador interpuesto (nótese además que el látigo está más cerca de él que del soldado) el que lo acerca al montuvio costeño.



El ensayo tiene cuatro partes: 1. Topos / Topología / Geografía / Espacio, 2. Tipología / Antropología / Etnología, 3. Cultura / Política / Economía y 4. Observaciones finales / carácter montuvio / proyección hacia el futuro. La primera parte esboza un amplio “Plan geográfico del Ecuador” y luego pasa a delimitar el espacio de análisis, la geografía en cuestión: “la zona montuvia” (EM 17). Este procedimiento de delimitación es un movimiento hacia adentro y hacia afuera: enmarca y demarca un espacio geográfico y cultural. De la Cuadra plantea una fenomenología topográfica de la totalidad de las relaciones hombre-naturaleza. Su ensayo propone la observación no en el sentido de *percibir* sino de *imaginar*.

Hasta hace veinte años, más o menos, a los muchachos ecuatorianos se les enseñaba en las aulas elementales que el territorio de la República afectaba la forma de un abanico, cuyo vértice se enclavaba en la joroba de la frontera occidental del Brasil, mientras que su arco máximo se desplegaba sobre el océano Pacífico. Ahora que hemos perdido nuestro contacto brasileño, siquiera de hecho, ignoramos con qué otro adminículo le encontrarán semejanza a la heredad nacional los geógrafos escolares; pero, según la comparación referida, el Ecuador habría constituido como una cuña entre Colombia y Perú (EM 11).

Cuña: “pieza de madera o metal terminada en ángulo agudo que sirve para hender o dividir cuerpos sólidos, para ajustar o apretar uno con otro, para calzarlos o *para llenar alguna raja o hueco*” (DRAE 626). Coloquialmente se emplea esta palabra “para referirse a la persona gruesa que se mete en lugar estrecho, incomodando a las demás”. Además, De la Cuadra señala que los ecuatorianos se encuentran “virtualmente” confrontando “una suerte de desorientación en materia limítrofe” (EM 11).

La situación de partida para su análisis es, como él indica, “anómala en todos los órdenes”, de tal manera que *ordenar* significaba a la vez *planificar*, esbozar el mapa imaginario del territorio ecuatoriano. Así “el país se divide, de este a oeste, en tres regiones”, y su zona oriental “prácticamente es todavía el país de la Canela que tentó a Gonzalo Pizarro”: “todas las riquezas se las localiza imaginativamente allá” (EM 12).

De cursar otra época del capitalismo (el “período dinámico”^{89F}²²² que dice Mussolini), podría haber desempeñado el papel Far West, o siquiera el Middle West en Estados Unidos, o de la Pampa argentina, guardadas las debidas proporciones (EM 12).

Podemos ver que De la Cuadra conocía el discurso fascista de Mussolini, considerado en aquel entonces una novedosa política de derecha que el escritor ecuatoriano, fallecido antes de la Segunda Guerra Mundial, utilizó para describir de mejor manera las implicaciones de las expediciones al Oriente ecuatoriano en los años 20 y 30 del siglo pasado.²²³ Más que nada se trata de evocar el mito de la expansión territorial como desarrollo.

Georg Simmel sostiene que la capacidad y la necesidad de trazar límites es una constante universal antropológica, basada en un fenómeno psicológico: las cosas *sólo* pueden relacionarse al estar separadas la una de la otra. Trazar límites es por lo tanto la clave de la cognición humana: el límite espacial es, para Simmel, “tan solo la cristalización o espacialización de los verdaderos procesos delimitadores del alma”, el símbolo de la humanidad del ser que revela en el hombre un ser que traza límites (*grenzziehendes Wesen*), porque su identidad y cualidad distintiva están precisamente garantizadas por el límite/frontera.²²⁴ Ya en la primera descripción geográfica y topográfica del Ecuador, podemos observar que De la Cuadra trabaja con una imagen antropomorfizada del país. Al describir la región de la Sierra ecuatoriana se postula el espacio nacional como un tipo de organismo biológico:

En la anatomía del país, este hinterland tiene un significado de columna vertebral. Es la parte más poblada del Ecuador y donde se concentran las ciudades en mayor número. La capital –Quito– está en el corazón de esa zona (EM 13).

Advertimos que De la Cuadra desplaza a la Sierra y la considera un *hinterland* (territorio interior), mientras que ubica a la Costa en contraposición como *Vorderland* (territorio al frente). La palabra *hinter-*

222 Se refiere al discurso de Benito Mussolini, “Sullo stato corporativo”, del 14 de noviembre de 1933.

223 Cabe mencionar que el discurso nacionalista italiano se caracterizaba, al contrario del alemán, por estar más orientado a la modernización de la sociedad y más centrado en el papel del Estado como actor regulador.

224 Georg Simmel, “Soziologie des Raumes”, en: Id., *Schriften zur Soziologie* [1908], Fráncfort del Meno 1992, 221-243, aquí 226.

land proviene de la Geografía Humana, disciplina que investiga la interdependencia entre las condiciones geo-topográficas y las actividades del ser humano.²²⁵ El término *hinterland* supone una organización espacial de la sociedad y se refiere sobre todo a “un territorio colonial cuya parte principal está en la Costa” (EM 14).

En las estribaciones andinas, que descienden en escalera desde el *hinterland*⁸ hasta las planicies litorales, cabría anotar zonas y zonas de variadas temperaturas según su altitud. A estas *zonas de transición* se alude principalmente cuando se dice que en el Ecuador hay todos los climas (EM 14, cursivas mías).

Las “zonas de contacto” entre *hinterland* y *vorderland* son las que cobran importancia en las descripciones de De la Cuadra pues es allí donde se ubica parte del territorio que pertenece “al agro montuvio” (EM 15). Por ello, Fernando Balseca afirma que “[e]s visible que, para De la Cuadra, el ámbito montuvio deviene en una zona de contacto entre la Sierra y la Costa”.²²⁶ Si para el escritor “la concepción de lo que es identidad parecería hallarse en el tránsito”,²²⁷ entonces partimos del supuesto que De la Cuadra no se centra en la demarcación/delimitación absoluta entre Sierra y Costa para llegar a definir una identidad montuvia. En contraposición a Simmel, para quien es el límite lo que permite la cognición humana, para De la Cuadra es precisamente el umbral entre dos espacios lo que define el hábitat y la esencia del montuvio. El *hinterland* no se percibe como topos estático sino como zona dinámica.²²⁸

El profesor Sáenz considera como zonas litorales éstas que nosotros consideramos como de transición entre Costa y Sierra; las más bajas de las cuales –bosques inviolables en mucha parte, terrenos de exploración– se suman, como diremos más adelante, con su campo conocido, al agro montuvio (EM 15).

225 América era en su calidad de colonia el *hinterland* de la metrópoli española. La palabra tiene una acepción económica y territorial. El *hinterland* suele ser una región despoblada en contraste con las regiones costeras o urbanas. En la época moderna, las economías más industrializadas extraen materias primas de su *hinterland* agrario-minero y simultáneamente lo utilizan como mercado para sus productos manufacturados.

226 Balseca, “Los ríos profundos de José de la Cuadra”, 105.

227 *Ibíd.*

228 Al igual que la dinámica que existe entre el río, La Hondura y el matapalo en *Los Sangurimas*.

Según De la Cuadra, la Costa es “predominantemente aldeana y rural”, a pesar de que allí está ubicada Guayaquil, la ciudad más grande del Ecuador. Además, considera a las ciudades, capitales provinciales, como Esmeraldas (provincia de Esmeraldas), Machala (provincia de El Oro), Portoviejo (Manabí), Babahoyo (Los Ríos) como “ciudades de segundo y tercer orden” mientras que los pueblos de Daule, Vinces y Milagro son “puertos de agricultura” (EM 16). Así, la importancia de la región costeña radica en los centros de producción agrícola y no en los centros de acopio y comercialización que eran las ciudades provinciales.²²⁹ También en la Sierra “[l]a agricultura *invade* el terreno y hasta se trepa por las laderas de los cerros” (EM 14) en un acto como de voluntad propia.

De la Cuadra quería revalorar y presentar al Ecuador como un país “esencialmente agrícola”, lo cual se ve en las descripciones nacionalistas, de tinte *higienista*, que sugieren un discurso proteccionista de la producción agraria ecuatoriana.

Como *parásito de la agricultura* y de la flaca industria, florece un comercio usurero de sirios, chinos y más, que le dan vuelta a capitales adquiridos en el propio Ecuador, del cual los sacan una vez que se han hinchado a satisfacción (EM 16).

Una vez que ha esbozado su plano geográfico del Ecuador, De la Cuadra se concentra en la zona montuvia, hábitat del grupo humano que se ha propuesto presentar. De inmediato percibimos la importancia que cobran dentro de este “topos antropológico” los ríos, el sistema fluvial. La vida montuvia se organiza alrededor de las corrientes naturales:

Los enramados sistemas hidrográficos de la Costa, modifican sensiblemente las condiciones climáticas generales y determinan la zona montuvia. Podríamos decir que la zona montuvia es aquella regada por los largos ríos litorales y sus inextricables afluentes. Se incluyen en ella las zonas montañosas de transición y se excluyen los terrenos áridos de la ribera del mar y de los pequeños desiertos interiores, arcillosos o arenosos, por lo común ubicados en las proximidades de los esteros salados (EM 17).

Recordemos que ya en los primeros cuentos de De la Cuadra aparecía con intensidad el símil fluvial y por ello no sorprende que se le otor-

229 Babahoyo se llamaba anteriormente Bodegas, lo cual demuestra claramente la función que tenía el poblado.

que ese poder de determinante de un espacio que se autogenera en el ensayo del que hablamos.

Por todo esto podemos decir que la imagen del río en De la Cuadra expresa la necesidad de concebir al país considerando la inclusión de sus regiones, en la transición de sus paisajes, y en la comprensión de sus diferencias culturales.²³⁰

De la Cuadra afirma también “que cada sistema mayor, con excepción del de la provincia de Manabí [...] se enlaza a su turno con infinidad de sistemas menores” (EM 17) que forman parte del universo de la vida montuvia. También existen graduaciones dentro del complicado “mapa geográfico del Ecuador costeño”, donde se ubica la zona montuvia que constituye “un verdadero *hinterland bajo*” (EM 18). Dentro del orden geográfico que De la Cuadra pretende establecer existen por lo tanto también líneas de demarcación reales.

De la Cuadra lamenta la práctica del monocultivo en el agro ecuatoriano y la falta de “un riguroso orden cronológico”, y asegura que “algunos de nuestros grandes fracasos [están] vinculados a la modalidad de uniproducción” (EM 18). Y mientras todos los productos agrícolas con potencial industrial son reemplazados por otros inventos de producción europea, en el Ecuador “cundió la desocupación. Fue horroroso. Un cataclismo económico” (EM 20). Para trazar el mapa imaginario de las relaciones entre Europa y América se sirve del cacao, “la pepa de oro”, que posiciona a los de allá frente a *los de acá*, los campesinos costeños:

Se proyectó convertir la zona montuvia en una inmensa cacaotera, como se había convertido Cuba en un cantero inmenso. Que cayera, pues, la orchilla. Que cayeran el caucho y la tagua. Que nada se sembrara. No importaba. Quedaba ahí la “pepa de oro” que mantenía en Europa un fastuoso ausentismo ecuatoriano y que aún dejaba sobras para mantener a “los de acá” (EM 20).

De la Cuadra aplica una mirada crítica a la producción de cacao ecuatoriano y a los dueños de las grandes cacaoteras, quienes con su ausentismo no fomentaron el bienestar de la producción nacional. Asimismo, critica la falta de confiabilidad en el producto ecuatoriano (por ejemplo el caucho) causada por “nuestra incuria, nuestra codicia, y nuestra mala fe”, lo cual resume refiriéndose a “la eterna viveza crio-

230 Balseca, “Los ríos profundos de José de la Cuadra”, 108.

lla” (EM 19). Al fracasar el comercio del cacao, muchos de los dueños de las haciendas, quienes mantenían una vida burguesa en Europa, especialmente en Francia,²³¹ se ven forzados a regresar al Ecuador. De la Cuadra agrega en tono irónico que:

Ello nos proporciona el gusto de codearnos con duques y barones más o menos auténticos y más o menos criollos. Compatriotas o hijos de compatriotas, políticamente ecuatorianos, que antes no habían pisado el suelo de la patria cacaotera, se instalan resignadamente en nuestras casas de madera, ahuyentan su parte de mosquitos y respiran el aire caliente que brota en la zona montuvia. Sin duda, se juzgan sacrificados a un destino absurdo, y dedicarán sus sufrimientos para méritos en la otra vida (EM 20).

De tres aspectos de estos “regresados” se burla el escritor: de ser tan solo “políticamente” ecuatorianos, de su “sacrificio” que consiste en vivir en las condiciones en que viven los demás habitantes de la zona montuvia, y de su falsa fe que esperan ver recompensada en una futura vida eterna. La ecuatorianidad se define así por una cercanía a la tierra (suelo), por una *vida sacrificada* en el campo y no por un *sacrificio de vida* campesina y por último por medio de una verdadera “conciencia campesina” (EM 245). Al fatal monocultivo y el consecuente “fastidio de los ‘regresados’”, se suman las compañías extranjeras que para “absorber” a las haciendas “se niegan a comprarles frutas, como no sea a precios miserables” (EM 21). De la Cuadra expone la situación agro-económica de la costa ecuatoriana y explica así la situación socio-económica del montuvio. Al final de este subcapítulo De la Cuadra politiza su discurso y expone una vuelta a los orígenes en la zona montuvia: “Se advierte en general, una vuelta al agro. El hombre del monte se aferra al terrón. Incluso se percibe ya sin rasgos nítidos to-

231 Para una historia de todas las implicaciones del boom del cacao y su declive en el Ecuador, véase Lois Johnson Weinman/Lois W. Roberts, *Ecuador and Cacao: Domestic Responses to the Boom-collapse Monoexport Cycle*, Berkeley 1970. Se puede añadir a las observaciones de De la Cuadra que: “Después de la crisis del cacao, muchas familias abandonaron la ‘casa grande’ de la hacienda y se mudaron a Guayaquil, donde los hijos de los hacendados prefirieron las profesiones de medicina y derecho antes que la administración hacendaria. [...] En líneas generales, el año 1930 señala la conversión de los terratenientes cacaoteros en simples rentistas, y la autoridad patronal desapareció de las haciendas. Su lugar fue tomado por los administradores, quienes muchas veces se dedicaban a explotar al campesino al máximo, erosionando aún más cualquier vínculo de lealtad entre los propietarios y los campesinos”. Véase John F. Uggen, *Tenencia de la tierra y movilizaciones campesinas*, Quito 1993, 53.

davía, un inicio de conciencia campesina” (EM 22). La adhesión del montuvio a la geografía donde vive se intensifica por medio de las condiciones socioeconómicas que le toca vivir. El sacrificio del montuvio es total para con su tierra, llega a ser tan intenso que suscita una conciencia de “clase” y de la necesidad de una lucha conjunta entre campesinos y obreros urbanos:

Es un grito de amor el que lanza el montuvio, grito el cual, como en *¿Y ahora qué?*, de Fallada (el gran escritor hoy lamentablemente hitlerizado), “sube desde la tierra manchada hasta las estrellas”; pero que podrá cambiarse en cualquier momento en clarinada guerrera, levantando ecos terribles en las masas obreras ciudadinas, listas siempre a ayudar al montuvio (EM 22).

Así, el grito humano del montuvio es un grito *visceral* que asciende desde y a través de la tierra. Por un lado aparece ese grito como símbolo de lucha y de un reclamo de autonomía, por otro lado denota una falta de lenguaje articulado en palabras. Un grito humano contra la deshumanización del agro. Del montuvio que tan sólo se puede defender con su grito visceral acude en ayuda el ensayista De la Cuadra, que es quien fundamenta e “inventa” el lenguaje montuvio. Esta función poética es uno de los principales objetivos del *ensayo de presentación*. Este ensayo de forma y formación se dirige a esa pequeña burguesía representada también por Pinneberg, el protagonista de la obra de Fallada a la que se refiere De la Cuadra. El escritor también reconoce a esa pequeña burguesía ecuatoriana en formación (un grupo humano del *hinterland* de la ciudad), y con su ensayo procura impulsar un nuevo tipo de ciudadano con consciencia social.

Una vez concluido el análisis del espacio donde habita el montuvio, De la Cuadra procede a introducir a los habitantes del agro litoral (EM 23). Los subcapítulos “Pobladores no montuvios del agro litoral”, “Física del montuvio”, “La vida montuvia” se centran en la creación de un tipo de montuvio, o más precisamente, del montuvio como tipo.²³² Esta pretendida tipología del montuvio está acompañada de algunos datos etnográficos que no aparecen como datos científicos,

232 Véase al respecto el ensayo de Emmanuelle Sinardet, “Un tipo para la ecuatorianidad: El montuvio ecuatoriano de José de la Cuadra (1937)”, en: *Historir(e)s de l’Amérique latine* 1 (2005), 1-12, en línea: <www.hisal.org/viewarticle.php?id=22> (10.03.2006). A continuación se citará de este texto con las siglas SC seguidas del número de página.

sino como datos experimentales que el mismo escritor habría recabado de sus conversaciones con campesinos costeños cuando se desempeñaba como abogado en Guayaquil.²³³ En su excelente análisis “Un tipo para la ecuatorianidad: El montuvio ecuatoriano de José de la Cuadra”, Emmanuelle Sinardet afirma que lo que De la Cuadra pretendía con su ensayo inspirado por elementos sociológicos y etnológicos era la “creación de una ficción étnica montuvia”.²³⁴ Nótese que para De la Cuadra esta ficción étnica es la *condición de la posibilidad del ser* o del *ser imaginado/imaginario* al que presenta en su ensayo.

Hay que considerar sin embargo que el ensayo, como afirma Adorno, “trabaja enfáticamente en la forma de la exposición” pero a la vez “está necesariamente emparentado con la teoría, a causa de los conceptos que aparecen en él, los cuales traen de afuera no sólo sus significaciones, sino también sus referencias teoréticas”.²³⁵ Aquí aparece un problema del ensayo de “presentación” que el escritor ecuatoriano quería construir, pues no cuenta con “referencias teoréticas” acerca del montuvio y las “significaciones” que conoce y de las cuales parte son principalmente imaginaciones literarias del montuvio, las cuales ya había plasmado con anterioridad en su obra literaria.

Sinardet argumenta que se trata de una *creación fictiva*, precisamente porque el texto de De la Cuadra supone un “intento de demostrar mediante el tratado científico la veracidad de la ficción” (SC 5), fallando en presentar los elementos científicos más importantes: las pruebas y, consecuentemente, un sistema de verificación. Según Balibar y Wallerstein,

la comunidad nacional nunca es una realidad preestablecida, sino un producto histórico complejo y maleable, que necesita afirmarse precisamente como comunidad estable por medio de un discurso identitario (SC 5).

Para construir este tipo de ficción étnica se necesitan dos elementos complementarios: “un fondo racial y una cultura común” (SC 5). Aquí opera una estrategia textual que se sirve de una “retórica pseudo científica” que crea “a la larga [inconscientemente] un leitmotiv convincente” (SC 6). Así, al sugerir que la Costa ecuatoriana está habita-

233 Véase el prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco a las *Obras completas* de José de la Cuadra.

234 Sinardet, “Un tipo para la ecuatorianidad”, 4-5.

235 Adorno, “Der Essay als Form”, 26.

da por “grupos raciales homogéneos e identificables”, se prepara al lector para “concebir a los pobladores del agro litoral a su vez como a un grupo racial perfectamente definido” (SC 6). De la Cuadra presenta en primer lugar al cholo, cuya “base étnica es añejamente americana”, como “resto degenerado de alguna inmigración asiática” y descendiente de aborígenes costeños que fueron sometidos por el imperio incaico “que desbarató y confundió las tribus costeñas” (EM 23). Como podemos ver, la ecuatorianidad de los cholos no está intacta pues se los describe con facciones que “le prestan semejanza con los chinos de las riberas” y De la Cuadra llega incluso a relacionarlos con ciertas “ramas mayas, o mayoides [!]” (EM 24). Finalmente concluye afirmando que “el cholo ecuatoriano se diferencia profundamente del indio de las serranías, y *tampoco es un mestizo*” (EM 24, cursiva mía). El escritor encuentra tres características que “se distinguen en la cholería”: economía agraria autosuficiente, comercio de los productos agrícolas en los grandes centros poblados y un notorio “proceso de desintegración” dentro de las tribus a raíz de la creciente presencia de extraños en sus aldeas (EM 24-25). La estructura familiar está en proceso de descomposición, lo cual es criticado por De la Cuadra cuando afirma que “el sujeto económico no es, pues, el individuo, sino la familia a que éste pertenece” (EM 25). Afirma además que existen 50 mil cholos en la costa ecuatoriana.

En el libro del proyecto cultural que De la Cuadra buscaba inaugurar con su ensayo, el cholo se presenta como página opuesta al grupo montuvio. De otra manera no se explica que el subcapítulo se denomine “Pobladores *no montuvios* del agro litoral” y no “Cholos del agro litoral”. El propósito de su presentación es la posibilidad comparativa que surge al oponerlos al grupo montuvio. Lo importante es entonces demostrar los *rasgos o características no montuvios* de este grupo étnico.

A falta de sustento científico se sirve de un *enfoque socioetnográfico*²³⁶ que proviene de la sociología alemana, como observamos ya al referirnos a Sigfried Kracauer. Esta perspectiva socioetnográfica también está sustentada en un enfoque sociodarwinista según el cual vale

236 Véase al respecto, el ensayo de Inka Müller-Bach, “Soziologie als Ethnographie. Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten*”, en: Vittoria Borsò (ed.), *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, Stuttgart/Weimar 2002, 279-298.

la pena analizar las características de la “raza genuinamente americana” (Vasconcelos y su “raza cósmica”). Así, sería posible definir una “raza genuinamente ecuatoriana”, con todas las contradicciones e implicaciones que estos conceptos contienen. El mestizo montuvio significaría para De la Cuadra la “posible superación de los vicios de las otras razas” (SC 8) dentro de la sociedad profundamente segregada en la que vivía el escritor,²³⁷ quien “reactualiz[a] la tradicional oposición civilización/barbarie” (SC 8) al presentar a los indios cayapas (“unos 2000 aproximadamente”) como seres en un “estado salvaje” a partir de los cuales se construye una imagen romántica: “[d]e creerle a los poetas locales, los cayapas serían muy hermosos” (EM 25). Se menciona también “otros indios”: la tribu de “los indios colorados” que tiene un “mayor grado de progreso que los cayapas”. Al referirse a los negros de la provincia de Esmeraldas, De la Cuadra aclara que se refiere “sólo a los de raza pura” (EM 26). La población negra se encuentra según el escritor en un “curioso proceso de regresión social”, lo cual se manifiesta en su retorno al “primitivismo” (EM 26). Finalmente relata que a los negros que se reunifican en organizaciones tribales se los llama “animales domesticados” que desconocen el “imperio del hombre” representado en el Código Civil (EM 26).

El objetivo principal de Sinardet es demostrar que la creación (étnica) del montuvio está acompañada de una *necesaria desaparición* del mismo, fundiéndose este en el mestizaje cultural, con lo cual se otorga a la costa ecuatoriana un valor propio como elemento de la ecuatorianidad. Según la socióloga francesa, “el montuvio debe desaparecer en nombre de la modernización del país y de la justicia social” (SC 10), afirmación que consideramos una lectura errónea del ensayo de De la Cuadra, pues cae en el simplismo al no considerar las distintas dimensiones culturales que aborda este ensayo de presentación. Una posible manera de conectar la lectura de Sinardet (cuya interpretación no es en su totalidad errónea, pero sí se equivoca en sus conclusiones) y las afirmaciones de De la Cuadra sería citando a

237 El clásico suceso que ejemplifica los conflictos sociales de la época es la huelga general del 15 de noviembre de 1922 en la ciudad de Guayaquil, donde trabajadores y artesanos, convocados por la Federación de Trabajadores Regionales de Ecuador, fueron asesinados y heridos por las fuerzas públicas, tras semanas de protestas en que la ciudad había llegado a estar a oscuras y sus mercados desabastecidos.

Adorno, quien afirma que: “El ensayo tiene que conseguir que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma esté presente”.²³⁸

El subcapítulo “Física del montuvio” vuelve a relacionar *in principio* la naturaleza topográfica de la costa ecuatoriana con el tipo humano del montuvio:

Hemos sentado que la zona montuvia es aquella parte de la costa del Ecuador regada por los grandes ríos y sus numerosos tributarios.

El montuvio es, pues, el *poblador estable* de esa zona, a la cual se liga por su trabajo (EM 27, cursiva mía).

La estrategia de De la Cuadra consiste en demostrar la relación funcional del montuvio con la naturaleza por medio de su *presencia estable*, la cual se fundamenta en una unión de trabajo entre hombre y tierra. La instancia de socialización del montuvio pasa por lo tanto por su trabajo en el campo. Que estamos frente a una construcción antropológica se evidencia cuando se afirma que “[e]l montuvio es *la resultante de una elaboración* casi pentasecular, en la cual han intervenido tres razas y sus variedades respectivas” (EM 27, cursiva mía). La deconstrucción de la fisonomía del montuvio se basa en una terminología racial. En primer lugar, su “fondo es indio, pero no uniforme” y este “elemento indio no se mezcló en la misma proporción con los otros elementos” (EM 27). El escritor resume así los componentes étnicos del montuvio:

Y más aún; si buscamos números medios, conjeturaríamos que el montuvio ciento por ciento se ha formado así:

Indio	60%
Negro	30%
Blanco	10% (EM 27).

¿Qué hacer con estos porcentajes raciales del montuvio de su época? De la Cuadra quiere demostrar el mestizaje del montuvio pero a la vez registrar las distintas graduaciones en una tabla étnica-racial. Así afirma que el color de piel del montuvio “depende de la mayor o menor cantidad de sangre negra que se haya mezclado con la india”; lo que lo diferencia del negro y del indio es que “no es tan buen andador como el indio [pues s]obre todo, no resiste cargas en el viaje” (EM 28). Entonces, una de las diferencias del montuvio frente al indio

238 Adorno, “Der Essay als Form”, 25.

y al negro sería que no se lo considera como animal de carga ni tiene sus cualidades. Así pues, al ser en cambio el montuvio un jinete “excelente”, su relación con los animales es funcional pero a la vez “sient[e] una inconfesada solidaridad vital con los animales, que lo ayudan en sus faenas, que lo acompañan, que le proporcionan alimentos, el montuvio es cazador únicamente por necesidad” (EM 28). La imagen del “buen salvaje” que se presenta aquí es evidente. De todas maneras, el montuvio posee una destreza animal, pues “[t]repando árboles, rivaliza con los simios” (EM 28). De la Cuadra complementa su discurso etno-sociológico y antro-po-racial con la descripción de la joven mujer montuvia como un ser con una sexualidad desbordante que compensa su “rostro impasible”, esto, hasta la llegada de la maternidad, que “concluye con toda huella de belleza” (EM 29):

Sus senos –chicos y duros–, su vientre hundido y sus caderas altas, la sazonan de un picante atractivo sexual.
Perdida la virginidad, cuya pérdida acaece a veces hasta por debajo de los quince años, o meramente pasada esa edad, la mujer montuvia se desposee de sus encantos (EM 28).

Los giros estilísticos permiten dilucidar el verdadero espíritu tras el ensayo de De la Cuadra. En contraste con los *porcentajes raciales* que antepone a sus descripciones de las facciones físicas de los montuvios, torna su mirada una vez más hacia los males que acosan a los montuvios como *seres* y no como *tipos humanos*. Mientras que las descripciones de la fisonomía dejan de lado todo aspecto humano, la mención del carácter luchador de los montuvios, quienes “a pesar de las víboras, a pesar de las enfermedades, a pesar de todo” (EM 29) se aferran a la vida, les devuelve la humanidad.

Es válido detectar aquí una contradicción significativa: lo irritante y difícilmente comprensible –y aparentemente paradójico– de la *escritura* de De la Cuadra es precisamente que señala el hecho de que para él la realidad, lo natural, lo auténtico y cotidiano del mundo se revela como por sí mismo. La dificultad en la lectura es sobre todo una consecuencia de una *mirada desnaturalizada y desplazada* por medio de la ciencia y la educación moderna que reclama números precisos y relaciones exactas. Justamente en el párrafo donde menciona las enfermedades que atacan a los montuvios, el autor nos remite a una –en él rara– nota al pie de página donde cita un manual higienista de un doctor guayaquileño. Es decir, aquí aparece la prueba científica que en

todo el texto no figura como primordial y que sin embargo ahora cobra mayor importancia, por tratarse de tan delicada cuestión.

El higienista porteño doctor Fransico Cabanilla Cevallos, en una obra reciente, *Los grandes problemas sanitarios del litoral ecuatoriano* (Guayaquil, 1935), traza el mapa de la patología montuvia. Es una lectura que acobarda. Los males que azotan al campesinado litoral son, según Cabanilla Cevallos, entre otros, los siguientes: bubónica, en brotes esporádicos; tuberculosis, paludismo, anquilostomiasis, fórmulas disintéricas, mal de Pian (provincias de Manabí y Esmeraldas), lepra (provincia de El Oro), enfermedades venéreas y varias enfermedades infectocontagiosas. Es todo un cuadro terrorífico. Y, felizmente, la fiebre amarilla fue erradicada (EM 29).

Por ello, la afirmación de Sinardet de que “[e]l retrato montuvio se dibuja así por la acumulación de rasgos generales, cuando no evasivos, que evacúan toda discusión científica” (SC 9) es sólo parcialmente correcta, pues desconoce que los silencios y espacios literarios vacíos anteriores corresponden al *análisis* etnosociológico *de superficie* que cobra profundidad cuando De la Cuadra resalta datos científicos que se ocupan de verificar el dolor humano y las deplorables condiciones de vida del campesino montuvio. Así puede continuar retratando esa fuerza de vida del montuvio como una imagen y a la vez reflexionando a través de esa imagen sobre el momento fundacional de la modernidad misma. Además, los medios matemático-científicos como las estadísticas no logran revelar la profundidad del dolor humano, y sus porcentajes y números sólo diagnostican la superficie del problema. Con la transgresión de las normas de la investigación científica De la Cuadra da pie –de seguro inconscientemente– a una reflexión acerca del fenómeno de la observación sociológica que a inicios del siglo XX cobraba mayor fuerza en el Ecuador.

Es justamente en los momentos en que De la Cuadra se despoja de sus pretensiones de racionalización de la cultura –“retórica pseudo-científica para dar legitimidad a sus afirmaciones”– (SC 9), cuando nos ofrece su mejor prosa ensayística y nos revela la esencia del montuvio por medio de la intuición y de una poética programática y literaria que postula una vuelta del hombre y de sus actos a la naturaleza:

Como esos viejos árboles del agro que, heridos de hacha, rebrotan y se resisten a morir, la gente montuvia, soportando males tremendos, se agarra a la vida, como los matapalos se agarran al subsuelo, con raíces profundas y tenaces (EM 29).

En el subcapítulo “La vida montuvia”, se describe el “régimen familiar” del montuvio que, como correctamente afirma Sinardet, se podría “aplica[r] a todas las familias iberoamericanas: es patriarcal pero la madre, alma del hogar, representa su pilar afectivo”, mientras que las relaciones conyugales del montuvio se explican por medio de ejemplos y se diferencian de la vida marital “como institución de derecho eclesiástico” y de la “actual exigencia” que impone “el contrato civil” de la ley oficial, lo cual, en realidad, “ha traído como consecuencia un aumento del porcentaje de amancebamientos”, sobre todo en el “agro remoto” (EM 31). Aquí se observa la dicotomía de la ley oficial del Estado (ley externa) y la ley del agro montuvio (ley interna). Un dato interesante es la casi ausencia de prostitución en la sociedad montuvia, consecuencia, como indica De la Cuadra, de “determinantes individuales, no sociales” (EM 32). Esta aclaración es perturbadora pues no coincide con el método que hasta entonces se había aplicado al análisis del pueblo montuvio. Sin embargo, precisamente estos datos con aparente fundamento individual, abren el campo de observación homogénea de este grupo humano y dinamizan así la perspectiva del observador etnosociológico.

Sin embargo, vuelve rápidamente a la generalización. Así, el fenómeno de la prostitución se presenta en el campo y la ciudad de manera diametralmente opuesta:

La prostituta montuvia, cuando lo es de veras, se enorgullece de serlo y recaba una posición de machismo tenoriesco: ella es quien elige. Pero, la mujer montuvia, cuando está en el agro, no busca salidero a su mala situación económica en la prostitución. Sacada de su ambiente, en las ciudades, sí, busca ese salidero. Acude a la prostitución como a una cura de hambre: los burdeles ciudadanos costeños, en especial los de Guayaquil, consumen mucha carne montuvia, reclutada máximamente entre domésticas traídas desde las haciendas por sus patrones, prostitutas por éstos y abandonadas después (EM 32).

La ciudad que normalmente representa el topos de la modernidad y del desarrollo aparece aquí como un lugar de perversión y explotación humana. El hambre no cunde en el campo sino en la ciudad y la *prostitución voluntaria* (una extraña constelación) del campo se convierte en prostitución forzada en la ciudad. Si no fuera porque De la Cuadra menciona la explotación por parte de los *patrones terratenientes* se podría interpretar esta dicotomía como una diferencia natural entre la mujer del campo, de sexualidad propensa a la prostitución natural, y la

mujer enajenada que es forzada a la prostitución. En el cuadro sexual del montuvio, tal como lo pinta el escritor, “[l]a monogamia [del hombre] no es una constante” (EM 32), lo cual tampoco representa un dato alarmante ni novedoso. Lo que sí resulta significativo es que, en paréntesis, De la Cuadra aclare: “(Quede claro que estas conclusiones, como las demás de este ensayo, son deducidas de altos números y no excluyen la posibilidad de excepciones)” (EM 32).

Al contrario de lo que Sinardet reclama como una falta de aclaración (“¿Qué números?, ¿en base a qué observaciones?” SC 9), el escritor nos enfrenta a una referencia abierta e imaginaria. De la Cuadra no pretende desarrollar una “falsa demostración científica” sino precisamente confrontar dos caras del mismo fenómeno: la posibilidad de cuantificar y verificar gracias a las estadísticas y su consiguiente contingente de excepciones. Así, neutraliza cualquier posibilidad de verificación científica dentro de su ensayo al postular la falibilidad de todo dato. Deconstruye entonces su propia propuesta en un giro que permite situar al ensayo nuevamente entre *forma* (estadísticas/números/verdad estática) y *formación* (reportaje/dinámica/excepción). Entre la certeza sociológica que podrían permitir los altos números y la posibilidad singular de la excepción sitúa De la Cuadra sus referencias en el ensayo de presentación. El ensayo prescinde por ello de reunir los conocimientos sociológicos en una relación terminológica que se encuentre separada del material de investigación (los montuvios). Al contrario, el autor construye *en* la materia. Esto significa que convierte al conocimiento del contenido sociológico de su material en el principio de su creación ensayística-literaria y permite así que la teoría se evidencie en el *discours* de su texto.

Como parte de la construcción de una tipología humana, se describen también los impulsos artísticos del montuvio. Este no tendría ninguna necesidad de representar de manera pictórica sus vivencias pues “ignora el dibujo” (EM 33). Ya en la infancia se puede notar esta deficiencia expresiva pues “el niño montuvio no siente el deseo de graficar sus ideas” ni posee un “elemental sentido humorístico” (EM 33). Al contrario de su actitud frente al dibujo, el montuvio sí “cultiva las artes plásticas”, y lo hace “de un modo muy excepcional” (EM 33). Sin embargo, esta forma de expresión cultural se sitúa más en el cam-

po de la artesanía y no del arte:²³⁹ “La artesanía es un signo que expresa a la sociedad no como trabajo (técnica) ni como símbolo (arte, religión) sino como vida física compartida”.²⁴⁰ De igual manera cuestiona la existencia de una “llamada música montuvia” pero ofrece un dato específico al respecto:

Empero, ha superado el compás binario y más bien se lanza instintivamente al de tres por cuatro. Por ello, el pasillo montuvio recuerda al pasillo colombiano antes que al de la sierra del Ecuador. Es como un ligero vals, donde se introducen, un poco arbitrariamente, largos calderones (EM 33).

En su ensayo “Ecuador, país sin danza. El pueblo ecuatoriano no baila”, De la Cuadra postula que el pasillo, una “traducción americana del zortziko éuzkaro” llegó al país “a través de Colombia, desde Venezuela, donde los colonizadores vascos lo desembarcaron” (DCII 466). El *zortziko* es una “danza folklórica en cinco por ocho, con la particularidad de que el segundo y cuarto tiempo son casi siempre notas con puntillo”.²⁴¹ El autor guayaquileño demuestra un fundado conocimiento musical y, aunque no podemos certificar la descendencia del zortziko, es plausible, desde el punto de vista musical, que el zortziko con su compás irregular de 5/8, compás que tiene tres partes de distinta duración, sea ancestro del pasillo que vendría a ser una variación (3/4 o 6/8) que acentúa el primer y tercer tiempo. Al respecto afirma la socio-musicóloga Wilma Granda que

Para que el vals europeo se convierta en pasillo de baile, se modifican sus silencios y se acelera el ritmo conservando su misma forma ternaria del 3 x 4, solo que, al revés. El tan tantán, se hace tantan tan y ese silen-

239 Octavio Paz diferencia entre arte y artesanía afirmando que en el objeto artesanal siempre encontramos un vaivén entre utilidad y belleza que él denomina placer. De manera que el objeto artesanal no se reduce a la pura utilidad del objeto industrial ni a la mera contemplación del objeto artístico. Véase Octavio Paz, *In mediaciones*, Barcelona 1979, 15. Además las lúcidas aclaraciones de Alex Aillón Valverde: “El ser latinoamericano, no solo que no entiende una cultura sin apropiación sino que no entiende la cultura sin manosearla, sin servirse de ella como de un receptáculo de su propio brebaje simbólico.” Véase Aillón Valverde, *Para leer al Pato Donald desde la diferencia: comunicación, desarrollo y control cultural*, Quito 2002, 68.

240 Octavio Paz, *In mediaciones*, 15-16.

241 Citado de Carlos Sánchez Equiza, “En torno al Zortziko”, en: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 57 (1991), 89-104.

cio logra una sonoridad distinta, acorde con el tambor de guerras liberadoras, aun cuando sea en la forma.²⁴²

Esta labor de “traductor”, no sólo del habla sino también de la música, es la que De la Cuadra pretende enfatizar, de tal manera que el montuvio adquiere un origen cultural e histórico mucho más amplio.

Son precisamente los silencios contenidos en el ensayo de De la Cuadra los que se deben rescatar a fin de entender a profundidad su sociología de la superficie. De la misma manera ocurre la “traducción” que el montuvio hace de la poesía:

Cuanto a la poesía, emplea espontáneamente el metro castellano de a ocho, o sea el metro de romance, pero con rima perfecta, casi siempre en agudos o graves fáciles, y sin cuidar del isocronismo de los versos rimados (EM 34).

En cuanto al estudio de la cultura montuvia, abunda la frase vacía, la afirmación que se enfrenta deliberadamente a todo tipo de transmisión de conocimiento científico. Al referirse al amorfino de la poesía montuvia, De la Cuadra “confiesa” el poco estudio que se le ha brindado: “El amorfino, *más ensalzado que estudiado*, es el contrapunto, o dicho, o cambio de decires, de otros pueblos de América, y remonta su origen a la época colonial” (EM 34).

Una vez más podemos precisar la naturaleza de este ensayo como de *presentación*, ya que como afirma De la Cuadra “[a]l lector interesado en un conocimiento mayor de la poesía montuvia, habrá que remitirlo a las obras de Chávez Franco, cronista oficial de Guayaquil y, sin duda, el mejor informado sobre la materia” (EM 34). La función del texto es remitir al lector hacia otra fuente que no se aborda a fondo.

La “impulsión artística” del montuvio alcanza su mayor expresión en la narrativa y en ella se evidencia su “innata tendencia mítica” (EM 34). Al respecto, De la Cuadra emplea nuevamente un símil fluvial: “Su innata tendencia mítica, que señalamos adelante, halla aquí *cauce amplio*” (EM 34, cursiva mía).

Ya en *Los Sangurimas* pudimos ver cómo este cauce simbólico se desbordaba en una imaginería dinámica y una simbología estática. De la Cuadra inserta a esta narrativa montuvia dentro del “cauce amplio” que significa la idea de una *expresión propia y universal*. Su concepto

242 Wilma Granda, *El Pasillo: identidad sonora*, Quito 2004, 24.

de la misma parece ser: una interrelación inconsciente entre varias literaturas, sin importar la ubicación geográfica y todo el sistema cultural detrás del mismo ni la época histórica. Precisamente se trata de una relación de *corrientes literarias* (fluviales) que se compenetran por afinidades temáticas y también de forma.

En las bellas noches tropicales, reunidos en la cocina alrededor del fogón donde hierve el agua para el café puro, los montuvios cuentan las “penaciones” y los “ejemplos”. Poe no habría desdeñado aprovechar los argumentos de las unas; y, Vorágine habría aplicado los otros a alguno de los santos de su *Leyenda dorada* (EM 34).

Esta relación de De la Cuadra de las narraciones montuvias de *penaciones* nos recuerda al famoso poema en prosa *The Raven* de Poe. Allí el *yo lírico*, quien está a punto de dormirse, es despertado por unos golpes en la puerta. Tras la muerte de su amada Leonore, el yo lírico, quien había tratado de distraerse con la lectura de libros ocultistas, imagina quién podría ser el tardío visitante. Sin embargo, al abrir la puerta no encuentra a nadie y al volver a su sillón escucha golpes en la ventana. Al abrirla un gran cuervo se posa sobre el busto de Pallas Atenea, que decora la puerta. El yo lírico empieza a preguntarle al cuervo sobre su nombre y se pregunta si olvidará o volverá a ver a su amada Leonore, mientras el cuervo sólo repite constantemente la(s) palabra(s) *Nevermore* (Nunca más). Tras especular sobre cómo el cuervo habrá aprendido estas palabras, el poema culmina situando al narrador o a su alma bajo la sombra que produce el cuervo y de donde nunca más se levantará: “And my soul from out that shadow that lies floating on the floor/ Shall be lifted – nevermore!”²⁴³

En el cuento “La cruz en el agua” De la Cuadra narra la historia de un alma en pena: el extraviado cadáver de Felipe, hijo de la protagonista del cuento. También Felipe busca la cruz en el agua hasta conseguir su paz eterna. Es esa la materia de la que se sirve el escritor montuvio, una materia que es real y que deambula en las narraciones de los campesinos. Si nos centramos en la escena evocada en el ensayo, podemos ver cómo De la Cuadra ambienta la clásica situación que (re)produce el inicio de un cuento: un grupo de personas reunido alrededor del fogón: interacción social y relato como una unidad inseparable dentro de esa cosmovisión.

243 Edgar Allan Poe, *The Raven*, Berlín 1988, 43.

Dentro del proyecto ensayístico de De la Cuadra de presentar al montuvio y otorgarle un espacio cultural donde ubicarse, la mención a Poe no parece ser únicamente estratégica ya que los motivos siniestros y oscuros también están presentes a lo largo de su obra. La relación con Poe además legitima a las historias de historias de almas en pena montuvias y sirve para suponer que un escritor de la talla mundial de Poe también podría hacer uso de estas narraciones orales. De lo que se trata es de otorgar a las narraciones montuvias el estatus de *literaturizables*. Así entrelaza superficialmente la narración local con la literatura mundial. Por otro lado, si con la mención de Poe se trataba de describir en términos universales las narraciones montuvias, entonces la relación con Santiago de Vorágine y su legendaria *Leyenda dorada* pretende otorgar un fondo histórico y mítico a los *ejemplos montuvios*. Como De la Cuadra afirma más adelante, en el cuento “El santo nuevo” asistimos “al inicio de formación de un mito” (EM 38). Este libro famoso que relata historias de santos ya era en la Colonia una fuente de inspiración para los artistas indígenas que iban preparando así el advenimiento de un arte propio:

Fue la vertiente europea la que determinó el desenvolvimiento de la técnica de la pintura colonial con temas que reproducían el ciclo de la vida de Cristo, de la Virgen, de los santos o lo narrado en los textos bíblicos y religiosos como *La leyenda dorada*. La producción pictórica fue un reflejo de lo europeo con aportaciones decorativas locales, que respondían a caprichos populares que se pueden reconocer por su particular e ingenuo amaneramiento, pero, sobre todo, por su riqueza de color y ornamentación.²⁴⁴

La *Leyenda dorada* reproduce algunos relatos de los *Evangelios apócrifos* que incluyen todas aquellas leyendas, historias, narraciones, etc. transmitidas en distintas lenguas (arameo, árabe, armenio, latín, griego, hebreo, etc.), en la mayoría de casos de forma oral, que la Biblia no recoge por tratarse de narraciones de *dudosa veracidad*, *algunas inventadas*, otras exageradas y otras de las que la Iglesia no podía permitir su difusión, mucho menos en las Sagradas Escrituras.²⁴⁵ De tal manera que para De la Cuadra es importante también señalar el *nivel/carácter de ficcionalidad* que alcanzan estos relatos montuvios.

244 Nancy Morán y Jorge Moreno, “Arte virreinal ecuatoriano”, en: *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Catálogo de Exposición, Madrid 2007, 40.

245 Hans Peter Rüger, “Apokryphen I”, en: Gerhard Krause/Gerhard Müller et al. (ed.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlín/Nueva York 2000, 289-316.

Ficción y oralidad son los dos elementos que caracterizan a las narraciones montuvias, tal como a la *Leyenda dorada*. Debemos sin embargo tomar en cuenta un matiz que el mismo De la Cuadra nos presenta:

De la Vorágine tituló a su obra, escrita en latín, *Historia lombardita seu Legenda sancta*. Es importante aclarar que el uso del término Leyenda, aparece sujeto a la rigurosidad etimológica cuyo significado es el de lectura, de tal manera, que si interpretamos el título completo, debemos considerar que el autor se refiere a historias de santos para ser leídas, no a leyendas en el sentido que hoy conocemos.²⁴⁶

Evoquemos nuevamente la escena que De la Cuadra nos había presentado: el grupo montuvio alrededor del fogón escuchando narraciones orales cuyo destino será, una vez que el autor ecuatoriano explote esta mina narrativa, también el de la lectura, y así de cultura. La transición que la narrativa montuvia debe ejecutar es de lo oral a lo escrito, para entrar en el acervo de la literatura mundial. La alusión a Poe y a Vorágine tiene por lo tanto el propósito de relacionar a la narrativa montuvia con un escritor famoso y además de ubicar a la literatura montuvia dentro de un espacio de referencialidad temática y formal (por un lado penaciones y ejemplos, por el otro actualidad y temporalidad/historicidad) que permita acercarse a esa literatura de manera más adecuada. En la gestación de las propias fronteras artísticas es imprescindible abordar los límites y demarcaciones de otras corrientes y épocas literarias que brinden a la literatura de presentación un folio sobre el cual extender su entendimiento:

Conviene fijar, en vía de introducción, un concepto de arte, más que nada por establecer un punto referencial imprescindible a estas someras reflexiones; aparte de que únicamente así cabe *situar* la cuestión dentro de sus propias fronteras, sin atajarla en disquisiciones.²⁴⁷

En contraste a las *impulsiones artísticas* que conforman la vida del montuvio, De la Cuadra presenta las *determinantes criminales* del ser montuvio. En este apartado se sirve del amplio estudio sobre el sistema penitenciario ecuatoriano, *El problema penal en el Ecuador*, escrito por el profesor José Miguel García Moreno, célebre abogado guayaquileño y rector de la Universidad de Guayaquil (EM 35). De la

246 Anna Dolores García Collino, "Relatos de fé y fantasía", en: *AlterTexto* 8 (2006), 123.

247 José de la Cuadra, "El arte ecuatoriano del futuro inmediato" (1933), en: *re/incidencias* 2 (2004), 203.

Cuadra afirma que se trata de un “estudio de la criminalidad montuvia” (EM 35) para poder demostrar de mejor manera su propia tesis al respecto. J. M. García Moreno resalta sobre todo “la estrecha relación entre el apetito sexual y el ansia roja del sabor de sangre” (EM 35) del campesino del litoral.

J. M. García Moreno llama la atención sobre otros posibles motivos para cometer crímenes: a los montuvios les incita un “sentido de justicia expiatoria, casi vengativa” (EM 35). Para explicar este argumento De la Cuadra recurre nuevamente a una comparación que “implica y exige familiaridad con experiencias europeas antes que americanas o ecuatorianas” (EM XXI):

Los determinantes de la criminalidad del montuvio arrancan de su sentido de justicia, muy semejante al que informa la vendetta de la Italia meridional: aun aquellos determinantes que parecen arrancar de otros sentimientos, como el que mueve al robo de ganado, por ejemplo. Es corriente que el abigeo escoja sus víctimas con cierto criterio selectivo de castigo; buscará perjudicar a los hacendados mayormente explotadores de la peonada: incluso robándoles ganado procurará punir los desafueros del gamonal (EM 35).

Existe una diferencia importante entre las motivaciones atribuidas por J. M. García Moreno y por De la Cuadra: mientras para el primero la justicia expiatoria está dirigida hacia la venganza personal, es decir hacia la restauración del honor propio, para el escritor no es únicamente este el motivo de los actos delictivos de los montuvios pues se trata de un tipo de venganza que restituye el honor del *otro*, y por ende de un acto de heroísmo social.²⁴⁸ De la Cuadra no pretende deslegitimar al autor del libro, sin embargo, hace una lectura diferente del fenómeno a pesar de afirmar que “en mi vida profesional he constataado casos [...] que confirman la aserción de García Moreno” (EM 35).

Nietzsche considera la venganza como forma de auto conservación que puso en movimiento su mecanismo racional.²⁴⁹ A partir de

248 Eric Hobsbawm da la definición clásica de bandido social: “peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders for liberation, and in any case men to be admired, helped and supported. This relation between the ordinary peasant and the rebel, outlaw and robber is what [...] distinguishes [social banditry] from other kinds of rural crime”. Véase Eric Hobsbawm, *Bandits*, London 1969, 17.

249 “La venganza de la restauración no preserva de ulteriores perjuicios, no hace a su vez bueno el perjuicio sufrido; salvo en un caso. Cuando el adversario ha hecho

esta teoría se justificaría ese que De la Cuadra llama *crimen social*, que erróneamente “ha sido achacado al comunismo” (EM 36). El escritor no quiere que esta “clase de criminalidad” se relacione con el comunismo y llega incluso a deslegitimar este tipo de rebelión campesina: “[...] y precisamente ahí –ignoro si obedeciendo directivas del P.C.– la lucha adopta sólo fórmulas negativas: reclamación legalista, boicot, huelga, etc.” (EM 36).

Mientras estas formas de lucha son negativas, el sentido de justicia del montuvio tiene fines sociales y es por ende el único modo de lucha legítimo para el campesinado del litoral ecuatoriano. En la lucha socialista el montuvio es un prototipo²⁵⁰ de la rebelión del pueblo frente a la clase explotadora y opresora. Mientras que este espíritu de justicia es un determinante estable de la vida montuvia, por otro lado existen también “determinantes ocasionales” de los crímenes montuvios, como el alcohol y el ansia sexual (EM 36). Sin embargo, el determinante criminal principal del montuvio lo define como un ser humano que lucha en contra de la injusticia externa en el interior del agro costeño. La mejor realización literaria de este postulado la encontramos en la novela inconclusa *Palo’e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez, Ladrón de ganado*. Tras robarles ganado a los manabitas que “se aprovechaban de la ocasión y ofrecían precios irrisorios por los animales”, Máximo Gómez habla al pueblo acerca de su engaño: “Yo no he pecado en nada con eso –concluía–; porque, como dice el dicho, ladrón que roba a ladrón... Dios me ha de haber perdonado, pues...”²⁵¹.

Veamos cómo en las observaciones con respecto al fenómeno artístico De la Cuadra postula que la base dinámica de todo proceso cultural (artístico) son los determinantes antropológicos que se encuentran constantemente en proceso de evolución:

sufrir nuestro *honor*, la venganza puede *restaurarlo*. Pero éste ha sufrido en todo caso un daño cuando se nos ha infligido un sufrimiento intencionadamente: pues el adversario demostró con ello que no nos *temía*. Mediante la venganza demostramos que tampoco le *tememos*: ahí reside la nivelación, la restauración.” Véase Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano, Un libro para espíritus libres*. Vol. II, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid 1996, 132-134.

250 Robles afirma al respecto que De la Cuadra “pretende transformar al montuvio en proletario *avant-la-lettre*” (EM VII).

251 José de la Cuadra, “Palo’e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez, ladrón de ganado”, en: *re/incidencias 2* (2004), 146.

[El fenómeno artístico], en sí, no evoluciona: es incapaz de esa dirección de actividad que no cuenta entre las que le están posibilitadas. Evolucionan sus determinantes; y, como a él no se lo ve estático, detenido en cada uno de sus instantes, en proyección continuada y con compás de tiempo, el observador –por ilusión semejante a la de las imágenes sucesivas que impresionan la movilidad– refiere al arte intrínsecamente lo que no es del arte sino de sus determinantes conocidos: la evolución.²⁵²

Como último punto, De la Cuadra vuelve la mirada a las (innatas) tendencias míticas del montuvio y le adjudica la característica de *irrefrenable* (EM 36). Es la mezcla de religión católica y prácticas ancestrales indias y negras la que hace de ese conglomerado un sincretismo panteísta (EM 36). Esta tendencia que De la Cuadra denomina mítica, es también la razón por la cual el montuvio está en “constante fabricación de héroes”, tarea que estaba también en manos de los escritores.

Como derivación de ese panteísmo, en los relatos montuvios los animales hablan, lo propio que las plantas y las cosas todas; sus impalpables presencias influyen en los destinos humanos, modificándolos favorable o desfavorablemente, según su condición de buenos y malos poderes (EM 37).

De la Cuadra propone aquí una realidad poética que está en constante proceso de expresión lingüística. La condición existencial de las cosas en el mundo montuvio está sujeta a su capacidad de expresión, de comunicabilidad. Para que esta realidad subsista es necesaria la fabricación de héroes que le otorgan una presencia histórica. ¿Por qué héroes? Nuevamente podemos ver que la estrategia textual del ensayo es *ubicar* a la cultura montuvia dentro de un campo más amplio, un campo de referencialidad, en este caso, específicamente, nacional-histórica.

En el agro montuvio, las figuras históricas del general Alfaro [...] no se mantienen en sus líneas reales, sino que han trascendido a un plano nebuloso, casi homérico, donde viven una vida que puede compararse –*en ubicación*– a la de los semidioses de la mitología clásica (EM 37, cursivas mías).

Aunque la alusión a lo homérico resulta superficial, es justamente detrás de ese análisis que se puede encontrar el propósito de la referencia: desmitificar la heroicidad de los generales liberales ecuatorianos y señalar su importancia real-histórica. Al describir las prácticas montuvias que otorgan una *ubicación homérica* a estos personajes

252 De la Cuadra, “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”, 211.

históricos, De la Cuadra describe un movimiento de mitificación y desmitificación, un *valor cultural* que es superior al *valor homérico*: la revolución liberal que Alfaro lideró a finales del XIX en el Ecuador.²⁵³

El peligro de la mitificación de estos héroes nacionales se encuentra detrás de la propaganda del partido comunista, ya que según De la Cuadra, “si el P.C. no toma cuidado, bien puede resultar que fomente la aparición de un nuevo taumaturgo de la devoción montuvia: San Lenin, patrón de los oprimidos...” (EM 38). Comenta Robles que uno de los más grandes proyectos literarios en los últimos años de vida del autor era escribir una novela histórica sobre Eloy Alfaro (RT 22), de tal manera que existe una tensión entre lo que De la Cuadra postula como un peligro de la propaganda política que fomenta el fanatismo y su interés personal por las biografías históricas. El escritor se encuentra entre dos posiciones, la que adopta como socio-etnógrafo en su ensayo de presentación y la que quiere asumir como artista, entre convertir a la masa en protagonista y su afición por los personajes históricos y las biografías individuales que en sus últimos años quizá lo estaba llevando a crear un nuevo prototipo de héroe ficcional ecuatoriano, el héroe individual de las masas que no llegó a ser Nicasio Sangurima:

Es curioso constatar que en esto la narración histórica sigue un proceso semejante al de la narración novelesca. Toda la novelística giró, durante un largo periodo que acaba de concluir, en derredor de individuos, los llamados protagonistas, que ejercían sobre el complejo de la trama fabulosa su fuerza centrípeta. Sólo muy recientemente el papel protagonista ha sido asequible para las masas, para los grupos humanos, y con ello, ha resultado nada menos que la transformación fundamental de la novelística. Es de esperar lógicamente que suceda lo propio con la narrativa histórica, en cuyo amurallado recinto se ciernen y soplan hoy vientos de revolución.²⁵⁴

253 Eloy Alfaro es el máximo representante del liberalismo ecuatoriano; el 5 de junio de 1895 comandó la Revolución Liberal ecuatoriana que lo llevó a ser Presidente de la República entre 1895 y 1901 y entre 1906 y 1911. En este periodo se dieron cambios socio-políticos fundamentales, sobre todo con una constitución secularizada, que abrieron el camino del Ecuador hacia la modernidad. Además sucedió la separación definitiva de Iglesia y Estado, se confiscaron en gran medida las propiedades eclesiásticas, se secularizó la educación, lo que llevó a la libertad de culto, se introdujo el matrimonio civil y se abolió la pena de muerte. Alfaro concluyó además la construcción del ferrocarril, iniciada por García Moreno, que conectó Quito y Guayaquil.

254 De la Cuadra, “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”, 212.

De la Cuadra pretende por ello que el héroe fictivo sea aquel a través del cual se “profundi[ce] en el engranaje que se mueve en el seno de las colectividades”, es decir, aquel héroe que reúna en sí “el estado histórico social” y a la vez cautivo de manera imaginaria. Por ello lamenta que “la base documental artística, presente y aprovechable” no esté organizada y se exponga a la crítica y al deterioro.²⁵⁵

De esta manera se da paso a la tercera parte del ensayo en donde se discurre sobre la literatura, la política y la vida económica del montuvio (EM 39-60). Se trata de los capítulos más elaborados y extensos (sobre todo los de literatura y economía). La literatura montuvia se divide en cuatro fases.²⁵⁶ De acuerdo a Robles, el subcapítulo acerca de la literatura montuvia es como un reclamo para obtener “el título de auténticos e incuestionables intérpretes literarios del montuvio” (EM III). Robles constata además que “[s]u sentido de autoridad para ‘presentarlo’ [al montuvio] deriva de esa premisa” (EM III). Otra de las motivaciones que tendría el ensayo sería la ya mencionada función representativa pues De la Cuadra consideraba que, como escritor ecuatoriano en el exterior, debía difundir una literatura (cultura) poco conocida. Para ello

importaba, para el mejor entendimiento e interpretación de lectores foráneos, identificar al montuvio dentro de parámetros antropológicos y sociológicos claramente definidos para de esa manera ampliar horizontes de lectura (EM III).

De entrada nos encontramos con una afirmación que parece justificar y exponer a la vez de qué manera la literatura y la narrativa se encuentran en íntima relación con la tendencia mítica de los montuvios, expuesta en el segundo apartado del ensayo: “Ya que se ha *engranado* en la exposición, abordaremos de una vez la cuestión literaria en relación con el montuvio” (EM 39, cursiva mía).

255 *Ibíd.*

256 Como bien menciona Antonio Sacoto, “[h]abría que anotar que estas cuatro épocas bien indicadas por José de la Cuadra y que luego también él las va a repetir en otros ensayos, incluso anteriores a *El montuvio ecuatoriano* de 1937; como por ejemplo, en “La iniciación de la novelística ecuatoriana” y también “El advenimiento literario del montuvio”, publicados en 1933 los dos. En estos ensayos [...] él da a conocer algunos aspectos que vendrán a formar parte de la inmensa cantera temática de la literatura montuvia”. Véase Antonio Sacoto, *Novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca 1990, 171.

Lo que se ha engranado es precisamente esa tendencia mítica del montuvio y la posterior presentación de la literatura montuvia, se trata por ello de dos aspectos fundamentalmente indisociables. Sostiene Robles que en la descripción de la *primera época* de la literatura montuvia, De la Cuadra está interesado en presentar el paso desde la *determinación del sistema onímico* que funda la palabra *montuvio* hacia la relación que se establece entre este antropónimo y una literatura específica.

Se deduce que De la Cuadra veía claro, primero, la yuxtaposición de *monte* y *río* en la denominación “montuvio”; y, segundo, que la representación literaria de dicha figura había carecido de autenticidad hasta el extremo de su casi invisibilidad, en tanto ni siquiera contaba con un apelativo propio y definidor (EM V).

De la Cuadra plantea el inicio de la primera época de la literatura montuvia de manera ambivalente: las propiedades que se atribuyen a *montuvio* parecieran contener también indicios de desapropiación, de tal manera que la función colectivizadora que se le otorga al antropónimo *montuvio* termina siendo una forma de “des-colectivización”:

En la literatura de esta época el montuvio es sólo un nombre... cuando se le da siquiera el suyo propio. Pues, juzgándose acaso poco elegante o armoniosa la palabra “montuvio”, se le dice únicamente “campesino” y, a veces, hasta de otros modos más bonitos. A los poetas de esa hora debe haberles parecido incluso difícil rima la palabra, ya que, para mal de ellos, el montuvio no es jamás de pelo rubio, y han de haberse hartado de la rima perfecta de “efluvio”, muy usada, por supuesto, como se constata de la obras poéticas de entonces. Esta tragedia de versificación los conducirá a denominarlo especialmente “campesino”, pues sabido es que los poetas son capaces de todo (EM V).

Esta nueva identidad que se configura desde el nombre propio del montuvio se caracteriza por lo tanto por una continua desapropiación de sí, que permite que su identidad se constituya no desde una propiedad (un nombre fundacional) sino desde una impropiedad: la tragedia de la versificación que lo asocia con efluviio y la vergüenza ontonomástica de llamarse “montuvio”. En esta primera época “lo montuvio” oscila entre una “desapropiada otredad” (el montuvio no es rubio) y una “desapropiada mismidad” (la vergüenza de llamarse montuvio).²⁵⁷ La literatura adventicia montuvia muestra al hombre del

257 Al respecto afirma Robles que en esta primera época “la expresión literaria ofrece una representación exótica del referente, de ‘el Otro’, representación propia de

agro “poseído de un espíritu Watteau, dialogando con Galateas y Philis de importación” de tal manera que aparece como “poesía pastoril en su más empalagosa manifestación” (EM 40). Con la mención de la poesía pastoril De la Cuadra se refiere al Siglo de Oro español y a dos de sus mayores representantes. Uno es Garcilaso de la Vega, quien en sus églogas adaptaba elementos de la poesía bucólica greco-latina y en su primera égloga el pastor Salicio llama a su amada Galatea.

Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.²⁵⁸

En cuanto a la mención de Philis, De la Cuadra podría haberse referido a la musa de Lope de Vega, Elena Osorio, a quien él mismo en sus obras llamaba Filis. Lope de Vega publicó además un ciclo de églogas titulado *Filis* (1635). El escritor ecuatoriano juega con estas referencias superficiales y con estas acepciones de épocas literarias montuvias. Parece ilusorio creer que existieron tales movimientos literarios en el agro costeño. La literatura montuvia en ciernes imita tanto la época renacentista como el “romanticismo, de los cuales se apropia. Esta creación literaria basándose en modelos extranjeros mal digeridos es, para De la Cuadra, “no sólo risible, sino también doloros[a]” (EM 40), y habría que añadir, también para sus lectores. Es recién con el inicio de la *segunda época* que se introduce a los primeros narradores montuvios. Este período empieza en 1910 y se extiende hasta finales de los años veinte. Se deja atrás “las tristezas de la vida” para convertir a la literatura montuvia en “un tipo humorístico” (EM 40).

una perspectiva literaria, excéntrica, incómoda con el medio, que, en su alusiva búsqueda de escape y rechazo de la ‘periférica’ realidad que la circunda, tergiversa al personaje, lo inviste de una identidad ajena, implícitamente europea, sobreentendida ésta como superior y en sintonía con las condiciones de clase y concepto de belleza del escritor/intérprete” (EME IX). Sin embargo, cabe anotar que la realidad ecuatoriana es metaperiférica y esa realidad permitía a sus escritores reflexionar sobre la condición de periferia de una manera en la cual desde la periferia no se tenía (tiene) acceso.

258 Garcilaso de la Vega, “Égloga I”, en: Id., *Obras completas con comentario*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid 2006, 269-270.

Algo como el personaje baturro Eusebio Blasco; no lo mismo. Se exprimen sus capacidades de ridículo. Su modo de expresarse, sus costumbres, sus supersticiones: todo se explota en el sentido indicado (EM 40).

El primer escritor montuvio es José Antonio Campos (cuyo seudónimo era Jack the Ripper), quien para De la Cuadra es un conocedor y amante de los montuvios (EM 40). Ambas cualidades lo califican para ser considerado “el creador” de esta literatura. Sin embargo, existe una objeción hacia la literatura de Campos: “Campos suplica justicia para el montuvio. No la exige a grito herido, como debiera ser” (EM 41). Con respecto a la primera característica de la literatura montuvia de esta segunda época cabe citar a Robles:

¿Es que ridiculizar al montuvio proponía una afirmación de autoridad por parte de quienes podían sentirse amenazados por aquellos entes subalternos que empezaban a adquirir voz en el ámbito oficial? (EM X).

Según Robles, esta literatura de la segunda época montuvia “explota con fines histriónicos, carnavalescos, al montuvio”, de tal manera que “el autor es una suerte de ventríloco que se deleita mofándose del ‘muñeco’ que maneja” (EM IX). De la Cuadra únicamente afirma que del montuvio se “exprimen sus capacidades de ridículo”, y de esa manera puede estar aludiendo a un tipo de sistema semiótico primario. Según Teuber, lo carnavalesco es un dispositivo temático y una situación/perspectiva comunicativa inherente al texto literario.²⁵⁹ Las características carnavalescas no son, al contrario de aquellas de la sátira y lo cómico, atemporales. Así, afirma acerca de lo carnavalesco y su representación dentro de la literatura:

Por esta razón se debe entender al carnaval como un sistema semiótico abierto, que no puede ser sólo explicado independientemente de sus contenidos con las herramientas de un análisis estructural sino que debe convertirse precisamente también en finalidad de una interpretación específica que apunta a lo histórico.²⁶⁰

259 Bernhard Teuber, *Sprache, Körper, Traum: zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübinga 1989, 11-12.

260 “Aus diesem Grund muß wohl der Karneval als ein offenes semiotisches System verstanden werden, welches nicht nur unabhängig von seinen Inhalten mit den Mitteln einer strukturalen Zeichenanalyse erklärt werden kann, sondern eben auch Ziel einer je spezifischen, historisch ausgerichteten Interpretation werden muß.” Véase Teuber, *Sprache, Körper, Traum*, 4.

Desde este punto de vista podemos interpretar de mejor manera por qué De la Cuadra rechaza este tipo de literatura carnavalesca montuvia, pues este sonreír no ofrece una continua posición contraria al orden preestablecido: “No en vano el carnaval no desata normalmente alguna revolución ni alguna subversión permanente de las condiciones dadas”.²⁶¹ Es en este sentido que debemos entender por qué las estampas costumbristas de Campos no logran representar “el grito herido”, como lo que exige De la Cuadra.

La tercera época literaria montuvia está marcada por el lema que “en términos generales” también definía la literatura del Grupo de Guayaquil: “La realidad, pero toda la realidad” (EM 42). En una entrevista concedida el mismo año de publicación de su ensayo, De la Cuadra afirma que en un inicio el lema era “la realidad y sólo la realidad” y que más adelante se lo limitó a “la realidad, pero nada más que la realidad”.²⁶² El lema que finalmente propone en este ensayo implica, por la inserción de la coma, que se pretende aclarar en la segunda parte de la oración que se trata de *toda* la realidad, sin excluir ningún aspecto de la misma. Es por ello quizá que De la Cuadra califica de “tendenciosa” a esta literatura de la tercera época, donde el montuvio es “elemento humano, nada más; pero lo es absolutamente” (EM 41). Por lo tanto se trata de la articulación de un discurso de la realidad absoluta, un

planteamiento de las reivindicaciones campesinas, y aún su lucha por ellas en el grado en el que vale hacerlo en un país donde quienes leen son, en su mayor parte, aquellos que no necesitan saber literariamente, esto es, por vía literaria, lo que saben ya por vías más obvias,

de tal manera que representar *nada más* que la realidad significaría escribir desde una posición donde las limitaciones del propio proyecto *social-literario* resultan evidentes. De la Cuadra matiza el postulado de su generación y afirma así que la literatura “no es instrumento, sino, en sí misma, beligerante”.²⁶³

261 Bernhard Teuber, “Karneval als radikaler Dissens. Zur späten Übersetzung von Michail Bachtins Buch über Rabelais”, en: *Merkur* 42 (1988), 511.

262 “Una entrevista a José de la Cuadra”, archivo de Benjamín Carrión, en: *re/incidencias* 2 (2004), 198. Se trata de dos páginas mecanografiadas en las que De la Cuadra responde a una pregunta que le hizo Carrión: “¿Qué piensa Usted sobre la misión de la literatura?”. La respuesta está fechada en Cuenca el 4 de mayo de 1936. Aparentemente Carrión nunca publicó la entrevista.

263 *Ibid.*, 199.

De la presentación veraz, en ocasiones hasta *fotográfica*, de la realidad montuvia por los escritores de Guayaquil, deviene una literatura de protesta y denuncia, francamente tendenciosa [...] (EM 41, cursiva mía).

Dentro del concepto de arte socialista que maneja De la Cuadra (véase la alusión a Evgeni Alexeyevich Preobrajenski, 1886-1937), “el progreso del arte [...] no coincide con el perfeccionamiento de la mecánica a su disposición”, de tal manera que la *representación fotográfica* de la realidad montuvia tampoco coincide con el adelanto científico en el Ecuador de los años treinta. Pero tampoco le debe nada a la fotografía, por tanto esta es tan solo “una rama caracterizada del arte teatral”.²⁶⁴ No es el arte que sucumbe ante la mecánica evolutiva de la fotografía, más bien la fotografía se subordina ante la evolución de los determinantes del arte: “Puede evolucionar –se dirá– y evoluciona el sistema de causas, pero no el juego de efectos, que únicamente se modifica en función de la modificación de las causas”.²⁶⁵

El arte, entonces, es un fenómeno constante, que no evoluciona. Por ello si la realidad montuvia (ecuatoriana) es tremenda, entonces la literatura que la expone tiene que ser “áspera y revulsiva” (EM 42). Robles afirma que la cuarta época de la literatura montuvia presentada por De la Cuadra es parte de “un archivo literario” en el sentido foucaultiano, donde el escritor quiere convertir al montuvio en agente político (EM XI). Creemos precisamente que las huellas arqueológicas del discurso literario montuvio se develan al ser reconocidas y fijadas por el mismo De la Cuadra. Así desarrolla su concepto de una falsa literatura futura aparentemente entre los ejes discursivos de “partidismo” y “tendencia” (EM XI).

264 De la Cuadra, “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”, 210. “A De la Cuadra le preocupa, fundamentalmente, precisar si el arte adjetiva o sustantiva la nacionalidad y resuelve su problema proponiendo que el arte sustantiva la clase social que lo entraña, y adjetiva la nacionalidad, cuyos elementos son étnicos, geográficos e incluyen todo aquello que constituye una cultura. Su artículo pone en claro un debate en el que se combinan criterios que habían sido desarrollados por las vanguardias y la preocupación por la tierra como tema literario.” Véase Gabriela Pólit Dueñas, “Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década”, en: Id. (ed.), *Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, Quito 2001, 21-22. Consideramos que aún no se ha observado de manera clara la *estructura orgánica imaginaria* de la literatura de De la Cuadra, que marca así un primer desarrollo dentro de la expresión metaperiférica.

265 De la Cuadra, “El arte ecuatoriano del futuro inmediato”, 211.

Empero, esta literatura, a pesar de su sinceridad y de su indiscutible trascendencia, no satisface a quienes quieren ver la literatura “al servicio de”... El afán de convertirla en instrumento político hace que se busque para ella una nueva modalidad, y es la que se anuncia como preparadora de una nueva época (EM 42).

Como menciona superficialmente Robles,²⁶⁶ Lukács ya había discutido los conceptos de una literatura partidista y de una literatura de contenido:

Esta representación de una vida más rica y más vigorosamente articulada y ordenada a la vez de lo que suelen ser en general las experiencias de la vida del individuo se relaciona de la manera más íntima con la función social activa, con la eficacia propagandística de las verdaderas obras de arte... Pues es imposible que semejante representación sea la objetividad muerta y falsa de una reproducción “imparcial” sin toma de posición, sin dirección y sin exhortación a la actividad. Y ya sabemos por Lenin que esa adhesión partidista no es llevada arbitrariamente por el sujeto al mundo exterior, sino que es una *fuerza impulsora inherente a la realidad misma*, que se hace consciente y se introduce en la práctica por el justo reflejo dialéctico de la realidad. Por ello dicho partidismo de la objetividad ha de encontrarse a su vez, potenciado, en la obra de arte.²⁶⁷

De la Cuadra rechaza el *transcendentalismo de acción* que se quiere adjudicar al montuvio por considerarlo inútil, ya que el montuvio es analfabeto. La literatura iniciada por los escritores de la tercera época que pretende *anexar teóricamente* al montuvio al movimiento revolucionario: “no alcanzará el valor afectivo de colaboración en la lucha, que tiene la literatura actual de protesta y de denuncia” (EM 42). La literatura que no considera la ósmosis significativa que existe entre la realidad y el contexto sociocultural (analfabetismo montuvio) no es capaz de convertirse en una fuerza impulsora del montuvio, a quien además le falta aún toda “conciencia de clase” (EM XII). Frente al

266 Robles comenta al respecto: “Los conceptos de ‘partidismo’ y ‘tendencia’ (más otros como ‘literatura de contenido’) yacen implícitos en las ideas estéticas que De la Cuadra expuso en sus varios ensayos. No está por demás mencionar, sin embargo, que teóricos marxistas de la literatura como Gyorgy Lukács disertaron sobre el tema durante, más o menos, el mismo lapso que lo hizo el autor guayaquileño. De 1932 son dos pertinentes ensayos del crítico húngaro: ‘¿Tendencias o partidismo?’ y ‘¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt’, ambos incluidos en *Sociología de la literatura*, colección de textos de Lukács preparada por Peter Ludz, trad. de Michael Faber-Kaiser, Madrid 1966, 105-137.”

267 Véase Gyorgy Lukács “Arte y verdad objetiva”, en: *Problemas del realismo*, México 1966, 11.

transcendentalismo de acción, De la Cuadra exige la inmanencia como actitud frente a la literatura/realidad. Finalmente menciona al escritor azuayo Saúl T. Mora y su observación de que a pesar de que el indio “[y]a cargaba sobre sus lomos afligidos al gamonal, al cura, al teniente político, al abogado; ahora debía el indio soportar también al literato” (EM 43). Esta observación crítica acerca de la literatura *tendenciosa* montuvia es defendida por medio de una voluntad de (public)ac(c)ión *expresiva* que perturba el orden establecido tan sólo a través de su existencia material: expresarse (escribir) significa publicar.

Si tal literatura se quedara en solitaria distracción, sería inofensiva; pero, lo dañoso consiste en que se publica.

La explotación no reviste esta forma exclusiva. Toma otras (EM 43).

Estamos entonces frente a una literatura que al exponer/exteriorizar al *otro* se suma al campo de acción, en contraste a una literatura que explota al *otro*:

Guayaquil –la capital montuvia– ha establecido fiestas anuales a las que han bautizado de fiestas montuvas. Desde el agro se trae a la sogá unos cuantos hombres palúdicos, vestidos caricaturescamente como gauchos, como rotos, como pelados, como se le antoja al patrón remitente, y se los exhibe al público ludibrio en cualquier escenario de teatro. Se busca una muchacha guapa y se la elige para Madrina, haciéndole presidir el irritante espectáculo (EM 43).

Advertimos que De la Cuadra se opone a la explotación (folclorización) del montuvio como sujeto de ilusión zoológica y entretenimiento de la burguesía citadina. De esta manera pasamos a analizar el capítulo “El montuvio y la política”. El simple hecho de que De la Cuadra convierta al montuvio en un *zoon politikon* es de suma importancia, si consideramos que se trata de un grupo étnico que hasta hoy en día vive en la marginalidad política y social.

En los años 30 se estaba gestando el derrumbe del orden oligárquico liberal que había tenido su auge en los primeros dos decenios del siglo XX con el auge cacaotero y la creciente tecnificación de la sociedad ecuatoriana. Al mismo tiempo se producía “la inserción decisiva” de intelectuales como De la Cuadra que “experimentan los efectos más nefastos de un sistema que no consigue integrarlos”.²⁶⁸ Así, varios factores coinciden: el derrumbe de la incipiente industrializa-

268 Cueva, “Introducción a la literatura de José de la Cuadra”, 9.

ción e inserción en el sistema capitalista de exportación mundial, y las crecientes exigencias por parte de los trabajadores que se ven cada vez más inmersos en un sistema productivo de explotación humana. Si nos remitimos brevemente a las variaciones sobre la etimología de la palabra *montuvio*, estas nos demuestran, según Sinardet “los orígenes oscuros del mismo *montuvio* como figura *sui generis*” (SC 1). Al respecto cabe señalar importancia legitimadora que tal disputa puede tener entre los defensores, exclusivamente los escritores del Grupo de Guayaquil, de la fricativa “uve” en la ortografía de *montuvio* y la ortografía oficial de la Academia de la Lengua que prescribe la escritura con una b labial. En este punto es pertinente citar las palabras de Jaffe:

El uso de una ortografía no-estándar representa un recurso retórico poderoso. A diferencia de las ortografías estandarizadas, que vuelven invisibles muchos de los elementos de habla casual e informal del pueblo, las ortografías no-estándares pueden capturar gráficamente algo de la “autenticidad” y “sabor” de la palabra oral con toda su diversidad. Al respecto, el uso de una ortografía no-estándar tiene la potencia de desafiar jerarquías lingüísticas, puesto que hacen visibles/audibles voces no-estándares por un medio que suele excluirlas.²⁶⁹

En este sentido es importante resaltar nuevamente que De la Cuadra, al igual que muchos de sus compañeros escritores, se convierte en *recolector y transcriptor* de creencias, mitos y leyendas de la tradición oral costeña. Es decir, fijan lo oral a través de la escritura, unen narración mitológica y narración escrita. De esa manera “procuran restituir su universo cultural y mental, mejor dicho, lo que piensan ser su universo cultural y mental [...]” (SC 4).

Precisamente la figura del *montuvio* permite a De la Cuadra presentar un tipo de mestizaje que aún no se conocía mucho y de esa manera otorgarle una *estructura orgánica imaginaria* desde la cual generar la base cultural de una nación aparentemente sin fundamentos culturales ni científicos. En un paralelismo dialéctico de conceptos y terminologías sin pruebas, se entremezclan pareceres con observaciones en un sistema de relaciones experimentales que tratan de consolidar una tipología del *montuvio*. El ensayo no se centra en sucesos históricos importantes ni tiene una función de comentario de una vi-

269 Alexandra Jaffe, “Introduction: Non-standard orthography and non-standard speech”, en: *Journal of Sociolinguistics* 4 (2000), 498, trad. de Kenneth Atwood, citado de: Atwood, “¿Montuvio o Montubio?”, 8.

vencia. A través de esta técnica del montaje de conceptos y términos sin fundamentos teóricos, se crea la ilusión de una visión crítica detrás de la cual se esconde sobre todo una perspectiva de carácter socialista. Fundamental es sobre todo el orden de las observaciones, que no responde a ningún criterio contingente sino a una estructura preestablecida, consecuencia de una construcción que se vuelve visible ante los ojos del lector. Es esencialmente en este sentido que el ensayo de forma es a la vez ensayo de formación (presentación = revelación). En De la Cuadra no hay bricolaje, él es un *recolector-formador* del campo de expresión metaperiférico.

En el siguiente capítulo, este campo escritural de presentación y revelación de la expresión metaperiférica se complementa, en un segundo desplazamiento, con una dimensión más humanística: la narrativa etnopoética y escenográfica de Jorge Icaza.

III. Jorge Icaza: etnopoética y escenografía

1. Casi un dramaturgo

Una de las historias familiares que más le gustaba contar a Jorge Icaza (1906-1978), mundialmente el más (re)conocido autor ecuatoriano, es aquella sobre su abuela, una quiteña de “sangre azul”, doña Cristina Pareja Arteta, quien solía decirle que ella había “hecho sus necesidades en bacinilla de oro”.¹ Esto lo contaba, al mismo tiempo que refería sobre su abuelo, el general Icaza Manso, un “chagra o cholo”, como solía llamarlo su esposa. Cuando el 28 de enero de 1912 el general Eloy Alfaro, en aquel entonces jefe de Estado e impulsor de la Revolución Liberal en el Ecuador,² fue arrastrado por las calles de Quito e incinerado en un parque junto con sus correligionarios, la abuela de Icaza enfermó gravemente. Cuenta Icaza que su abuela le había dicho a su madre, tras observar los hechos bárbaros: “vamos a casa, que me voy a morir”.³

Icaza perdió a su padre a los tres años, a causa de una pulmonía.⁴ La madre se trasladó entonces a la hacienda de su hermano, el tío Enrique Coronel Pareja, un acomodado hacendado, quien llegó a ser

1 Entrevista con Fenía Icaza Moncayo, hija de Jorge Icaza (octubre del 2006 en Quito).

2 A inicios del año 1895, durante el gobierno de Luis Cordero Crespo, en medio del conflicto que se estaba desarrollando entre Rusia y Japón, frente al cual los gobiernos americanos se habían comprometido a permanecer neutrales, Chile cedió a Japón un buque de guerra, solicitó y obtuvo permiso del gobierno ecuatoriano para que la mencionada nave cruzara el Pacífico con la bandera ecuatoriana, oprobioso episodio que se conoce como “La venta de la bandera”. Este hecho condujo al país a una revuelta que, finalmente, derivó en el ascenso del General Eloy Alfaro al gobierno. Durante el gobierno liberal, se realizaron grandes transformaciones de carácter económico, social y político que llevaron al Ecuador a un nuevo momento en su historia. Se confiscaron las haciendas de la Iglesia y se legisló el pago a los huasipungueros, se decretó la libertad de cultos y se implantó el laicismo en la educación, se abolió el concordato, es decir la dependencia del país frente al Estado Vaticano. Véase especialmente Enrique Ayala Mora, “De la revolución alfarista al régimen oligárquico liberal (1895-1925)”, en: Id., et al. (eds.), *Nueva historia del Ecuador. Época republicana III: cacao, capitalismo y revolución liberal*, Vol. 9, Quito 1988, 117-166.

3 Entrevista con Fenía Icaza Moncayo. Véase también el tercer tomo de *Atrapados. En la realidad*, donde aparece un episodio que remite al arrastre de Eloy Alfaro.

4 Comenta Fenía Icaza que su padre tenía una fobia a las fiebres y gripes: “Vivía siempre con el miedo de resfriarse” (entrevista con Fenía Icaza, abril del 2008).

candidato a la presidencia de la república. Vivieron casi tres años en este latifundio familiar, donde se crió y creció entre mujeres.⁵ La figura de la madre, una mujer de fuerte carácter, quien según él mismo refería, “se defendía sola frente a ladrones”, resulta de suma importancia en el desarrollo del autor. Su hija Fenia cuenta que de niño su padre había sido autodidacta, aprendió a leer y a escribir solo y hablaba mejor quichua que español hasta los siete años de edad.⁶

Viví como dos años en ese latifundio y alcancé a ver lo que era el conglomerado campesino ecuatoriano. Yo tenía siete años, y el indígena no se ocultaba de mí. Al adulto le huye. Esa fue la primera impresión... pero yo tengo un indio metido dentro... Vivimos con ellos, estamos junto a los indios... así tenemos un conocimiento existencial del indio.⁷

El tío, tras una pelea con la madre, termina expulsándola de la hacienda. Al enterarse del suceso, el niño Icaza vacía el revólver de la madre, por miedo a que ella lo use contra el tío.⁸ Y, efectivamente, la madre intenta fallidamente asesinar al hermano. Icaza refería todas estas historias a sus hijos. Así, una de las vivencias que más lo impactaron en su niñez fue la que tuvo cuando cruzaban el páramo de regreso a la ciudad de Quito: en un albergue donde tomaron un descanso observó cómo un niño moría de sed.⁹ Este *viaje de regreso* a Quito marca un hito en la literatura ecuatoriana: se convertirá en un *lugar de memoria* y se transformará en una visión, a ratos cruda, a ratos sutil de la realidad social ecuatoriana. Algunas de las representaciones icacianas se alimentarán de esta importante impresión infantil.

Cuando tuvimos que salir de este latifundio, después de un disgusto violento de mi madre con su hermano, íbamos por la montaña, guiados por un viejo mayordomo. Habíamos marchado más de seis horas a caballo, y mi hermana, con una voraz curiosidad infantil, preguntó al mayordomo: “¿De quién es aquella colina que se ve al horizonte?” El viejo mayordomo, como una cosa natural y corriente, respondió: “De patrón Enrique Coronel.” Seguimos el camino y descendimos al valle, cruzando por to-

5 “He sido criado por mujeres: una tía mía, Mercedes Coronel, hermana de mi madre, nunca tuvo hijos y yo pasaba en la casa de ella. Y después mi madre. Y “para ayuda de costas”, tuve una hermana.” Véase Enrique Ojeda, “Entrevista a Jorge Icaza”, en: Id., *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito 1991, 107.

6 Entrevista con Fenia Icaza Moncayo.

7 Jorge Icaza en entrevista con Hernán Rodríguez Castelo, en: *Mundo Hispánico* 282 (1971), 18-20.

8 Estos hechos fueron novelizados en su suma literaria *Atrapados* (1972).

9 Entrevista con Fenia Icaza Moncayo.

rentosos manantiales. Mi hermana insistió: “¿Y de quién es esto tan bello?” El viejo mayordomo volvió a responder: “De patrón Enrique Coronel.” Y así durante el largo viaje de tres días a caballo. Siempre con la misma respuesta sobre nuestras almas, sobre nuestra pequeña realidad. “De patrón Enrique Coronel.” Fue entonces cuando sentí la angustia de la pregunta y de la respuesta. Todo era de este gran señor... Los árboles de la manigua, los riscos de los cerros, las chozas de los indios, los indios mismos, las víboras, los insectos, la luz, el agua, el cielo y hasta la misma muerte eran de “Patrón Enrique Coronel...”¹⁰

Icaza ingresa en Quito a la Escuela San Luis Gonzaga¹¹ y, posteriormente, al colegio San Gabriel. Cuenta Fenia Icaza que para el padre era un martirio ir a la escuela, pues los curas siempre lo castigaban ante toda la clase por encontrarse sus padres atrasados en los pagos de la pensión escolar. Como castigo, el niño “deudor” debía permanecer quieto, mirando un muro blanco mientras los demás compañeros atendían a la clase. Icaza obtiene bajo la tutela de los padres jesuitas notas pobres. Su madre contrae matrimonio con Luis Alejandro Peñaherrera, un liberal-alfarista, quien muere de tuberculosis en 1925. En 1917, tras el cambio al Colegio Nacional Mejía inicia su bachillerato en dicha institución laica y se gradúa en 1923. Posteriormente se matricula en la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Quito, sin embargo, tras la muerte de su padrastro y madre, en el año 1925, abandona su carrera universitaria y se ve obligado a ganarse la vida. Trabaja de empleado, de librero e incluso de policía.¹² En esos años

10 Conversación con Jorge Icaza de Claude Couffon, en *Cuadernos de Hispanoamérica* 51 (1961), 51. Podemos decir que este suceso marcará el inicio del constante encuentro entre *imprevú* y *déjà vu* en la mente de Icaza, desde donde abastecerá a su imaginación en la configuración del mundo indígena y no-indígena de sus obras. Cfr. Gerhard Neumann, “Roland Barthes: Literatur als Ethnographie. Zum Konzept einer Semiologie der Kultur”, en: Jürg Glauser/Annegret Heitmann (eds.), *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem der Literaturwissenschaft*, Würzburg 1999, 23-48: 44.

11 Comenta Magali Ferrero Bonzón que anteriormente el niño Icaza fue expulsado del pensionado del cura “Peralta Samaniego”, escuela para niños de la alta sociedad. “Al ser expulsado de este colegio por su atraso en el pago, experiencia que sembró la semilla de su anticlericalismo”, Icaza ingresa a la escuela Gonzaga y a los pocos meses enferma de una “fiebre gástrica”. Cfr. Magali Ferrero Bonzón, *“Barro de la sierra”*: semilla y fuente temática de la narrativa de Jorge Icaza, Miami 1975, 9.

12 Entrevista realizada por Hernán Rodríguez Castelo: “Yo fui policía. Asimilado para la Intendencia de Policía. Pero mi nombramiento fue de policía. Yo fui chapa.” Véase Hernán Rodríguez Castelo (1971): “Jorge Icaza”, en: *Mundo Hispánico* 282, 18.

también incursiona en la Tesorería nacional, conoce la burocracia estatal y agobiado de esa vida en 1928 se inscribe en la Compañía Dramática Nacional, donde inicia cursos de declamación bajo la dirección del español Abelardo Reboredo, “un viejo actor que permanece en Quito después de haber llegado con compañía en gira”.¹³ Casi de inmediato, su talento innato de intérprete le permite actuar como galán joven en varias piezas dramáticas:

Entonces en 1928 nace el fervor de hacer teatro y nace en mí la afición literaria. Al ver que se producía teatro en el Ecuador pero que los autores nacionales escribían obras bastante deficientes, yo que ya conocía el teje y maneje de la escena me dije: ¡hombre! Yo puedo hacer esto y ahí empecé a escribir. Empecé a escribir en 1929.¹⁴

La primera obra teatral de Icaza que se conoce es *El intruso*, estrenada el 19 de septiembre de 1928¹⁵ en el Teatro Sucre como “fina comedia” en “Homenaje a la República de Chile y dedicada a su Dignísimo Representante Excmo. Sr. Ministro Emilio Edwards Bello y a la Colonia Chilena residente en esta Capital”,¹⁶ como reza el anuncio del Comité 18 de Septiembre, quien invitaba a la función de la Compañía Dramática Nacional, dirigida por Marco A. Barahona. Reza así un pasaje del comentario de la obra publicado en *El Comercio* del día 21 de septiembre de 1928:

No vamos a juzgar el ensayo de comedia del señor Icaza, que él mismo la interpretó en el papel de mandón e intruso o sea de Ernesto de Villar q' tenía a todos amilanados, riéndose de la cobardía de los demás y fingiendo apostolado y virtudes en el hogar. [...] El primer acto de “El Intruso”, por ejemplo prometía fervorosas palmas para el galán joven de la Compañía Dramática Nacional. De continuar así, la obra habría sido aplaudida hasta la saciedad. En otras, representaciones tal vez el autor ha de modificar la insistencia en las penosas escenas finales que le quitan todo su

13 Véase Álvaro Alemán, “Jorge Icaza y la dramatización de la vanguardia”, en: *re/iniciencias* 4 (2007), 357. A continuación se cita de este importante artículo con las siglas AJ seguido del número de página.

14 Enrique Ojeda (1991): “Entrevista a Jorge Icaza”, en: *Ensayos sobre la obra de Jorge Icaza*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 113.

15 Para una síntesis de las tres primeras obras dramáticas de Jorge Icaza, cuyos manuscritos lamentablemente nunca fueron publicados, véase Ricardo Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, tomo tercero, Quito 1968, 788-793.

16 Invitación del Comité 18 de Septiembre. Archivo personal de Fenía Icaza Moncayo.

efecto y desfiguran el trágico desenlace. Lógica y realidad de la vida han de ser también sus seguras consejeras.¹⁷

No pretendemos abarcar toda la producción literaria de Icaza desde un punto de vista biográfico, eso ya lo han venido haciendo todos sus críticos. Queremos resaltar algunos datos poco conocidos de su temprana producción teatral que develan la difícil labor de Icaza para establecerse como dramaturgo. No se daban las condiciones estructurales para poder subsistir en el campo artístico del incipiente teatro nacional. En el archivo personal de Jorge Icaza, que hasta hoy en día conserva su hija, se encuentran una gran cantidad de recortes de críticas periodísticas a su obra teatral, que Icaza fue coleccionando de manera cronológica, lo cual demuestra el inmenso valor que tenían para él. La importancia que tuvo para él esta producción dramática se puede rastrear precisamente hasta su última trilogía novelesca *Atrapados*.¹⁸

En 1929 reincide Icaza en su afán dramático con la obra en tres actos *La comedia sin nombre*, que se estrena el 3 de agosto de 1929. Como afirma una crítica sin referencia bibliográfica del archivo de Icaza, la obra fue recibida “entusiastamente” a pesar de que por su contenido “que envuelve problemas psicopatológicos y morales complejos” se indica que “es de desearse que la obra sea nuevamente puesta en escena a fin de justipreciar mejor los méritos de la concepción verdaderamente novedosa”.

El mismo año Icaza escenifica la obra *Por el viejo*, una comedia de costumbres. En el diario *El Comercio* aparece el siguiente comentario:

17 Sin autor, “Estreno del ensayo “El Intruso”, en: *El Comercio* (21.09.1928). Archivo personal de Fenía Icaza Moncayo.

18 Vladimiro Rivas Iturralde postula que tras la lectura de su última trilogía novelesca se plantea un Icaza “atrapado por *Huasipungo* y su obra posterior”, pero a la vez lo considera “fossiliz[ado] en la denuncia y la caricatura: no supo nunca llegar a donde había querido: al realismo crítico”. Véase Vladimiro Rivas Iturralde, “Tres del treinta en su crepúsculo”, en: Id., *Mundo Tatuado*, Quito 2003, 209. Lamentablemente Rivas Iturralde desconoce también todo el despliegue de la escritura icaziana, de manera que no puede dar un juicio valorativo, menos filológico de su obra, pues no la ha analizado desde sus inicios dramáticos, como lo proponemos aquí. Por ello se añade a la lista de críticas deficitarias que persisten y que son las verdaderas culpables de haber “fossilizado” al gran escritor ecuatoriano.

El señor Icaza se preocupa de vivir sus comedias, asegurándolas primero el éxito en las tablas, antes que aventurarse a publicarlas, a fin de que no nazcan muertas, como acontece con los escritores noveles que no tienen conocimiento del manejo escénico.¹⁹

Lamentablemente, a pesar del éxito de esta obra, Icaza nunca la publicó como tampoco lo hizo con las anteriores. Estos textos son irrecuperables y en la actualidad nos servirían para rastrear de manera más profunda el devenir de la escritura icaciana. El documento más valioso que tenemos de los comienzos teatrales de Jorge Icaza es una entrevista que se le hizo y que fue publicada *Arlequín*, revista mensual ilustrada de Quito. En el número 11, de agosto del año 1928,²⁰ el entrevistador le pregunta a Icaza por el “marasmo y la decadencia en que han caído tanta agrupación teatral”, a lo que el joven Icaza le responde ampliamente:

Ese conglomerado que apareció por generación espontánea, era en su mayoría, de gente que no tenía vocación ni disposición artista [sic] alguna, buscando un puesto en las Compañías por que lo creían bien remunerado. El público se cansó al fin de la exhibición de tanto elemento amorfo e inconsciente, imponiéndose para reconquistar su favor, la natural selección entre los ya probados como buenos. Esa es la labor que debemos imponernos y la de una cordialidad más sincera entre artistas, para procurar la reanimación del Teatro Nacional, que no puede buscar resignadamente el ancho sepulcro donde enterrar ilusiones y esperanzas que han permanecido latentes a través de tantos sacrificios.²¹

Estas preocupaciones por el futuro de la dramática nacional demuestran la importancia que tenía el teatro en la concepción artística que estaba construyendo el joven Icaza. Su paso a la narrativa que se da en 1933 con su tomo de cuentos *Barro de la Sierra* y su posterior novela *Huasipungo* permitieron a Icaza el ingreso en el campo artístico ecuatoriano que lo catapultó a ser el escritor más conocido de su país hasta la actualidad.

En la tesis colegial que escribió su nieta Verónica León Icaza para su graduación y que, según Fenia Icaza, fue supervisada por Jorge Icaza en sus últimos días de vida, ya enfermo pero con una claridad

19 Anónimo, “Una nueva obra del artista Icaza”, en: *El Comercio* (22.07.1929), Quito.

20 Anónimo, “Jorge Icaza, primer galán de la Dramática Nacional”, en: *Arlequín* 11 (1928).

21 *Ibid.*, 4.

mental implacable, el escritor parece dictarle a su nieta las siguientes frases sobre esta etapa de su vida que queríamos resaltar aquí:

No debemos olvidar que nuestro autor fue siempre un esforzado del pan cotidiano. En cuanto el teatro empezó a fallar económicamente Icaza ingresa a la burocracia nacional, primero como amanuense de la Intendencia, asimilado a policía y luego entra por concurso como ayudante de ventanilla de la pagaduría nacional.²²

Icaza reordena y escenifica para su nieta la secuencia de su vida de la siguiente manera: de dramaturgo fallido a trabajador y posteriormente a novelista. Su nieta refiere en ese mismo estudio que en la actualidad Icaza “prepara un tomo de piezas de teatro”. Icaza, el casi dramaturgo, muere en Quito el 26 de mayo de 1978, antes de terminar este tomo. En lo siguiente intentaremos hacer una lectura de la obra teatral que pudo publicar en vida para destacar *post mortem* su escritura dramática como fundamental para el entendimiento de su amplia obra.

2. El desplazamiento *etno-poetológico* de la literatura ecuatoriana

2.1 *El drama desconocido*

Queríamos hacer buen teatro, igual que el europeo y [...] las obras que se estrenaban en ese continente, inmediatamente las traducíamos para representarlas en Quito. Pero acaso porque nos dedicamos sólo al teatro excelente, [...] de los tres factores esenciales (actor, autor y público) falló el público y fracasamos.

Jorge Icaza

En sus *Ideas sobre el teatro y la novela*, publicadas en 1925, libro de incuestionable difusión en Latinoamérica y dentro de los círculos literarios ecuatorianos, Ortega y Gasset construye una diferencia tipológica entre el teatro clásico francés y el drama castellano. Lo esencial del drama francés –un arte para aristócratas– es “el personaje mismo, su calidad ejemplar y paradigmática”, mientras que en el drama castellano –un arte popular– “lo esencial es la peripecia, el destino accidentado”.²³ Esta reflexión la inserta dentro de una problemática más amplia que él denomina: la decadencia de la novela. Según esta teoría la novela como género se enfrenta a una escasez de materia novelesca,

22 Verónica León Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Quito 1978, 7. Se trata de una tesis estudiantil inédita.

23 José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid 1982, 29.

por lo cual lo que aquella necesita para regenerarse es convertir en su imperativo a la autopsia: “Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”.²⁴ Tras señalar que no es el argumento lo que interesa en la novela, pues “lo importante no es lo que se ve, sino que *se vea bien algo humano*, sea lo que quiera”,²⁵ concluye que la novela debería pasar de un *arte de aventuras* a un *arte de figuras*:

Pues sospecho que la novela de alto estilo tiene hoy que tornar, aunque en otro giro, de éstas a aquéllas y más bien que inventar tramas por sí mismas interesantes –cosa prácticamente imposible–, idear personas atractivas.²⁶

Estas reflexiones nos pueden servir para adentrarnos en la temática de este apartado: por medio del análisis de la obra dramática de Icaza intentar acercarnos a una ubicación poetológica que nos permita diferenciar qué distingue al lenguaje dramático del lenguaje novelesco icaciano. Y, en un paso adicional, preguntarnos qué estructura dramática se *transcribe* en la estructura novelesca icaciana.²⁷ De este modo queremos iniciar nuestras reflexiones sobre la *obra total*²⁸ del más conocido autor ecuatoriano. Paradigmático en nuestro sentido argumental es el hecho de que se considere al drama *Flagelo* (1932-1933 o 1936) como “poética icaciana”,²⁹ cuando, según algunos críticos, el estatuto de su publicación aún está por definirse.³⁰ Si la obra

24 Ibid., 20.

25 Ibid., 21, cursiva mía.

26 Ibid., 30.

27 Álvaro Alemán es el primero en estudiar a fondo las estructuras que Icaza *transpone* de su teatro vanguardista hacia sus posteriores novelas. Véase AJ 366. Alemán se pregunta “¿en qué consiste este movimiento?” pero no logra resolverlo desde un punto de vista de la poética del lenguaje icaciano; una respuesta a ese movimiento mediante el análisis de la estructura narrativa es lo que proponemos aquí.

28 Nos referimos aquí sobre todo a la amplia producción literaria de Icaza que contiene teatro, cuento y novela. Su obra es una de las obras más amplias de un escritor ecuatoriano en el siglo XX. Su última novela autobiográfica *Atrapados* –un magno proyecto literario que incluye lenguaje dramático y narrativo– concluye un ciclo de incansable producción literaria de alrededor de casi cincuenta años.

29 Agustín Cueva Dávila, “Jorge Icaza”, en: Id., *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito 1986, 84.

30 Álvaro Alemán señala que “el asunto queda así por esclarecerse, si la obra efectivamente fue presentada en el 32 o en el 33 o por lo menos escrita o circuló en ese fecha, entonces podemos plantear una transición neta de la obra teatral icaciana a

Flagelo fue publicada en 1936, como hasta ahora se ha afirmado, ¿cómo se explica/debe interpretar que Icaza, tras su éxito de difusión mundial con *Huasipungo* (1934) escriba dos años más tarde (¿una vez más?) su última obra teatral? Con ello queremos señalar que el entendimiento de la obra de Icaza ha sido hasta hoy en día sólo parcial (entre las interpretaciones actuales que marcan una excepción se encuentra claramente la lectura de Álvaro Alemán), pues se la ha leído como un indigenismo deficitario e incluso etnocentrista,³¹ y no se ha valorado sus inicios vanguardistas, que son decisivos en el desarrollo hacia una etnopoética humana en su obra, una escritura que incluye una superación del indigenismo y de su posterior “mesticismo”: es literatura latinoamericana y universal. Ahora bien, la teatralidad es un aspecto fundamental dentro de la literatura icaciana, paradigmático de ello es su suma literaria y triología novelesca con tintes autobiográficos, *Atrapados* (1972), donde Icaza ensaya una incorporación de sus dramas iniciales dentro del tejido novelesco.

Nos proponemos una descripción detallada de las estructuras y los procedimientos textuales de los dramas de Icaza a fin de acercarnos a una poética sistemática de su teatro. En el primer subcapítulo nos ocuparemos del problema de la autoría literaria por medio del análisis del drama ¿*Cuál es?* Luego continuaremos con el tema de la figuración literaria a la que Ortega y Gasset ya había hecho mención. Para ello se tratará de analizar la configuración dramática en *Sin sentido* (con un pequeño paréntesis en *Como ellos quieren*). En el último subcapítulo desarrollaremos la importante relación entre materialidad y ficcionalidad en su más conocida y última obra teatral: *Flagelo*. Para ello nos serviremos del estudio estructuralista y teórico sobre el sistema dramático *Das Drama* de Manfred Pfister. Este texto sirve como base de toda la argumentación posterior. Según Pfister lo que diferencia al lenguaje teatral/dramático del lenguaje narrativo es esencialmente la suspensión del sistema comunicativo mediato (p.ej. la instancia de un

su posterior obra narrativa. De no ser este el caso estaríamos ante un retorno de Icaza al teatro, munido con la artillería de su paso por la narrativa social”. Véase AJ 364.

31 El mismo Icaza afirmaba ya en 1961: “Creo que los indigenistas de verdad somos aquellos que no solamente defendemos al indio vivo y auténtico, sino que también defendemos al indio transformado, es decir al indio que va en nosotros.” Véase Claude Couffon, “Conversación con Jorge Icaza”, en: *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 51 (1961), 53.

narrador), lo cual genera la impresión de la inmediatez de lo representado. Las tendencias narrativizantes (*episierende Tendenzen*) dentro del teatro son el coro (que es una de las técnicas más usadas por Icaza), la alegoría (que Icaza emplea en *Sin sentido* y especialmente en *Flagelo*) y los comentarios secundarios.³² Hay que destacar que los personajes se representan como interlocutores de un sistema comunicativo directo, es decir, su grado performativo predomina sobre el grado de mediación lingüística (narrativa). La expresión dialógica de los personajes teatrales es la forma básica de los textos dramáticos. Existe, por lo tanto, una relación dialéctica entre diálogo y acción. Pirandello habla de una “azione parlata”: una acción hablada.³³ Otro aspecto que se debe considerar es la plurimedialidad de la representación del texto: el texto dramático equivale al texto representado, es decir, hace uso de códigos de lenguaje acústicos y ópticos (texto sinestético).³⁴

Es importante señalar que toda nuestra argumentación debe ser entendida dentro de una problemática más amplia: el desarrollo meta-periférico y la lamentable ausencia de la literatura ecuatoriana dentro de la historiografía literaria hispanoamericana. A esto se sumaría la posición originaria que ocupa el teatro dentro de la literatura como forma premoderna/clásica de representación de la realidad (Aristóteles) de las culturas arcaicas y de la humanidad.³⁵ En este sentido el teatro debe ser estudiado en el Ecuador como una especie de *Vorschrift*, de pre-escritura, no únicamente del más famoso autor ecuatoriano sino, y quizá por ello con mayor razón, de toda la literatura ecuatoriana.³⁶

32 Véase sobre todo el subcapítulo 3.6. Epische Kommunikationsstrukturen im Drama, en: Manfred Pfister, *Das Drama*, Múnich 1977, 103-121. Alemán afirma que “*Sin sentido* asume ya plenamente la dimensión alegórica”. Véase AJ 361.

33 Pfister, *Das Drama*, 24.

34 Véase la importancia semántica del chasquido del látigo en *Flagelo*.

35 Aristóteles, *Poetik*, trad. de M. Fuhrmann, Stuttgart 1982, 11.

36 Afirma Eduardo Samaniego y Álvarez en una nota preliminar sobre los orígenes del teatro nacional que “nuestro Teatro ha adolecido de un lánguido impulso creativo [...] más aún el género dramático requiere de esa vitalidad unificadora entre el autor y la multitud, que no se consiguen sino en un mayor grado de madurez y desarrollo de los pueblos”. Citado en Galo René Pérez, *Prosa escogida*, Quito 1978, 678.

A nuestro parecer, Icaza reconoce que estos códigos comunicativos dramáticos no son comprendidos aún por el público local (ecuatoriano), porque el código social del lenguaje literario aún no ha sido desarrollado y porque la sociedad ecuatoriana se encuentra en un proceso iniciático de compenetración con sus expresiones culturales (literarias, musicales, pictóricas).³⁷ A esto se suma que la estratificación social continúa siendo sumamente marcada. Así, la gran mayoría de la población no tenía acceso a una educación básica, menos a un programa cultural.³⁸ Por ello es evidente que el desarrollo literario ecuatoriano tenía que pasar por un proceso inicial de *escenificación del lenguaje*, para, por medio de ese episodio inicial, transcribirse en *literatura escenificada*. Es decir, de una escenificación, una puesta en escena del medio literatura, por medio del teatro, convertirse en *escenografía*.³⁹ El aspecto que quiero resaltar aquí es el de la escenificación necesaria de un dispositivo cultural y social como lo es la literatura, que es un medio para que una clase media sin recursos económicos ocupe y establezca un lugar dentro del conglomerado social y se construya por medio del teatro una posición, una perspectiva, un escenario desde donde hablar: desde la literatura. Se trata, por lo tanto, de una especie de *placement* intrínseco del medio teatralidad dentro de la literatura ecuatoriana.⁴⁰

Esto se torna evidente cuando notamos que *Huasipungo* es en su estructura un texto *desmontable*, es decir, su montaje resulta evidente. Por ello es un texto que adicionalmente funciona muy bien como texto

37 Afirma Alemán que “la teatralidad se vincula nuevamente con otros discursos, Wilma Granda por ejemplo, se refiere al pasillo como elemento vital en lograr lo que ella llama la ‘teatralidad de la vida cotidiana’. La figura del teatro, que invade *Huasipungo* posiblemente también se relacione con la ineludible calidad escénica de la vida ecuatoriana, pero sobre todo quiteña, de principio de los treinta”. Véase AJ 387.

38 Véase al respecto sobre todo la información que nos proporciona Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*, Quito 2003, especialmente los capítulos 4 y 5.

39 El término se adopta de los estudios del germanista Gerhard Neumann. Véase al respecto Gerhard Neumann, “Theatralität als Zeichen. Roland Barthes’ Theorie einer szenischen Semiotik”, en: Gerhard Neumann et al. (eds.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Friburgo d.B. 2000, 65-112.

40 Evidentemente hay que relacionar el teatro icaciano también con la función didáctica dentro de la sociedad que postulaba Brecht en su teoría dramática para el teatro épico. Véase Bertold Brecht, *Schriften zum Theater*, Fráncfort del Meno 1967.

escénico. Esta estructura escénica intrínseca de *Huasipungo* será tematizada en el apartado sobre la narrativa icaciana.⁴¹ Haber señalado este substrato textual dramático de *Huasipungo* nos permite adentrarnos con mayor razón en la dramática icaciana.

Como hipótesis se podría postular que Icaza compensa la suspensión de la situación/escenificación dramática (*dramatischen Sprechsituation*) dentro de la narrativa y la convierte de esa manera en una *escenificación narrativa* que permite una mayor precisión y concreción del lenguaje. Esta tensión poética se encuentra latente/presente en toda su literatura. Así la obra icaciana se concreta en la escenificación del texto dramático dentro su narrativa. El *pathos* de su literatura es y encuentra su mayor concreción dentro de esta nueva, pero absoluta conversión literaria: su escenografía novelesca.

2.1.1 ¿Cuál es? (1931): Autoridad y autoría



Recorte presente en el archivo de Jorge Icaza (1931).⁴²

41 Véase el capítulo 4.2.3. La novela icaciana.

42 Nótese que es precisamente la palabra DE, la que, tipográficamente sobredimensionada, apunta a la cuestión de la autoría (Archivo personal de Fenia Icaza Moncayo).

La problemática de la construcción de una *autoría* se percibe ya de manera concreta en el primer texto dramático de Icaza que se encuentra a disposición de la filología ecuatoriana; se trata del drama en un acto *¿Cuál es?*⁴³ La historia gira alrededor de cuatro personajes –Hijo N.º1 (primogénito) y N.º2 (segundo), madre y padre– y expone una conflictiva relación familiar entre todos los personajes dramáticos. El primogénito, quien sufre de los nervios⁴⁴ –como informa su madre– es quien deliberadamente odia al padre, principalmente por la crueldad con que trata a su madre. El segundo hijo (y segundo en el orden genealógico) es para el padre “el idiota que siempre vive en la luna”,⁴⁵ quien no exterioriza su odio hacia el padre aunque sí interviene en defensa de la madre. Precisamente con ella sostiene una relación cercana pero ambivalente: siente que es ella quien lo “detiene” en casa.⁴⁶ La madre es una abnegada ama de casa, sumisa con su esposo y cariñosa con sus hijos. El padre, quizá el personaje menos elaborado por Icaza, es un déspota arrogante y violento, y es la figura paterna autoritaria, caricaturescamente exagerada. Tras la presentación de dos sueños que siguen la línea de los paradigmas del psicoanálisis freudiano que Icaza conocía, los hijos aparentemente matan al padre y en el desenlace de la obra la pregunta por el autor del crimen queda sin respuesta.

Al inicio de la obra se introduce –por medio de una pregunta que se desborda hacia lo metaficcional– el cuestionamiento esencial de la obra: la condición del grado ficcional de la obra artística y acerca del concepto del autor (fundacional), en otras palabras, la estructura iniciática de la autoría literaria. Según Álvaro Alemán, en *¿Cuál es?* se trata adicionalmente de una conexión entre “el parricidio y la ansiedad

43 *¿Cuál es?*, cuyo subtítulo era “retazo vanguardista”, fue estrenada el 23 de mayo de 1931 por la Compañía Nacional de Comedias en el Teatro Sucre de Quito. La obra fue publicada como *Alta Comedia*. Lo cómico y lo grotesco, es decir, la manera deformadora encerrada dentro de esta denominación se percibe ya en la primera escena de la obra cuando la madre conviene en que el final terminará siendo una tragedia.

44 Las enfermedades de los nervios se pueden leer como enfermedades paradigmáticas de una época: la modernidad.

45 Jorge Icaza, *¿Cuál es?*, en: Id., *Teatro*, Quito 2006, 25. A continuación se cita con las siglas TI seguidas del número de página.

46 En cierto sentido también para el Hijo N.º2 la muerte del padre –y la consiguiente libertad de la madre– significaría la absolución de ese “encerrón de varios años”, que él menciona a la madre, en una escena posterior.

de la influencia (Harold Bloom)”, que él interpreta como “un vínculo expreso entre esa obra y la adquisición de su independencia literaria” (AJ 360).⁴⁷ En la obra teatral se conjuga esta temática con dos aspectos adicionales: la autoridad familiar (temática de la sangre) y la importancia de la fecundidad para el ser humano (temática del semen). Se podría postular que aquí se presentan tres orígenes de la fecundidad humana: la genealógica, la reproductiva y la literaria.⁴⁸

En el primer diálogo de la obra el hijo N.º1 interroga a su madre a través del reproche por haber abandonado la mesa de la cena y dejarlos en la “aburridísima” compañía del padre sólo para “arreglar unos pañuelos del marido”. Las siguientes frases nos sirven de marco dramático intradieético: “¿A dónde iremos a parar?”, a lo cual ella le responde: “Al final. Y como a ti tanto te gusta la tragedia no terminaremos en el cielo” (TI 19). Al respecto cabe mencionar el texto que se publicó como programa de anuncio (especie de paratexto fundacional) de la obra en 1931, año en el que fue escenificada:

¿Cuál es? No es una obra. Es un retazo de drama, es una comedia sin principio ni fin. Es una pregunta sin respuesta. Es una charada cuya solución se perdió en un momento de descuido. Es eso y mucho más y sin embargo no es nada. El final razonado, el segundo acto perdido, la respuesta, la solución, se la darán cada uno de los espectadores.⁴⁹

De este anuncio se infiere que Icaza no había programado para sus personajes final concreto alguno. En este sentido podemos decir que la respuesta irónica de la madre al inicio de este texto dramático acoge la pregunta del hijo de manera difusa y transmite al margen, es decir al inicio de la obra, una cuestión central del texto: la problematización de

47 En este sentido resulta importante resaltar lo que Harold Bloom afirmaba sobre su propia teoría de la influencia literaria: “Nietzsche and Freud are, so far as I can tell, the prime influences upon the theory of influence presented in this book. [...] Freud’s investigations of the mechanisms of defense and their ambivalent functionings provide the clearest analogues I have found for the revisionary ratios that govern intra-poetic relations.” Véase Harold Bloom, *The anxiety of influence*, New York 1973, 8.

48 Lo genealógico establece un orden simbólico, lo reproductivo un orden social y lo literario libera de deseos retenidos, ofrece un orden de libertad por medio de la mitigación de deseos insatisfechos tanto en el artista creador como en la contemplación de lo artístico. Véase para esto último Sigmund Freud, “Múltiple interés del psicoanálisis” (1913), en: *Obras completas*, tomo II, Madrid 1948, 875-888, 886.

49 Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 797.

lo inamovible, lo (pre)determinado y lo incierto, de la causalidad de la progresión dramática. Evidentemente Icaza quería parodiar aquí dos cosas: la cuestión *dramático-narrativa* del destino humano, donde el cumplimiento dramático no está predeterminado, y aquella, más de carácter *narrativo-dramático*, de la predestinación humana (el cumplimiento dramático de un acontecimiento anticipado). Ambas posibilidades de desenlace del drama clásico, sea este tragedia o comedia (*katharsis* y *hamartia* o *hamartema*),⁵⁰ son desvirtuadas desde un inicio con la respuesta de la madre. La confusión genérica de la obra abre así el espacio para una escenificación teatral que suspende su propia representación y medita sobre el grado y la funcionalidad de su ficcionalidad. De ahí que Icaza demuestre claramente con este inicio el empleo del recurso dramático para descomponer y deconstruir/desvirtuar la realidad dramática (de la representación escénica) y la realidad real (de la expectativa teatral)⁵¹ que presenta, al igual que en el teatro concebido como una gran farsa humana.⁵² Habría que considerar que bajo el signo de la puesta en escena del drama, la crítica local ya había anotado que “en esta obra, el *bajo relieve escénico* está encuadrado dentro de un marco justo, casi científico”.⁵³ También se cuestiona el subtítulo de la obra: “¿por qué este buen retazo es retazo vanguardista?”.⁵⁴ Este aspecto es substancial, pues demuestra cómo Jorge Icaza logró que se discutiera el grado de vanguardia en el teatro (y la litera-

50 Aristoteles, *Poetik*, 39-43s.

51 Una crítica teatral de la época en que fue presentada la obra dice: “Quiérese iniciar, sin que el público se dé cabal cuenta, como si fuese un acto de sonambulismo, el drama entre bastidores; pero luego baja el telón. Todos se quedan en suspenso, como ante algo inconcluso, esperando el desenlace, la moraleja, si se nos permite, de la obra.” (Recorte de una revista no identificada. Archivo personal de Jorge Icaza.)

52 La concepción del teatro como “gran farsa humana” se encuentra también en Federico García Lorca, quien había llamado a Cervantes “maestro de trama y lenguaje de farsa humana eterna...”.

53 Humberto Proaño A., “De Arte y de la vida teatrales”, en: *El Día* (08.11.1931), cursiva mía.

54 “En primer término eso de ‘vanguardista’ resulta muy relativo, y por tanto, expuesto a muchos comentarios falsos. Quiere ser ‘vanguardista’ pero en dónde, en qué medio, con relación a qué teatro, a qué ideología, a qué doctrina? [...] Hacemos esta personal reserva al subtítulo, por lo mismo q’ reconocemos la valía del ‘retazo de drama’, como dice el autor; de su ‘comedia sin principio ni fin’; de su ‘pregunta sin respuesta’. De todo esto tiene, es verdad.” (Recorte de diario no identificado, archivo personal de Jorge Icaza.)

tura) ecuatoriano de los años 30, época en la cual ya se había publicado el famoso libro *Los que se van* del Grupo de Guayaquil,⁵⁵ obra que funda el llamado *realismo social ecuatoriano*. Para la historiografía literaria ecuatoriana esta publicación marca la transición entre vanguardia y realismo pero, como bien ha observado Álvaro Alemán, “la vanguardia histórica de la literatura ecuatoriana no queda trunca con el triunfo del llamado realismo social de los años treinta sino que se extiende a través de esa misma tendencia” (AJ 355).⁵⁶

Con respecto a los niveles del lenguaje dramático se puede constatar que el parricidio, acontecimiento central de esta obra, se comete en el plano no-diegético de la trama, es decir en el módulo de la representación que permanece oculto para el espectador e inclusive para los personajes, pues ni siquiera ellos saben con certeza si han cometido el delito. Este es un aspecto central que hay que anotar, pues lo que diferencia al lenguaje dramático del lenguaje narrativo es que en el teatro nunca habla el autor por sí mismo, sino, como ya hemos señalado, siempre a través de sus personajes.⁵⁷ Relevante resulta por ello el extenso diálogo en el que incurren los hermanos una vez que al espectador, a pesar de no haber presenciado parricidio alguno, se le informa sobre este *sujet*⁵⁸ de la obra. La obsesión de Icaza con la *mano* que ejecuta el parricidio es significativa:

55 “En 1930 tres jóvenes nacidos en Guayaquil sorprendieron a los lectores nacionales y extranjeros con la publicación de 34 relatos breves, en los que se perfilaba con crudeza la vida del campesino costeño del Ecuador. Los autores eran Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, quienes con José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco conformarían, en esa sola década, el denominado Grupo de Guayaquil, de larga y prolífica presencia en las letras ecuatorianas.” Véase María del Carmen Fernández, “Introducción”, en: Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, *Los que se van: cuentos del cholo y del montuvio*, Madrid 1993, 1.

56 Prueba de esta afirmación es también la obra de Pablo Palacio, que será objeto de estudio en el siguiente capítulo.

57 Pfister, *Das Drama*, 21. Véase lo que afirma W. Eggington refiriéndose a la concepción aristotélica de la tragedia como representación de acciones: “as for the action, whatever is relevant occurs offstage – the murder of Laius, the self-blinding of Oedipus. All that is shown onstage are the effects of these acts, never the acts themselves”. Citado en Pfister, *Das Drama*, 21.

58 Según la terminología de Lotman, el *sujet* de un texto literario es el acontecimiento donde la frontera entre un espacio semántico determinado es transgredida por el héroe de la trama, en este caso, los hijos que matan al padre para ocupar su

- El Hijo N.º 1 – ¿Qué fue?
 El Hijo N.º 2 – Nada.
 El Hijo N.º 1 – ¿Sigue el sueño?
 El Hijo N.º 2 – No.
 El Hijo N.º 1 – ¿Entonces?
 El Hijo N.º 2 – Yo me iba al jardín por la avenida de los álamos.⁵⁹
 El Hijo N.º 1 – Yo venía del jardín por la avenida de los álamos.
 El Hijo N.º 2 – Oí a mi padre que volvía borracho como todas las noches.
 El Hijo N.º 1 – Le vi que se tambaleaba junto al rosal, alegre, cantando.
 El Hijo N.º 2 – Con su aire de indiferencia.
 El Hijo N.º 1 – Me acerqué a él.
 El Hijo N.º 2 – Yo no me doy cuenta cómo estuve a su lado.
 El Hijo N.º 1 – Vi el cuchillo del jardinero sobre el banco que rodea el matorral.
 El Hijo N.º 2 – Yo también lo vi.
 El Hijo N.º 1 – Y... ¿después?
 El Hijo N.º 2 – Dos manos luchaban por coger el arma.
 El Hijo N.º 1 – Era tu mano y la mía (TI 50-52).

Entre la discusión por el grado de realidad o irrealidad se inserta la pregunta por la mano autora del crimen. El vaivén de los hermanos entrando y saliendo del jardín (que puede ser una alusión al Jardín de Edén, del cual se habla en el Génesis, del cual el hombre es expulsado por infringir las leyes del Padre-Dios-Creador) complementa de esa manera un solo movimiento que termina por ser ejecutado por dos manos, siendo esta finalmente una sola. Mientras el un hermano escucha al padre, el segundo lo ve y así, en una especie de sinestesia fraternal, todos los actos se van aunando. La “lucha” explícita por el arma se la puede leer como lucha simbólica por la *autoría* del crimen, por la consiguiente *autoridad* adquirida. Sólo el cuerpo muerto del padre puede detener esa lucha: “rodó el cuerpo del viejo [...] ya no luchábamos...”(TI 53).

Ya Freud había constatado en *Tótem y tabú*, obra que Icaza conocía muy bien,⁶⁰ esta estructura antropológica del parricidio iniciático en la sociedad, crimen común al que describió de la siguiente manera:

lugar. Sobre el *sujet* literario véase más adelante el capítulo sobre los cuentos de Icaza.

59 Los álamos son referencia clara de la muerte. En la mitología griega las heliades, apenadas por la muerte de su hermano Faetón –quien había perdido el control sobre el carruaje de Helios, el Dios del sol y tras la intervención de Zeus termina ahogado en el río Eridiano (Po)– se transforman en álamos.

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así fin a la existencia de la horda paterna. Unidos, emprendieron y llevaron a cabo lo que individualmente les hubiera sido imposible.⁶¹

Los hermanos continúan con su disección dialógica del parricidio y revelan así la compleja estructura dramática del texto:

El Hijo N.º 2 – Alguno de los dos debió clavarle.
 El Hijo N.º 1 – Tal vez por equivocación.
 El Hijo N.º 2 – Quién es dueño de esa equivocación...
 El Hijo N.º 1 – Yo no puedo darme cuenta. Hay un paréntesis.
 El Hijo N.º 2 – Sí; un paréntesis que encierra al autor verdadero, al que bajó el arma, al que clavó (TI 53).

Precisamente en ese paréntesis que se abre dentro de la obra se encuentra la respuesta a *¿Cuál es?*: la pregunta por la autoría del parricidio, por la autoría y autoridad que buscaba Icaza en sus primeras obras dramáticas. En el capítulo siguiente analizaremos cómo ese paréntesis que se abre en *¿Cuál es?* se convertirá en la narrativa (lenguaje con un narrador mediato), en el espacio donde Icaza ubicará su constante búsqueda por la imagen precisa, por la metáfora auténticamente icaziana.

En el caso de Icaza, podemos ver cómo el programa que él definió para su obra complementa la representación hecha por sus personajes dramáticos. Se trata efectivamente de la problemática edípica del deseo inconsciente de, por medio del parricidio (imaginario y real), obtener la autor(idad) del padre, es decir, para Icaza, la autoría sobre el drama (texto) que se está representando. Al final de la pieza la madre le devuelve la pregunta inicial al hijo y espera saber por él “qué será de nosotros”, pero el hijo no le responde. No existe respuesta final sino una postergación de la respuesta que Icaza no podía dar aún con el lenguaje dramático. Para adquirir autoría (autorizada) hay que romper/problematizar el concepto de autor como ente legítimo y responsable de un texto. En este sentido Icaza aplica un desplazamiento y aplazamiento (*temporäre und räumliche Verschiebung*) del problema: genera una discontinuidad genealógica, es decir, una irrupción/interrupción de la paternidad (*Unterbrechung der Vaterschaft*) a través

60 Véase la entrevista con Hernán Rodríguez Castelo, en: Id., “Jorge Icaza”, en: *Mundo hispánico* 28 (1971), 19.

61 Sigmund Freud, “Totem y tabú”, en: Id., *Obras completas*, tomo 9, Buenos Aires 1993, 1838.

de la yuxtaposición del tema del drama (autoría irresuelta) y el proceso creativo (constructivo) del drama. La pregunta central en *¿Cuál es?* se refiere tanto al tema irresuelto del drama como al sujeto de la dramatización, al sujeto de la ejecución dramática. Por ello el tema del drama, la irrupción que genera una discontinuidad genealógica (y quizá también genérica) se presenta por medio de una dislocación fundamental del ente del autor (autor del crimen = autor de la obra). Esta dislocación está relacionada con la dislocación de la paternidad que se expone en el drama junto con el principio de la construcción del texto dramático: la pregunta inicial (y sin respuesta), sin inicio y sin fin, sin autor, sin responsabilidad, es decir, nadie responde por el crimen, nadie es responsable del texto (y a la vez del delito/ el parricidio/ la pregunta indecible, infinita, que abre paso siempre a otras preguntas...). La dislocación semántica del drama se puede dividir en varios niveles:

- 1) Figura(s) – Autor (del crimen)
- 2) Espacio escénico (escenario) – *Traumlandschaft* (espacio onírico)⁶²
- 3) Autor – Tema (nivel diegético)
- 4) Texto – Retazo (estructura textual)
- 5) Alta Comedia – Comedia (género literario)

Se ha postulado repetidamente que en *¿Cuál es?* Icaza nos confronta con una teatralización de conceptos psicoanalíticos. Álvaro Alemán por ejemplo postula que se trata de la combinación de “teorías adlerianas de la introversión/extroversión” (AJ 358s.) con preceptos freudianos del complejo de Edipo.⁶³ Efectivamente podemos encontrar en

62 Lo que lleva a una dislocación del espacio a través de la estructura edipal de los sueños.

63 Es difícil imaginar que Icaza hubiese conocido las críticas de Carl G. Jung a las teorías freudianas de *Totem y tabú* (1913), principal libro de Freud que leyó Icaza y sobre el cual basa la mayor parte de su conocimiento psicoanalítico, como él mismo afirmaba en una entrevista con Hernán Rodríguez Castelo. Adler se refirió al complejo de inferioridad y describe con ello una sensación universal e innata de debilidad e ineficiencia. Las relaciones humanas consistentes ayudan a reducir ese aislamiento del ser humano y estabilizan las filiaciones sociales. Por su lado Jung, otro discípulo disidente de Freud, se distanció sobre todo en el énfasis que puso Freud en la sexualidad infantil. En su psicología analítica se dividía la personalidad humana en dos tipos de organizaciones: introvertidos, que focalizan su mundo interior, sus emociones y sensaciones, y extrovertidos, que se orientan

esta obra varios elementos constitutivos de la teoría del conflicto edípico, sin embargo también es posible hallar –y esto resulta, desde el punto de vista filológico, más fundamental aún– un cuestionamiento intensivo acerca de la cualidad de la realidad y del estatuto del sueño frente a la realidad. Esta escenificación del sueño encierra una problemática más significativa: “la función clave que ocupa el sueño entre consciencia e inconsciencia, como dispositivo de la composición del yo”.⁶⁴ Veamos este diálogo donde Madre e Hijo N.º1 hablan acerca del silencio y del sueño:

- La Madre – Las cosas toman valor por la preocupación que ponemos en ellas.
 El Hijo N.º 1 – Puede ser.
 La Madre – Regañón. Duerme. Sueña. Olvida.
 El Hijo N.º 1 – ¿Tú crees que el sueño es olvido?
 La Madre – Es más; es descanso.
 El Hijo N.º 1 – Sí; podemos ser y sentir lo que verdaderamente somos y queremos (TI 37).

Precisamente aquí nos encontramos frente a la deconstrucción de un dispositivo fundamental de la modernidad: el sueño como mediador/elemento/agente regulador entre realidad e irrealidad. Según Freud la función que cumple todo sueño es la de manifestar el inconsciente⁶⁵ del ser humano.⁶⁶ Freud indica que un suceso se torna consciente por su enlace con las representaciones verbales correspondientes.⁶⁷ Pero

más al mundo exterior, las demás personas y bienes materiales. El individuo debe alcanzar una identificación propia por medio de la individualización que logra una adaptación adecuada a la realidad. Cfr. Juan José López-Ibor et. al. (eds.), *Lecciones de psicología médica*, Madrid 1999, 554.

64 Gerhard Neumann, “*Mir träumte ich erwachte: Zur Funktion des Traums als Abfederungsritual in der Kultur*”, en: Burkhard Schnepel (ed.), *Hundert Jahre ‘Die Traumdeutung’*. *Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung*, Colonia 2001, 107-137, aquí 112.

65 Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis* (1917), Madrid 2007, 314. En el subcapítulo *La fijación al trauma. Lo inconsciente*, Freud habla de “[l]os pacientes [que] reproducen regularmente en sus sueños la situación traumática, y en aquellos casos se presentan acompañados de accesos histeriformes, susceptibles de análisis, puede comprobarse que cada acceso corresponde a un retorno total del sujeto a dicha situación”. A esto denomina Freud *procesos psíquicos inconscientes* (317).

66 Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis* (1917), Madrid 2007, 125.

67 Hay que distinguir en primer lugar fundamentalmente “el contenido manifiesto del sueño en su totalidad” del “sueño latente que hallamos mediante la interpretación” (155). Freud manifiesta que lo esencial en la formación del sueño es la “fi-

para la madre el sueño es una forma de olvido, es decir, de eliminación de todo tipo de *pre*-ocupación. Freud sin embargo argumenta que es precisamente esa *pre*-ocupación que está en nuestro inconsciente la que en la fase de los sueños pasa a ser la *dramatización de una idea*⁶⁸ que opera (*Traumarbeit*) sobre estos conflictos internos irresueltos.⁶⁹ Observemos el paratexto/comentario de escenificación del sueño del Hijo N.º 1 en busca de una explicación de aquello que Icaza quería exponer. No es desde un punto de vista únicamente psicoanalítico que queremos acercarnos a nuestro objeto de análisis, sino que también lo consideraremos como forma *textual-dramática*, como elemento de la imaginación literaria:

Mutación:

[En el fondo se ilumina una pequeña escena que representa un bosque; un bosque que parece borracho por sus árboles y matorrales oblicuos. Por un camino, que divide el campo, viene EL PADRE azotando rudamente a la esposa] (TI 39).

En un principio se forma una escena para inmediatamente desvirtuarla. La representación es revocada por una ilusión borrosa y confusa de un paisaje desnaturalizado y geoméricamente deformado. En medio de este escenario onírico EL PADRE figura como único elemento

guración plástica de palabras” (156). “El trabajo del sueño es cuestión, evidentemente, de trasponer a imágenes sensibles, la mayoría de veces de naturaleza visual, los pensamientos latentes vertidos en palabras. [...] Por consiguiente, el trabajo del sueño aplica a los pensamientos un tratamiento *regresivo*, les hace revertir su evolución, y en el curso de esta regresión tiene que dejarse de lado todo lo que se sobreañadió, como conquista nueva, en el desarrollo progresivo desde las imágenes mnémicas hasta los pensamientos” (165). Para Freud las representaciones inconcientes consisten únicamente en la representación de la cosa (*Sachvorstellung*), mientras que la representación conciente abarca además la representación verbal. Esta premisa es fundamental para entender nuestra interpretación del sueño en *¿Cuál es?* Véase Sigmund Freud, “Conferencias de introducción al psicoanálisis” (partes I y II), en: Id., *Obras completas*, vol. 15, Buenos Aires 1999.

68 Gerhard Neumann, “Die Instanz der Szene im Denken der Sprache. Argument und Kategorie der ‘Theatralität’ in der Literaturwissenschaft”, en: Erika Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübinga/Basilea 2004, 146.

69 “[D]amos el nombre de elaboración del sueño (*Traumarbeit*) a la labor que transforma el sueño latente en sueño manifiesto, y labor de interpretación a aquella otra que persigue el fin contrario, o sea, el de llegar desde el contenido manifiesto a las ideas latentes, destejendo la trama urdida por la elaboración.” Véase Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid 2007, 193.

constante. Por un lado se puede leer aquí claramente el deseo inconsciente de castigar a la madre por su traición (su relación con el padre), por otro lado se percibe el terror que infunde el padre como instancia del superyó. La *mutación* se inicia con la simulación del sueño del Hijo N.º 1 y es precisamente esta transformación y silencio⁷⁰ lo que evoca el texto, aquello que permite introducir la *irrealidad real* dentro de la ficción teatral. Entre silencio y palabra se abre un *intersticio* que abre la posibilidad de representar un espacio ambiguo, dividido, un espacio paratextual en el cual acontece un acto sádico, en el cual la *autoridad del padre* se presenta de manera más atroz que lo que acontece en la realidad teatral. El sueño potencia la crueldad del padre y permite al Hijo N.º 1 de esa manera enfrentar al progenitor en una suerte de *inachèvement* de la liquidación de la *patria potestas* que este encarna.⁷¹ El Hijo N.º 1 reúne en sí mismo por un lado un impulso irresuelto, el deseo edípico de matar al padre, con el *pretexto* de proteger a la madre, pero por otro lado predomina en ese deseo precisamente su voluntad de eliminar la autoridad paterna. Si aplicamos una lectura freudiana, el Hijo N.º 1 no puede matar al padre, pues lo necesita. Como primogénito es dependiente de la *nominación* por parte del padre como heredero de la autoridad familiar. El primogénito sólo puede obtener de él la autoridad, la *potestas* que tanto anhela. Por ello no puede bajar la daga, no puede bajar esa mano y penetrar en el cuerpo del padre, pues su mano nunca adquiriría la legitimación paterna para ejercer tal autoridad. Es justamente esta ambivalencia psicoanalítica la que sirve a Icaza para dislocar también su discurso. La ambivalencia de la sucesión familiar entre hijo y padre va de la mano de la ambivalencia que tenía Icaza como escritor en busca de una autoría. La secuencia en la que el padre azota a la madre se puede leer como acto sexual en el que el padre cabalga a la madre mientras el hijo (debe) observa(r) el acto.⁷² El falo (*la daga*) que posee el hijo es inútil, pues no lo puede emplear. Por ello no *baja* la mano, pues sólo al padre

70 Obsérvese que *mutación* puede aludir también a un cambio en el espacio acústico.

71 Sigmund Freud, “Typische Träume” (1900), Auszug aus der Traumdeutung, en: Sigmund Freud, *Das Lesebuch*, ed. de Cordelia-Schmidt-Hellerau, Fráncfort del Meno 2006, 95s.

72 Esta escena la volverá a presentar en *Huasipungo*, donde el hijo de la tendera Juana observa cómo su madre copula con Pereira y el cura de Tomachi.

le está concedido que su falo se baje tras la eyaculación sobre la madre, el falo del padre sí puede bajar tras su satisfacción sexual, el falo del hijo se puede erigir (en protesta y en aspiración sexual) pero nunca puede consumir el acto con la madre, es decir con el inalcanzable objeto del deseo. El padre siempre tendrá la primacía de la eyaculación sobre la madre. Esta estructura fundacional del ser humano (el conflicto edípico contenido en la escena arcaica (*Urszene*) de la tragedia griega) que representa el drama entre el infante, lo imaginario y lo simbólico, es la base de toda semiótica cultural.⁷³ Por lo tanto, este proto-parricidio que no se cumple se puede interpretar como el reconocimiento por parte del hijo de la imposibilidad de superar, en su caso, el complejo edípico y aniquilar al padre como instancia autoritaria. Además, desde un punto de vista psicoanalítico, ya que existe el deseo inconsciente del Hijo N.º 1 de mantener/preservar intacta la autoridad del padre, pues es este quien será el legitimador de su futura autoridad, sólo el padre puede *traspasar* la autoridad al hijo primogénito (véase la preocupación de Icaza por traspasarse autoridad-autoría a sí mismo, por literaturizar ese problema de sucesión). Por ello la autoridad y el orden del padre (*Vaterordnung*)⁷⁴ se mantiene con el sueño del Hijo N.º 1. Vemos cómo el contenido simbólico del sueño contiene un significado racional indispensable para la formación del sujeto, pero también para la estructuración de la sociedad. A ello se suma la problemática de la autoridad literaria:

EL HIJO N.º 1 – ¡Basta! (Se acerca al PADRE con un puñal en lo alto)
 ¡Te mataré!
 EL PADRE – (Sin defenderse. Cínicamente) Mata, mata. Ja... ja...
 EL HIJO N.º 1 – Sí...sí. (LA MADRE desaparece. EL HIJO N.º 1, con
 esfuerzo supremo, intenta clavar el puñal en el pecho
 del viejo que ríe viendo la impotencia del muchacho)
 EL PADRE – Ja...ja...ja... No puedes; ¿verdad?

73 Christian Maier, "Urszene", en: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (eds.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, 775-777. Véase además Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Fráncfort del Meno 1973, 576-578.

74 Richard Sennett habla incluso de una "necesidad natural de autoridad". Véase Sennett, *La autoridad*, Madrid 1982, 32. Véase también Freud, *Totem y tabú*, 1847s. Según Freud es esa ambivalencia de "actitud con respecto al padre" (1847) la que influye en las formaciones importantes de la civilización. "La horda primitiva" de la primera sociedad humana que marca al hombre actual sólo puede ser entendida desde la posición de una necesaria autoridad paternal.

EL HIJO N.º 1 – (Con gran desesperación)
 ¿Por qué no se baja este brazo? ¡Dios mío! ¿Por qué no se baja? (Se ayuda con la otra mano) ¿Por qué... por qué? ¿Por qué no puedo matarle? (Lanza un grito salvaje de furia y se desploma. Desaparece la escena de fondo. Todo vuelve a la oscuridad) (IT 41).

Un aspecto fundamental es que el Hijo N.º 2, al soñar-imaginar que asesina al padre mata a la vez a su hermano, Hijo N.º 1, es decir, suprime/elimina por medio de ello la incapacidad de su hermano de no poder matar al padre. Veamos cómo se asocian estos dos asesinatos imaginarios. En la primera escena entra el Hijo N.º 2 inmediatamente después de la pesadilla del Hijo N.º 1, es decir tras el fallido sueño edípico de aniquilación del padre. Inmediatamente se inicia una gresca entre los hermanos y la madre sirve de voz intermediaria:

EL HIJO N.º 2 – ¿Tienes miedo?
 EL HIJO N.º 1 – Tengo lo que me da la gana.
 LA MADRE – Que no haya sangre.
 EL HIJO N.º 2 – Este tiene **sangre de horchata**.
 EL HIJO N.º 1 – Y tú tienes...
 LA MADRE – (*Cortando*) ¡Silencio!
 EL HIJO N.º 1 – Es un estúpido. No puede comprenderme. Tú tampoco me comprendes, mamá.
 LA MADRE – Diecisiete años de luchar con tus nervios. Tonto. (*Le hace sentar en un diván y le acaricia como a un niño*) Vente... Quiero estar segura de que no puedo comprender a mi pequeño... Estás como cuando eras niño y te asustabas al ver que tu padre me daba un beso (IT 44s., negrilla mía).

La madre asocia el miedo del Hijo N.º 1 con los celos y reacciones infantiles de tipo edípico, pero él la desautoriza previamente al interpretar sus estados de ánimo (“tú tampoco me comprendes”). Sin embargo, es evidente que sufre de estados neuróticos y disfunciones nerviosas. Cuando ella interpreta el sueño del Hijo N.º 1, la siguiente escena introduce de manera ambigua, entre la imaginación del Hijo N.º 2 y su estado sonámbulo, el siguiente cuadro:

EL HIJO N.º 2 – ¡Papá!
 EL PADRE – (*Acurrucándose en un gesto burlón*) Ja... ja... ja... (*Tirándole de la oreja a LA MADRE*) Hasta que se arranque.
 LA MADRE – ¡Ay! (*EL HIJO N.º 2 quiere defenderle*) No..., no es nada.
 EL HIJO N.º 2 – ¡Por favor!... ¡Déjala papá!
 EL PADRE – (*Con gesto de indiferencia*) Ja... ja... ja...
 EL HIJO N.º 2 – Que la dejes te digo... ¿No me oyes? (*Perdiendo la serenidad*) ¡Tendrá que oírme! (*Coge, sin darse cuenta, un cuchillo y lo*

clava varias veces en el pecho del PADRE) (EL HIJO N.º 2 siente infinito placer al clavar el arma. Alegría que parece darse la mano con la locura) Así... Tienes que acabar. Tienes que morir. ¡Qué alegría! ¡Qué alegría, Dios mío! Mira... Mira, mamá. Le sale horchata... ja... ja... ja. (Desaparece el cuerpo del PADRE) (EL HIJO N.º 2, en su atolondramiento, sigue dando cuchilladas en el aire hasta que el arma extraviada se hunde en el queso. En vista de la nueva víctima y cortando tajaditas) ¡Ah! (Brindando las tajaditas a LA MADRE) Toma..., toma. No tengas cuidado; éste no está amargo, no está con dolores. Te lo doy yo. Está sabrosísimo. Come sin temor de que te pueda hacer daño. (Vuelve la oscuridad y el silencio) (IT 47s., negrilla mía).

En el segundo sueño el hijo torpe y despistado, el menor, que en una escena anterior es sancionado por el padre (ya que este lo ha lastimado con el cuchillo de cortar queso), es quien mata al padre en el sueño para, inmediatamente, poder cortar el queso de manera correcta, es decir, él tiene que matar al padre para poder liberarse de esa carga (de ser el torpe de la familia, “el que vive en la luna”) y adquirir reconocimiento. A través de la sangre de horchata se vincula, además, el deseo de poder matar al primogénito, es decir a su propio hermano. Sin embargo, esto no está explícitamente descrito, ya que en la realidad necesita a su hermano mayor, quien le quita toda la responsabilidad; por ejemplo, como primogénito es él quien carga con la culpa de la muerte del padre. La horchata además hace referencia a una bebida espesa de semillas que, evidentemente, es un significante móvil relacionado con el hermano y con el padre, por lo que une dos aspectos fundamentales: la sangre del padre es a la vez el semen paterno y, por ende, también el semen del primogénito que requiere de esa legitimidad primaria. El segundo hijo es más libre en lo que respecta a la sucesión familiar. Por ello no sorprende que Icaza actuara en la representación de la obra como Hijo N.º 2.⁷⁵ Su afirmación “con *¿Cuál es?* yo maté a mi padre”⁷⁶ se debe leer en este sentido: como dislocación y superposición de varios elementos constitutivos de la literatura, el concepto implícito de la teatralidad del lenguaje se superpone, de modo que su estrategia teatral funciona como una forma de represión literaria por medio de la cual la pregunta *¿Cuál es?* se convierte en la respuesta *¿Cuál es?* y con ello prescinde de una respuesta. Icaza, consciente de que no podía responder la pregunta la evade al convertir

75 Rodríguez Castelo, “Jorge Icaza”, 19.

76 *Ibíd.*

el proceso de su formulación en literatura. Los sueños complementarios evidencian magistralmente esta estructura fundacional: mientras la lectura de cada uno de ellos por separado lleva a múltiples interpretaciones del drama, una lectura que las une nos demuestra que del escenario del inconsciente que dramatiza su creación surge, a la vez, el deseo de autoría. Su calidad de sueño nos confronta con la categoría fundacional de toda ficción literaria: el espacio liminal entre realidad e irrealidad. En la imaginación del Hijo N.º 2 se asocia claramente la sangre del padre con la sangre del Hijo N.º 1. El placer que siente este al ver salir “la horchata” nos permite una interpretación freudiana mucho más evidente dentro de la cual el parricidio figura como modelo estructural/emocional que problematiza todo tipo de adquisición de autoridad literaria. Si el espacio escénico recrea al mundo como escenario, entonces la *esceno-grafía*, el lenguaje icaciano, debe ser entendida a través de las dicotomías fundamentales que nos demuestra la primera obra teatral de la que disponemos: desengaño-engaño, autoría (textual y discursiva)-desautorización (textual y discursiva), escenificación-esceno-grafía. Una pregunta que Icaza seguramente aún no había resuelto era si la distancia entre teatro y realidad es más grande que aquella entre narrativa y realidad. El teatro le demostraba que el recurso de la imitación era decadente y que el lenguaje dramático debía evolucionar hacia un lenguaje escenográfico que reúna en sí al lenguaje narrativo y al lenguaje dramático. El uso explícito de la imaginación como categoría textual demuestra cómo Icaza va creando varios espacios vacíos (*Leerstellen*) en esta obra; es un recurso paradigmático de la modernidad y del decidido espíritu vanguardista del autor de *Huasipungo*. La tensión que se genera dentro del aparato psíquico del Hijo N.º 1 y de su álgter ego, el Hijo N.º 2, corresponde con la tensión ya explicitada entre lenguaje dramático (escenificación) y su transcripción (transgresión) en un lenguaje narrativo (escenografía).

Finalmente, pensemos que a partir del análisis de los signos escénicos se puede afirmar que en el teatro el texto siempre antecede al espectáculo, es decir, es un *pre*-texto de la acción performativa que da vida al teatro. El texto, aun cuando antecede dentro del sistema dramático, se convierte en el espectáculo mismo dentro del sistema narrativo (novela). Así, mientras que el texto como tejido narrativo es antecedente del acontecimiento teatral, dentro de la novela es su mis-

mo acontecimiento.⁷⁷ De esta manera podemos entender mejor por qué Icaza transcribirá su lenguaje teatral en lenguaje narrativo, pues mientras la puesta en escena de sus textos dramáticos (la ESCENIFICACIÓN) siempre funcionaba estructuralmente como intermediario entre sus ideas (textos) y sus receptores, la novela le permitía la primacía/prioridad del texto y no del *drama*, y se convertía, de esa manera, en ESCENOGRAFÍA. Volvemos nuevamente a la ya mencionada diferencia fundamental: el lenguaje dramático de la escenificación se convierte en lenguaje narrativo, en *escenografía*. Obsérvese que en *Atrapados* es el lenguaje escénico, es decir dramático, el que es incluido en la novela y forma parte de su narrativa resaltando así rasgos propios de su técnica novelesca.

2.1.2 Sin sentido (1932): *Figuración y alegoría*⁷⁸

En el año 1932 escribo “Sin sentido”. Es una pieza de tipo filosófico, con muñecos. Un hombre que hace muñecos, es decir, hace unos hombres y les suelta al mundo con ciertas actividades y cuando esas actividades se desarrollan, les castiga. Estas dos últimas piezas [“Como ellos quieren” y “Sin sentido”] no se pudieron representar en el teatro porque ya el articulo ese y los otros articulos que salieron diciendo que yo era un criminal que debía ir a la cárcel impidieron a los cómicos atreverse a poner en escena estas dos piezas.

Jorge Icaza

77 Cfr. Juan Antonio Hormigón, *Ramón del Valle Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid 1972, 308. Hormigón detecta en lo teatral de Valle-Inclán un importante antecedente de su narrativa. En la entrevista ya mencionada con Castelo, Icaza responde cuáles fueron las lecturas de más influjo en su obra: “Para mi concepto, como emoción literaria, Dostoyewski, y como forma literaria, Valle-Inclán [...] Esa cosa que tiene Valle-Inclán que yo traté de imitar: tomar las palabras del pueblo, y usarlas con ese desenfado.” Véase Rodríguez Castelo, “Jorge Icaza”, 19. Hay que señalar que Icaza se desconoció a sí mismo en cuanto a la complejidad de su escenografía, que va más allá de simplemente “tomar las palabras del pueblo”, él las pone en escena.

78 Nuestro análisis empieza con un breve aparte introductorio sobre la obra *Como ellos quieren* de 1931. Existe un extenso análisis de Jorge Alarcón sobre la obra *Sin sentido* y el estudio de Álvaro Alemán que comenta a su vez la dimensión alegórica sobre la cual basamos nuestro estudio extensivo. Nuestro análisis es sobre todo filológico. Según Alemán en *Sin sentido* ya se puede notar “el espectro de la temible irrealidad e inestabilidad de la representación moderna” Véase AJ 363.

La lectura psicoanalítica de los textos dramáticos de Icaza nos permite, como diría Foucault, introducir un principio básico del psicoanálisis: el de la inquietud constante.⁷⁹ El psicoanálisis se adentra en el universo de lo irrepresentable, va más allá de la representación, lo cual le permite a Icaza instalar una representación nueva y, además, en un lugar donde hasta ese entonces el lenguaje había sido lenguaje de los otros, no lenguaje del *otro*. El teatro icaciano representa en este sentido un principio de decodificación originaria del lenguaje.⁸⁰

El escenario sobre el cual el sujeto construye/trabaja su identidad y desde el cual proyecta su mirada hacia el mundo no es solo el de la conciencia y la mirada “perspectivizante” sino de manera más precisa, aquel del sueño y de sus enfoques. El sueño designa, crea y dinamiza la frontera oscilante en la cual se tocan la conciencia y el reino infinito del inconsciente; donde también las imágenes no aparecen en perspectiva sino como transformaciones, duplicaciones y superposiciones —en el juego no inmovilizado del desplazamiento y condensación, como Freud dirá más tarde.⁸¹

Mientras que en el análisis de *¿Cuál es?*, el primer drama de Icaza, hemos tratado las categorías del comienzo literario del escritor y del problema de la autoría como categoría antropológica y literaria, en sus dos siguientes piezas teatrales notamos que su preocupación se dirige hacia una fenomenología del personaje dramático o una tipología literaria. Esta figuración se adelanta a proyectar la temática acerca del héroe frente al coro, tema central para entender gran parte de la dramática icaciana y su importante influencia en su posterior obra narrativa. Si hasta entonces estaba en la mira del escritor la obra artística en relación con la autoría, ahora son los personajes y el proceso de su configuración el eje central de sus piezas dramáticas. En *Como ellos quieren* (1931), obra que seguramente por su notoria simpleza no fue escenificada, Icaza presenta una historia extremadamente estereotipada, que sin embargo nos permite un primer acercamiento analítico para entender cómo el autor construía sus personajes dramáticos.

79 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, trad. mía, Fráncfort del Meno 1974, 447. Las lecturas psicoanalítico-literarias de Alarcón y de Alemán resultan en este sentido pioneras dentro de la filología ecuatoriana.

80 Habría que considerar la interpretación que hizo Icaza a partir de su lectura de *Totem y tabú*, en especial la relación entre el tabú y las estructuras morales de la sociedad post-decimonónica ecuatoriana, que aún se encontraba regida por la tradición colonial y preservaba aún costumbres decimonónicas.

81 Gerhard Neumann, “Mir träumte ich erwachte”, 122.

Lucrecia, una muchacha joven, de madre humilde y padre aristócrata, recibe en casa de su tío, un “fraile empedernido” (TI 67), la educación digna de una familia noble pero, sobre todo, con el propósito de “que olvide todo lo que se [l]e ha pegado con el trato de esa gente de pueblo” (TI 71) a la que había conocido mientras vivía con su madre. Este conflicto de clases es el que se debate a lo largo de todo el drama, donde se hace uso de un lenguaje poco elaborado, lleno de convencionales fórmulas retóricas y personajes maniqueos cuyo comportamiento también queda sujeto, como sus diálogos, a fórmulas que definen cómo deben ser las relaciones entre ellos: el código decimonónico—aristocrático quiteño, elitista, conservador y retrógrado.⁸² La posición y los derechos de la mujer en la sociedad son presentados de manera sumamente simple.

En una de las escenas mejor logradas en la obra, aparece alegóricamente el *Deseo* (de Lucrecia) como personaje teatral en forma de “una silueta de hombre sobre la pared de fondo” (TI 94). Se unen al diálogo introspectivo de Lucrecia *La Sombra* del padre, del tío y la tía. En esta secuencia dialógica se enfrentan “las ideas contrarias a esa sociedad ancestral y puritana”,⁸³ es decir, el impulso vital (sexual) del *Deseo* a la autoridad y castigo que representan las sombras del tío y el padre. Finalmente, Lucrecia es obligada a abandonar a su enamorado, un joven de procedencia humilde y pobre, para “ser *como ellos quieren que sea*” (TI 101).

82 “Todavía a inicios de este siglo, con los presupuestos coloniales aún vigentes, que establecían una sociedad fuertemente segmentada y presuponían una división racial del trabajo, el indígena se incorporó en las urbes, a las actividades más ‘bajas’, esto es a los trabajos de servicio doméstico, de servicios públicos marginales o en funciones colaterales y de mantenimiento en la producción fabril. Fueron integrados en calidad de cocineras, lavanderas, aguateros, barrenderos, jardineros, cargadores, peones de obras públicas o privadas, vendedores ambulantes de mercados, etc. Se los recluyó en obras de construcción como albañiles, donde lograron su más alto reconocimiento social.” Véase el esclarecedor ensayo de Milton Luna Tamayo, “Los mestizos, los artesanos y la modernización en el Quito de inicios del siglo XX”, en: Jorge Núñez Sánchez (ed.), *La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista*, Quito 2000, 169.

83 Jorge Alarcón, “Teatro”, en: *Literatura icaciana*, Quito 1977, 15.

En la segunda parte de la obra Lucrecia enferma de neurastenia y quiere “acabar con la gente a mordiscos”,⁸⁴ pero tras un nuevo diálogo introspectivo con el (su) *Deseo*,⁸⁵ quien la quiere convencer de odiar más a sus parientes y vengar de esa manera la renuncia a su amor y deseo, decide abandonar a su familia paterna y volver al hogar de su madre donde puede ser libre: “Quiero ser yo y no una máscara” (TI 122).⁸⁶

En *Como ellos quieren* se presenta una figura dramática escindida en dos personalidades: una real y una alegórica. Las escenas principales transmiten los diálogos entre estas distintas instancias (sombras) del yo que se encuentra en proceso de formación. El *Deseo* vital afirma, en el primer diálogo alegórico, que posee algo más noble que el castigo y la censura que representan al padre y al tío: “el fin de la especie” (TI 96). El problema de la autoría se desplaza ahora hacia un problema de tipología o figuración, es decir hacia el interior del personaje mismo. Si en *¿Cuál es?* los sueños revelaban una estructura interior de la obra teatral misma, aquí los diálogos alegóricos internos del personaje principal se relacionan con su propia estructuración externa como figura teatral, o figura humana dentro del *jeu* social que le exige su familia. Sin embargo, al final de la obra, Lucrecia logra ganar autonomía y desprenderse de los condicionamientos de su clase social. Para Icaza esta temática es de suma importancia pues también él proviene de una clase media sin recursos económicos que había exigido de él un estudio de medicina, carrera que abandonó tras la muerte de

84 “Devorar al mundo” y a las personas es un acto tabú. Lucrecia es claramente un personaje antropófago. Véase también el cuento de Pablo Palacio “El antropófago”.

85 Jorge Alarcón afirma que “el deseo es la personificación del impulso vital o ‘Ello’, visible en forma de sombra chinesca. La sombra de la muchacha es personificación de su ‘Yo’ íntimo; las del padre, tío y tía, son la personificación del ‘Super Yo’ o censura”. Véase Alarcón, “Teatro”, 16.

86 Finalmente se puede decir que con esta afirmación el dramón pierde fuerza dramática precisamente porque este gesto real no contiene ningún tipo de eficacia teatral y se pierde en un vaciamiento de lo dramático. Como afirma Roland Barthes “el verdadero acto dramático es siempre una relación entre la claridad de la intención y la connexion (rápida) con el resto del proceso. La máscara trágica, fijada de antemano sobre un móvil básico, se ahorra un titubeo de los signos [...] y reservaba a la dialéctica de las pasiones toda la libertad de desarrollarse”. Véase Roland Barthes, “Poderes de la tragedia antigua”, en: Id., *Escritos sobre el teatro*, Barcelona 2009, 50.

sus padres para incursionar en el teatro. El “fin de la especie” se puede leer de doble manera: por un lado significa la extinción (de una clase social que se quiere encerrar/aislar, sin contacto con el pueblo) y por otro finalidad, en nuestro caso, la predestinación que hace que Lucrecia se deje llevar por su deseo, un impulso que le permite ser libre y poder expresar sus anhelos (también sexuales) como mujer: un sentimiento que, finalmente, permite que la especie humana continúe existiendo. Si seguimos a Ortega y Gasset en sus *Ideas sobre el Teatro* podemos afirmar que Icaza logra aquí, a través del lenguaje teatral, convertir el espacio vacío de la escena (escenificación) en acontecimiento: “El teatro acontece fuera de nosotros”. La re-presentación teatral sirve para “presenciar/presentar un ser distinto a él”, escribe Ortega y Gasset y esta transfiguración es dentro del teatro la metáfora visible, es decir la visibilización de una idea.⁸⁷ En Icaza esta metáfora visible se convierte en metáfora disponible que escenifica la irrealidad de la realidad como tal: el teatro es una metáfora posible del tejido/ espacio textual y cultural que se quiere llenar con palabras.

Consideremos por ello que la etimología de teatro y teoría es la misma: *thea* que designa el lugar desde donde se observa o ve.⁸⁸ La valorización de la mirada exterior resulta del deseo de una posición segura, una distancia que permite observar el objeto manteniendo el control. Este deseo de exterioridad intrínseco al teatro (*desire for exteriority and control*) es transgredido por Icaza, quien vuelca la mirada hacia el interior y el descontrol. Surge una ambivalencia en el sistema psíquico de las figuras dramáticas: Lucrecia intenta morder a su tío y gopea a su prima sin razón, para inmediatamente disculparse. La misma Lucrecia explica sus actos trastornados de la siguiente manera:

La muchacha.– Yo no sé. Siento que hay algo en mí, que me obliga, que me empuja, que me arrastra fatalmente. Siento deseos de odiar, de matar a alguien como el supremo placer. Dejadme, dejadme... (*Sale*) (TI 110).

Cuando su prima también empieza a sentir el encierro y el aburrimiento que es como el mal de una sociedad recatada, ensimismada en sus antiguas concepciones morales, comete la falta de coquetear con el paje. Lucrecia, observando la escena, se siente igual a su prima en cuanto a las leyes y prohibiciones sociales que les han impuesto a

87 Ortega y Gasset, *Ideas sobre el Teatro*, 77s.

88 Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York 2004, 3.

ambas: “Muy bonito espejo. Un poco empañado. Pero al fin un espejo humano” (TI 114).

En el último diálogo introspectivo entre Lucrecia y su *Deseo*, este le induce nuevamente a odiar a sus parientes y brindarles un “amor enfermo” para que “comprendan que el amor más grande es el odio” (TI 119). Ella, sin embargo, se resiste a odiar a los de su sangre y cuestiona a su impulso interno.

El Deseo. – La bondad de los seres está en cumplir su *finalidad*. Dar a la vida lo que la vida nos dio.

La Muchacha. – ¿Debo pagar ese tributo cueste lo que cueste? (TI 120).

La teatralidad como medio de exteriorización se implementa a través de la posibilidad de una interiorización del ser humano escenificada por medio de la alegoría. Samuel Weber afirma sobre la alegoría de la teatralidad que esta puede ser leída, presenciada, vista y escuchada como:

[...] allegory of theatricality as *medium* – not as a medium of representation, but as a medium that redefines activity as reactivity, and that makes its peace, if ever provisionally, with separation. [This staging of separation] shows how theater can be the medium of a displacement or dislocation that opens other ways, not bound to arrive at a *final destination*. Theater thus emerges as a powerful medium of the arrivant.⁸⁹

Lucrecia es en este sentido un *arrivant*, precisamente porque huye del odio de su *Deseo* y escoge una vida “que se desborde con sus defectos y sus impulsos” (TI 122). Así, al final de la pieza, replica a sus parientes:

La Muchacha – No he podido ser como ustedes quisieron que sea. Tu nobleza. (*Por el Padre*) Tus prejuicios aristocráticos. (*Por la Tía*) Tus leyes de moral. (*Por el Tío*) Me espantan, son superiores a mí... No puedo resistirlos (TI 121).

Describir estos entrelazamientos (*Verflechtungen*) a través de la alegoría resulta para Icaza, desde un punto de vista cardinal, productivo, pues citando a Susanne Strätling,

en la alegoría [del *Deseo*] el procedimiento de búsqueda y encuentro de una imagen (precisa) se anticipa y se encuentra organizado como mecanismo de una *capacidad de imaginación controlada*, que brinda un cuerpo, materialidad y substancia a una idea. Este cuerpo relativo al tropo se

89 Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, 28s.

desvanece constantemente, no demuestra consistencia ni estabilidad sino que es efímero, hueco, o como lo describe Benjamin: ruinoso.⁹⁰

Precisamente por ello, a través del Deseo se expresa la protesta íntima del individuo hacia la censura de la libre sexualidad y del poder de decisión del sujeto humano. La alegoría expresada por el *Deseo*, aquella sobre la finalidad de la vida, del fin de la especie, que supone un sentido literal (destino o muerte humana) y uno figurado (significado o sentido de la vida) se sobreponen y en tensión se (auto) semantizan continuamente (permeabilidad alegórica). Cuando Lucrecia abandona a su familia –cambiando su condición social por una condición humana– estamos ante una anticipación del posterior interés icaciano por una sociedad más equitativa: “Me voy para no volverme loca. Al arroyo. A vivir sin farsas. Con mi dolor. Libre” (TI 122).

En su importante estudio *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin analiza la alegoría como recurso estético y señala que esta “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión del lenguaje, y también de la escritura”.⁹¹ Para el autor alemán la alegoría es más un recurso filosófico que estético, el cual le sirvió de base para su futuro pensamiento: “la unión de filosofía de fragmento y de lo concreto capaz de conectar con la totalidad”.⁹² Desprendiéndonos de la época y de la concepción de lo barroco que nos parece poco productiva para ser empleada con respecto a Icaza, queremos llamar la atención sobre el lenguaje alegórico que Benjamin describe a través del análisis del drama alemán barroco. El mismo Benjamin le resta importancia a lo barroco, pues para él lo esencial de su estudio resulta de la capacidad de transformación de la alegoría, concebida como transitoria y no redentora como lo quisieron los dramaturgos barrocos alemanes. Es en esa cualidad en la que nos queremos concentrar para diferenciar claramente entre una lectura alegórica y una barroca. La alegoría teatral icaciana, como anticipamos, describe un objeto que pierde su significado inicial, pero precisamente al perderlo adquiere la capacidad de

90 Cfr. Susanne Strätling, *Allegorien der Imagination, Lesbarkeit und Sichtbarkeit im frühen Barock*, Múnich 2005, 61s., traducción mía.

91 Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, en: *Ibid.*, *Obras*, libro I/vol. 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid 2006, 379.

92 Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*, 381.

significar cualquier otra cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar (este es el concepto que subyace a la imagen de la ruina). Llamaremos a esta ruina benjaminiana *palabra porosa/imagen permeable*. Esta palabra se transforma/transcribe en la narrativa de Icaza en un espacio textual donde la permeabilidad del tejido de la escritura siempre es nuevamente semantizable, permanece abierto: donde puede surgir la palabra posible, un nuevo lenguaje. Este espacio de posibilidad semántica está enmarcado por el paréntesis, el rasgo estilístico más marcado en el lenguaje narrativo icaciano. Al respecto veamos lo que afirma Weber:

What is performed on the stage is all there is: it has no further intrinsic, symbolic significance, the lack of a transition leading from the secularized stage of the Counter-Reformation to a world beyond. But at the same time what you see is not what you get, since the significance of what you see depends upon things not seen and not shown. This lack of symbolic immanence opens the theatrical site to a potentially endless, if by no means simply arbitrary, series of possible allegorical interpretations, which in turn call into question the stage itself.⁹³

En *Sin sentido* Icaza presenta una farsa alegórica, un *jeu* alegórico que representa el origen de su etnopoética (y del juego escenográfico enmascarado que se encontrará en su posterior obra narrativa).⁹⁴ Una definición de alegoría se encuentra en el importante estudio de Gerhard Kurz, quien la define como “ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente (Del lat. *allegoria*, y este del gr. ἄλληγορία)”.⁹⁵ Etimológicamente proviene del griego *allos* + *agorein*: es decir, hablar diferente que en el mercado o en la ágora. Vossius la denomina “*diversiloquium*”, hablar diferente que en público. Retóricamente es una figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido literal y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. Su diferencia frente a la metáfora radica en que la metáfora une sintácticamente dos elementos lingüísticos o metafóricos, mientras que la significación alegórica se entiende como adicional, no en relación con la significación inicial. Con la metáfora estamos frente a una fusión de significados mientras que la alegoría

93 Weber, *Theatricality as Medium*, 176.

94 El juego alegórico de Icaza es el origen de su etnopoética, de su juego de máscaras escenográfico que representará más adelante en su literatura.

95 Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gotinga 1997, 31.

representa un salto, un avance de significados. La metáfora amalgama dos significados en una, la alegoría las mantiene una al lado de la otra.⁹⁶

Volvamos al acercamiento de Benjamin hacia la modernidad, donde encontramos la clave para nuestra interpretación del teatro icaciano: se trata de la relación del individuo con el teatro. Precisamente de la misma manera que Benjamin queremos acercarnos a la modernidad ecuatoriana a través del drama icaciano.

Como podemos deducir de la presentación inicial de los personajes, *Sin sentido* se presenta como una *farsa*.⁹⁷ En este caso se podría decir que se trata de una farsa social o una farsa de la sociedad, la alta sociedad quiteña a la que se pone en escena. En *Sin sentido* se entrelazan la temática de la constitución de los personajes dramáticos y el tema de la creación literaria como encarnación de los personajes por medio de figuras alegóricas.

Para su análisis vamos a considerar dos referencias históricas fundamentales: la primera es parte de la historia política ecuatoriana y la segunda de la historiografía literaria hispanoamericana. Se trata de la Guerra de los Cuatro Días (1932) y de la importante herencia del Teatro del Siglo de Oro español, especialmente de los autos sacramentales. La actualidad histórica en la que se escribe la pieza es nefasta, pues del 27 de agosto al 1. de septiembre de 1932 se vive, estalla la Guerra de los Cuatro Días en Quito, combate civil que deja un saldo de dos mil muertos en las calles. La lucha se da entre partidarios y enemigos de Neptalí Bonifaz, presidente electo pero descalificado por el Congreso ecuatoriano por tener supuestamente nacionalidad peruana. La deslegitimización por no haber nacido en territorio ecuatoriano crea una relación entre la *patria potestas* contra la que se rebelan los personajes en la pieza dramática y el conflicto político.⁹⁸ Este contex-

96 *Ibíd.*, 37.

97 Sobre el concepto del teatro como farsa véase Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, 88s.

98 “En un momento de debilidad de la burguesía comercial, el latifundismo serrano se lanzó a la conquista del poder y logró el triunfo presidencial con Neftalí Bonifaz. Su descalificación por el congreso provocó la llamada Guerra de los cuatro días (1932), en la que jugó un destacado papel la Compactación Obrera controlada por la derecha.” Véase Enrique Ayala Mora, *Resumen de historia del Ecuador*, Quito 2005, 95.

to histórico sirve, quizá, para entender el trasfondo y contenido político de la pieza y por qué la obra *Sin sentido* nunca fue escenificada.

Es la historia de Don Claudio, un “señor que vive con todo lujo” pero que lleva una existencia aburrida y como pasatiempo recorta muñequitos (*figuras*) de cartón (*papel*), siluetas hechas a su manera y que “impiden que me muera de aburrimiento” (TI 128). Aquí se plantea explícitamente una asociación con la génesis humana: según esta concepción dramática (icaciana) de la creación, Dios habría creado a los seres humanos por aburrimiento.⁹⁹

Aconsejado por sus asesores que sería “preferible buscar entre los hombres” (TI 129) para recortar sus figuras, Don Claudio inicia “extraños proyectos”¹⁰⁰ en su mente sobre la posibilidad de crear figuras humanas según su concepción:

Don Claudio. – ¿Cuál sería capaz? (*Pausa*) Tengo la seguridad de que todos gritarían: “Yo”. Sin comprender que esa creencia les vende. Son fabricados de una arcilla muy débil; están zarandeados por muchos hilos invisibles que les vuelven personajes de sainete.

Don Luis. – El remedio está en cortar los hilos.

Don Claudio. – Es tanto como mutilarles el alma... ¡Ja...ja...ja...! Dejar tan solo los cadáveres. (*Ligera pausa*) He soñado, y esto que les digo es un sueño, crear seres ciegos a las pasiones, potentes en su indiferencia, que desconozcan el pasado y el futuro y, sobre todo, que no sepan amar. Ese amor vulgar que les vuelve tímidos, enfermizos, volubles. Ese amor indómito que se levanta ante mi autoridad, tenaz, rebelde, efervescente. (*Con asco*) ¡Oh! (TI 129).

Don Claudio no concede a sus figuras el estatus de un “Yo” y teme que sean “personajes de sainete”, es decir de una pieza dramática jocosa. El cortar los hilos significa dejar en libertad a los personajes, lo cual, sin embargo, significaría abandonar todo tipo de *prefiguración* controlada sobre estos. Por ello Don Claudio necesita del mecanismo de una imaginación regulada y esta se la brinda la alegoría (*Mecha-*

99 Obsérvese esta idea de un *dandy* que por aburrimiento crea personajes ya en el *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde. Afirma Álvaro Alemán que “la obra ha sido interpretada por Jorge Alarcón como una alegoría cristiana en la que Claudio representa a Dios y los principios establecidos por este a aquellos de la escolástica de Santo Tomás. En esta misma veta, la expulsión del hogar coincide con la expulsión del Edén y su reclusión final al ‘olvido’ de Dios. La obra ilustra, nuevamente, la rebelión ante la autoridad como principio constitutivo de la identidad a la vez que inscribe la representación en su conjunto dentro del absurdo (*Sin sentido*)”. Véase AJ 361s.

100 Alarcón, “Teatro”, 17.

nismus einer geregelten Einbildungskraft).¹⁰¹ Precisamente Don Claudio es quien impone sobre sus “hijos” que sean ciertas cualidades alegóricas: astucia, inteligencia, bondad y fuerza. Se trata de otorgar cuerpo, materialidad y substancia a la imaginación. Sobre esa creación del personaje (la figura) *dramático*-humana trata la pieza *Sin sentido*. La ambición de Don Claudio es “crear seres ciegos a las pasiones” que desconozcan la ubicación ontológica del tiempo (sin presente ni pasado) y que finalmente “no sepan amar” (TI 129). Don Claudio alegoriza en este sentido la extrema concreción que otorga la potencialidad del lenguaje sobre el cuerpo de las otras figuras que por otro lado se convierten en personajes que performan de manera condicionada. Al escoger a sus criaturas, Don Claudio encuentra entre los enfermos mentales de un sanatorio aquellos cuerpos vacíos e inánimes a los cuales pretende dar vida y convertirlos en sucesores de sí mismo. La escena en la que encuentra a estos seres está proyectada como visión de un psiquiátrico, donde piensa hallar a sus *prototipos* humanos. Una monja que lo guía a través de las distintas habitaciones lo lleva finalmente al cuarto de donde extraerá a sus figuras humanas:

- La Monja – (*Por la puerta N.º 3*) Puede que en ésta. Es la cueva donde se hunden los últimos restos de la locura y de la vida. Piltrafas humanas; restos con tara de generaciones anormales; trozos de carne; existencias que viven su muerte.
- Don Claudio – Veamos. El vaso debe estar limpio para que el contenido que yo vierta en él no sufra mistificación. (*Se dirige resuelto hasta el umbral de la puerta N.º 3*)
- La Voz de la Puerta N.º 3 – No rompas nuestro silencio.
- Don Claudio – Ése es el silencio que busco.
- La Voz de la Puerta N.º 3 – ¡Calla!
- Don Claudio – ¡No! (*Penetra resueltamente*)
- La Monja – No le servirán para nada. Su idiotez les imposibilita.
- La voz de Don Claudio – Esto es lo que yo buscaba. ¡Sabré arrancarles esa estupidez! ¡Esto busco! ¡Esto... esto! (TI 135s.).

101 Strätling, *Allegorien der Imagination*, 23s. Véase sobre todo el capítulo 1.1. Auto-Allegorisierung und Performanz.

La creación se genera desde el silencio, es decir, desde la no-voz, desde la ausencia de la palabra que surgirá por medio de Don Claudio. Ya en el Génesis se lee “en el principio era la palabra”, aquí en un principio estaba el silencio, y en él irrumpe la ambición creadora de Don Claudio. Gerhard Poppenberg ya ha señalado que la idea de la creación/génesis que se ubica unida a la alegoría de los autos sacramentales¹⁰² de Calderón implica una limitación (*Begrenzung*),¹⁰³ así como el proyecto de Don Claudio también se ve limitado ya desde un inicio: la prohibición inicial de amar.

La contemplación esencial de lo limitado en la razón deviene existencia y ser por medio de la voluntad y del poder. En la creación, la idea de límite se convierte en una verdadera demarcación limitadora. Esta articulación del entendimiento, de la voluntad y del poder es un proceso intradivino; la creación es la instancia delimitadora de Dios.¹⁰⁴

La alegoría de la creación humana se encuentra, como bien explica Gerhard Kurz con respecto a la definición de la escritura alegórica según Benjamin, en una relación significativa con el texto, pues, para que tal relación exista, “una alegoría debe componer un texto entero o

102 Ricardo Descalzi comenta en su monumental estudio, *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano*, acerca de la evolución desde el teatro de ritmo indígena que se amalgama con los autos y loas que intentan imponerse pero terminan por conjugarse con estas representaciones folklóricas. “Lo demuestran las llamadas ‘entradas de indios’, acaecidas en Quito, por ejemplo en 1631, y en las escenificaciones ahora extinguidas en memoranzas guerreras en Pillaro, pero vigentes en Pomasqui [localidad cercana a Quito].” Véase Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, Tomo I, Quito 1968, 41. Más adelante apunta que “[d]esde las primeras épocas el ‘auto’ se implanta en las parcialidades indígenas y adquiere calidad propia en cada una de ellas. Si en verdad el tema es el mismo, las variantes son muchas veces sobresalientes, creándose de este modo una serie de detalles insospechados, los cuales vendrán a enriquecer el nuevo folklore con diferentes matices” (41). Postulamos la hipótesis de que Icaza conocía estos *autos populares*, muy frecuentes en su época en Quito y a los que quizá también asistió en su estadía en el campo. “[T]ales autos son el testimonio más elemental del teatro del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. [...] De este modo, la representación indígena, sea esencialmente acoplada a su leyenda, como el ‘auto’, encargado a la parcialidad, constituye sin duda de ninguna clase, el primer elemento del teatro colonial, un folklore proyectado a la escena, pero teatro al fin, que se sucede en el tiempo hasta nuestros días en los distintos pueblos del país, repartidos entre sierra y costa” (45).

103 Gerhard Poppenberg, *Psique y alegoría*, Kassel 2009, 10, traducción de Elvira Gómez.

104 *Ibid.*

un discurso, al menos un segmento de un texto, al cual se le adjudica una relativa significación propia”.¹⁰⁵ Así cobra un sentido alegórico absoluto la farsa alegórica *Sin sentido*, pues no hay que buscar un significado explícito sino una acepción alegórica dentro de la obra. Este *pre*-texto alegórico, aplicando las palabras de Francisco Lorca sobre la *Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita*, escrita por su hermano, invierte el juego de los planos imaginativos: son las personas las que hacen el papel de muñecos y no a la inversa. Y estos muñecos humanos desprovistos de contenido son como el cuerpo opaco, mera “envoltura del alma luminosa” y que representa, según Poppenberg, la alegoría original (*Urallegorie*).¹⁰⁶ Entonces ¿cuál sería la *Urallegorie* ecuatoriana si pensamos que Icaza es uno de los fundadores del teatro en el país? ¿Cuál es la alegoría fundacional de la dramaturgia ecuatoriana?

Don Claudio encuentra al final del “prólogo” a los seres humanos que ahora moldeará según su imaginación. “Lograremos vencer el amor” afirma y así se prepara “a derrotar a una cosa que ya no existe para ellos” (TI 137).

Al inicio de la primera parte de la pieza, en el comentario de escena dice: “El tiempo no ha pasado en vano sobre los personajes y las cosas.” El propósito de Don Claudio de crear seres que sólo conozcan el presente parece no haberse cumplido. Sin embargo, dieciocho años más tarde, Don Claudio es padre y autor de la “obra más perfecta; el cerebro más potente, el corazón más sensible, la astucia más fina, el músculo más fuerte” (TI 140). Sus hijos Carlos (inteligencia), Ángela (astucia), Rodolfo (fuerza), Marta (bondad) y Tito (“el lado flaco, su personaje inútil, su estorbo”) son personajes alegóricos.¹⁰⁷ La corporalidad de la imagen (*Bildkörperlichkeit*) de la prefiguración permite que la alegoría se libere de las limitaciones de una imagen predeterminada (*Begriffsbildlichkeit*) y en ese sentido benjaminiano se puede

105 Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 33s.

106 Poppenberg, *Psique y alegoría*, 19.

107 En el drama alegórico *El Nuevo Paraíso* de Alfredo Baquerizo Moreno, conocido autor guayaquileño de inicios del siglo XX, Adán también siente ansiosamente el deseo de “transformar al mundo, hacer de las gentes seres humanos”: la cuestión de la creación es evidente. Esta temática estaba presente en el teatro ecuatoriano de inicios del siglo XX. Véase Descalzi, *Historia crítica del teatro ecuatoriano* II, 389.

leer la escritura teatral de Icaza (*Schriftlichkeit*) como cualidad intransitiva de la alegoría.

La alegoría, como figura de la culpa, es el tropo por antonomasia: la figura de la *versio* [Kehre] como la *aversio* [Abkehr] y la *conversio* [Umkehr], el “esquema de la transformación”, de acuerdo con un profundo razonamiento de Walter Benjamin.¹⁰⁸

La alegoría representa de manera más acabada la dimensión trans-escritural por la que pasará la escritura icaciana, y el uso deliberado de la misma en su temprana obra dramática es una clara señal de la importancia que tiene esta dimensión transcriptoria. En este espacio vacío que representa la puesta en escena del nacimiento de estos seres hechos a gusto del creador, se encuentra la prohibición del amor. Sin embargo, los hijos de Don Claudio son ya seres humanos adultos que incluso conocen el amor sexual, como lo demuestra el diálogo que sostienen los hermanos sobre fumar cigarros:

- Carlos. – ¿Fumar?
 Marta. – Pero...
 Carlos. – (*Acariciándole*) Lo que Papá nos ha prohibido es el amor; esto no.
 Marta. – Pudiera...
 Rodolfo. – ¿Crees que el amor es una cosa larga color de chocolate? (*Le quita el cigarro*) Yo no me resisto al antojo. Me pide el cuerpo. (*Fuma*) (*Pausa*)
 Carlos. – ¿Qué tal?
 Rodolfo. – ¡Magnífico!
 Marta. – ¿No te pasa nada?
 Rodolfo. – ¿Qué me puede pasar? ¿No has visto por las mañanas al jardinero con qué agrado fuma?
 Marta. – Nosotros no somos el jardinero.
 Carlos. – Un poco más perfectos, dice el viejo, razón suficiente para que no nos haga daño.
 Marta. – Nosotros estamos destinados...
 Rodolfo. – (*Interrumpiéndole*) Sí; “a grandes cosas”. Pero si el jardinero fuma cigarrillos, nosotros debemos fumar cigarros. ¿Hay una cosa más grande que un cigarro? Es lo más escandaloso que yo conozco.
 Carlos. – Dices bien; en boca de un hombre es un escándalo.
 Rodolfo. – (*Riéndose*) Y en boca de una mujer es un crimen contra el pudor. (*Se oye pasos*) (TI 153s.)

108 Poppenberg, *Psique y alegoría*, 19.

Por ello los asesores de Don Claudio, encargados de la educación de las criaturas, pronto afirman que si se les “mete tijeras” a estos seres recortados a gusto ajeno, “chillan y con razón” (TI 160). La obra presenta especialmente los juegos amorosos de Rodolfo y Ángela como el motivo principal de la expulsión de los hijos de la casa paterna, aunque el erotismo “incestuoso” entre los “hermanos” es también justificado como conflicto edípico de Ángela, quien en un juego amoroso le dice a Rodolfo: “siempre que me coges me miras como me mira mi padre cuando me abraza” (TI 172). En todas las escenas “en el paraíso”, es decir en la “casa paterna”, el erotismo tiene algo de inocencia, no es explícito, a excepción de en Ángela, la alegoría de la astucia, la tentación, reminiscencia de la serpiente, el animal más astuto del Jardín, como dice la Biblia, también creado por Dios, pero que simboliza la causa de la caída del hombre. Así la obra podría ser una alegoría del Génesis y la expulsión del Paraíso debida a la rebelión del hombre. El tema del pecado original se insinúa también en un diálogo entre Ángela y su padre cuando, al brindarle unas manzanas (símbolo bíblico de la fruta que incita el pecado) que ella ha recogido del jardín para el viejo, le dice: “Deben estar sabrosísimas. ¿Quieres que te las dé pelando? (*Abrazándole*) ¡Para mi papacito bueno; para mi papacito rico, rico!” (TI 167).¹⁰⁹

Posiblemente uno de los grandes *pretextos* de este drama alegórico de Icaza es la gran pieza alegórica del teatro mundial y español: se trata de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca.¹¹⁰ A nuestro ver, Icaza combina una forma de *auto popular* y *auto alegórico*. Observemos ahora la funcionalidad de los roles de los personajes creados y su función dentro de la pieza teatral: no es don Claudio el único que aparece como alegoría del creador. Como ya señalamos, Carlos representaría la inteligencia. Como alegoría del ser humano su campo de significación se extiende entre lo adánico, lo prometéico, representación del intelectual rebelde, que por ello aparece como figu-

109 Sobre las escenas del reconocimiento de los sexos en el paraíso, como *Urszene* de la aventura de la percepción (*Wahrnehmung*) en la literatura, véase Gerhard Neumann, “Erkennungs-Szene. Wahrnehmung zwischen den Geschlechtern im literarischen Text”, en: Kati Röttger/Heike Paul (eds.), *Differenzen in der Geschlechterdifferenz — Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, Berlín 1999, 202-221.

110 Para un análisis detallado sobre los autos de Calderón de la Barca véase Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona 1983.

ra discursiva detrás de la cual podría ubicarse una posición icaciana. Las alegorías de la fuerza, la bondad y la astucia están poco diferenciadas y elaboradas; la obra parece proponer un movimiento desde lo adánico hacia lo prometéico, que se evidencia al final en el enfrentamiento frontal entre Carlos y Don Claudio.

Don Claudio comparte con el personaje *Autor* del auto de Calderón la facultad de crear seres “de oscura materia”, de dar vida a los personajes de su *teatro del mundo*. ¿Qué significa esta creación alegórica en la obra de Icaza? Hemos advertido que la configuración es uno de los ejes centrales de esta representación, pero al mismo tiempo se trata de una presentación de la dualidad del escenario (*Zweiheit der Bühne*): la escenificación presenta dos espacios: uno limitado para el libre-enmascarado desarrollo del destino y un espacio ilimitado para el enmascaramiento virtual de la realidad. Por ello, los personajes creados por Don Claudio aparecen la mayoría de veces como seres indefensos, sin dirección clara y perdidos en su propia existencia, la ficción dramática. Sus acciones son el resultado de la exposición de su desamparo y de la escenificación de su irrealidad, su ficcionalidad. Se trata de su *creación posterior*, de ese momento de posterioridad/suplementariedad de su existencia, de estar siempre un instante retrasados a su propia vida, lo que les impide llevar una vida auténtica:

Rodolfo.— ¿Qué puedo contar yo? Son juegos inventados con la urgencia del momento, azuzados por la necesidad de hurgar en una pausa alegre. Que mi mano se dirige para donde Ángela, pues la dejo que se vaya. Que todo yo siento deseos de llevarla en mis brazos como una niña, pues la llevo. Que las piernas quieren participar de toda esta alegría corriendo por el campo hasta doblarse sin fuerzas, pues que corran; y así hasta caer sobre la yerba, riendo de dolor y llorando de placer (TI 174).

La referencia a los juegos inventados lleva a pensar en una descripción del placer en el presente, de ahí la metáfora del *juego de niños*. Y este estado infantil se encuentra al comienzo, antes de ser echados por el padre al mundo: sería como la inocencia del paraíso, nadie afirma que en el paraíso Adán y Eva no tuvieran contacto sexual, que no hubiera erotismo, pero no había lascivia, estaban desnudos pero no se daban cuenta. Antes de su *pecado original* viven en el *presente* y recién después, en el mundo, pasan a vivir en el *tiempo*. Incluso el texto, si bien es sensual, tiene una cierta inocencia, un cierto candor, no es lascivo, pero transmite una sensualidad contenida.

Don Claudio es el único que puede culminar la existencia de sus creaciones humanas y quien da fin a su proyecto, a su creación, es el creador de toda la farsa, de todo el drama: el autor divino. Ortega y Gasset afirmaba en sus *Ideas sobre el Teatro* que “en el Teatro los actores son farsantes, y nosotros, el público somos farseados, nos dejamos farsear”.¹¹¹ Podríamos afirmar que en *Sin sentido* Icaza nos presenta cómo funcionan estas categorías de la farsa teatral, cómo el proceso de composición escénica se erige a través de los movimientos de sus personajes sobre el escenario de la farsa que representa su vida impuesta, su existencia alegórica, en el sentido que representa siempre otra cosa que no significa su propia presencia.

Don Claudio descubre el engaño de sus hijos (creaciones), es decir, presencia un beso entre Carlos y Ángela y así se da cuenta de que han destapado un conocimiento que se encontraba en ellos, latente, como un instinto escondido en sus entrañas. Nuevamente aparece una referencia intertextual al Génesis: don Claudio descubre el complot entre la inteligencia (Carlos) y la astucia (Ángela): entre Adán y la serpiente. Y para el viejo-creador la única solución radica en evadir y expulsar esa realidad no-imaginada, de esa irrealidad que él creía poder generar y controlar: “Don Claudio.– El olvido. De vez en vez tenemos derecho a un bello sueño. El despertar es amargo, pero ante la idea de quimera naufragan todos los dolores” (TI 182).

Es evidente que con el énfasis en la intencionalidad del juego creativo de Don Claudio se potencia sobre el escenario el carácter de apariencia que enmarca todo su proyecto: como cumplimiento autorreferencial y autorreflexivo de la obra teatral, del destino como “juego y apariencia”, hasta el engaño al que este se expone.¹¹² De esto parece Don Claudio estar muy consciente:

Don Claudio. – (*A Marta*) Esa ternura de tus palabras la he hecho yo, y esa misma ternura que la puse creyendo vencer al enemigo eterno es aho-

111 Ortega y Gasset, *Ideas sobre el Teatro*, 88.

112 “Mit dem Nachdruck auf die Absichtlichkeit des Spiels (im und des Schauspiels) wird der Schein (auf) der Bühne potenziert – als selbstreferentielle und selbstreflexive Durchführung des Schauspiels des Schicksals als ‘Spiel und Schein’ dem diese sich aussetzt.” Véase Bettine Menke, “Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca *El mayor monstruo, los celos* nach Walter Benjamin”, en: Eva Horn, Bettine Menke, et al. (eds.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, Múnich 2006, 270.

ra la que me ha salido al frente; y tu astucia, y tu cerebro, todo, todo me ha engañado por lo que deseaba vencer. Se acabó (TI 183).

Se podría afirmar que la relación entre tristeza y juego teatral es intrínseca a la *farsa alegórica icaciana*. Este teatro alegórico representa para él una forma específica de percepción artística. En ella se expone al individuo en su abandono y su relación con el teatro. Por ello el teatro funciona como una alegoría de la burguesía ecuatoriana. A la desilusión ontológica patente en Don Claudio se suma la desesperación del Dios-creador por sus seres (personajes) perdidos. Pero su intento, al final de la primera parte, de sacrificarse por el pecado de los hijos no está motivado por su compasión sino por su maniática locura:

Don Claudio. – Mata... No seas cobarde... ¡Ja...ja...ja!... Pobrecitos. ¿Tienes miedo? Defiendes el amor. Destilas compasión. No sirven. ¡Fuera!... ¡Fuera de mi casa! ¡A luchar con la vida!... ¡Fuera!... (Hacen mutis todos los muchachos) (Con voz sentimental) Se van...; se han ido... (Reaccionando) ¡¡Ja...ja...ja...!! Qué gracia tiene la vida. Yo..., yo sintiendo dolor..., angustia... ¡Ja!... ¡Ja!... ¡Ja!... y sin embargo, yo era aquél que me preciaba de indiferente... ¡Ja!... ¡Ja!... ¡Ja!... (TI 184).

Sin sentido podría ser leída por ello como una alegoría de la burguesía ecuatoriana que disponía de los seres humanos (población rural, indios, trabajadores) a su antojo, que jugaba con la vida de los seres humanos, irresponsablemente, por lujo y lujuria, llevados por un narcisismo déspota, que creían ser dueños de las vidas de otros seres, seres humanos desprovistos de sentido de vida (vacíos, así como los quiere Don Claudio) pero también llevados por el deseo de convertir a sus hijos en continuación de su labor y en burgueses modélicos. En este plano ficcional se inserta la reflexión sobre el teatro, la representación de un teatro en el teatro, un *Spiel im Spiel* (juego teatral dentro de otro juego). ¿Significa esto que la escenificación primaria, que sirve de marco para la presentación del segundo teatro (dentro de la obra teatral), es más real en comparación con la escenificación secundaria? Los hijos de Don Claudio al ser expulsados de la casa paterna se encuentran frente a esta situación paradójica de ser figuras autónomas pero desprovistas de sentido. Y es por eso que encontrar trabajo en el teatro (como lo hizo Icaza tras dejar su carrera universitaria) se proyecta también como reflexión sobre el estatus del artista, sobre la función de lo teatral en la sociedad ecuatoriana. La evidente puesta en

escena que se aspira presentar se la puede leer en el comentario escénico de la segunda etapa de la obra:

[La escena representa la calle de una ciudad. En primer término y en lateral derecha, un establecimiento de comestibles que sirve al mismo tiempo de agencia de negocios. En el mismo lado, pero en segundo término, la puerta de un teatro. Al fondo se divisan las calles de la ciudad. Al levantarse el telón van apareciendo por lateral izquierda CARLOS, RODOLFO, MARTA, ÁNGELA y TITO] (TI 185).

El teatro que aparece en segundo plano está representado por una puerta. Se trata de una puerta de escape de la realidad que les imponía Don Claudio. Sin embargo esta posibilidad de apertura hacia otro espacio (metonímicamente expresada por la puerta) es negada como salida de la realidad mísera de las figuras dramáticas. El hombre elegante que sale del teatro representa a la burguesía culta quiteña:

Hombre elegante.– (*Examinándoles*) Por lo visto no son ustedes ningunas estrellas, ni mucho menos. Para trabajar en un Teatro como este es indispensable ser algo en el terreno del arte... No se dan cuenta.

Ángela.– ¡Ah! Para trabajar hay que ser algo y para comer no hay que ser nada. Hombre elegante.– Todo hace el cartel; la presentación, sí, la presentación antes que todo, es un cartel viviente. Y por las trazas, ustedes... (TI 204).

El teatro como institución no ofrece una salida a la miseria de la realidad, al hambre; el arte teatral sin embargo puede tener una función apelativa, alegórica y esta función se resalta en esta secuencia. Esta alegoría teatral no debe ser sólo una representación sino una llamada a la acción. En este sentido cabe mencionar y relacionar con esta obra la función épica del teatro que Bertold Brecht había estipulado en esos mismos años: “convertir al espectador en observador, despertar su actividad, forzar en él decisiones y forjar en él una visión del mundo en él, mostrar cómo el ser social determina el pensamiento”.¹¹³

Sobre todo este último aspecto, de que el social determina el pensamiento, está formulado de manera clara en esta escena: Ángela, con ingenuidad debida al encierro que vive, resume la opinión el hombre en una fórmula que demuestra la orientación socialista de la pieza. El reclamo por un puesto de trabajo libre de condicionamientos de clase social y la cruda realidad que representa el hambre. El discurso del

113 Bertold Brecht, “Das moderne Theater ist das epische Theater”, en: *Schriften zum Theater*, Fráncfort del Meno 1967, 19-20, traducción mía.

hombre elegante exige del arte “separarse de los estorbos, de lo inútil”, lo que se puede traducir en un separarse de la gente, esto es, lo contrario de lo que pretendía Icaza, pues busca, precisamente, el acercamiento a ella mediante sus piezas dramáticas. Se trata de la reflexión sobre los derechos y la situación del ser humano como tal: “Rodolfo – ¿Acaso no tenemos derecho? ¿No es una razón suficiente haber nacido hombre? ¿Saciar una necesidad que no espera?” (TI 188).

Enlazado con este pensamiento también están las reflexiones de Carlos acerca del hambre:

Carlos – [...] ¿Ya no te acuerdas que el estómago ha sido siempre el más grande de nuestros obstáculos? ¿Ya no te acuerdas lo mucho que hemos tenido que luchar por él? ¿Ya no te acuerdas los sufrimientos que hemos tenido que pasar por ese camino que tú y ellos le llaman el bueno; por ese camino de los humildes, de los obedientes, de los que sintieron la necesidad del sacrificio en provecho de unos pocos? [...] (TI 216).

Por ello, más adelante, se presenta a Carlos como revolucionario y se tematiza el levantamiento armado de la clase obrera, del proletariado al cual se unen los hijos de Don Claudio.¹¹⁴ Sin embargo, a Carlos la ilusión de la revolución pronto se le revela como un engaño, como *sinsentido* de la vida que ya anunciara el título. “Esta lucha estúpida; esta lucha sin sentido [a] que nos obliga la vida” (TI 223).

Lo paradójico es que, al igual que su padre-creador, Carlos acaba también decepcionado por el amor, y su optimismo frente a las posibilidades que ofrecen los grandes sentimientos en la vida se desvanece. En el diálogo con Tomás, un compañero militante, se entiende claramente el trasfondo histórico de *Sin sentido* y su mensaje político:

Carlos – ¿Quieres que te detalle todas las *pequeñas tragedias* urdidas por la serie interminable de necesidades que pesan sobre nosotros?... ¿Quieres que *grite*, como niño emperrado, para que *nadie me entienda*? ¿Quieres que *diga*, que todo esto que llaman estupideces de amor es la única energía que conserva la existencia, la razón de la vida, para que me tomen por un loco? Sí; estos desbordamientos sólo sirven para *tapizar las paredes* de la cárcel donde nos obligan a *vivir en diálogo perenne con nuestra inadaptación*. Cuando veo esta estupidez de reglas, prejuicios y convencionalismos que van contra nuestra propia existencia, contra nues-

114 La Compactación Obrera jugó un papel importante en el rechazo del “peruano” Neptalí Bonifaz y protagonizó el levantamiento que culminó en la Guerra de los Cuatro Días de 1932. Este episodio histórico aparece nuevamente en la segunda novela de Icaza: *En las calles* (1935).

tra propia *organización biológica*, que están hechos tan sólo para hacernos creer que somos seres perfectos sin tomar en cuenta el dolor que esas prohibiciones siembran en nuestras almas, me rebelo, siento furia, despecho¹¹⁵ (TI 224, cursivas mías).

Carlos está transitando de la inteligencia al intelectualismo, está comenzando a ser un intelectual, y el texto muestra su transformación y preparación ante el inevitable encuentro final con su padre. Esta abierta oposición al padre es lo que determina el rol de los intelectuales, la rebelión contra los prejuicios, la autoridad establecida y, finalmente, contra las injusticias sociales. Por último se nos transmite que el papel del intelectual debe ser socialista. Se trata de una rebelión que se va contra la transformación de la “propia organización biológica”.

En los siguientes diálogos con Rodolfo y con Marta, quien intenta disuadirlo de no emprender la lucha armada contra el gobierno y la clase de poder (Don Claudio), se repite constantemente un vocabulario militante/partidario, que se puede considerar, sin caer en el lugar común, como un lenguaje socialista. Lo que se debate es el sentido que puede tener una revolución popular y las razones a favor y en contra: “Las revoluciones nunca se hicieron con ternuras” (TI 235). Cuando Don Luis le anuncia a Don Claudio que “se combate en las calles de la ciudad” (TI 246), Don Claudio reflexiona sobre su fallida fuerza creadora y la derrota de su proyecto: “¿Quién puede saber a dónde nos llevan nuestras obras? [...] Exterminio final. Sería mejor; son hijos de mi espíritu y, aún cuando sean mis enemigos, llevan en su vida la sangre de mis ideas” (TI 249).

Las habilidades otorgadas por Don Claudio a sus criaturas terminan siendo empleadas en su contra y por ello las sanciona con mayor fuerza: “Nos diste un cerebro para pensar, un corazón para amar, una fuerza para luchar en la vida, y cuando se lucha, se ama o se piensa, nos castigas, nos desprecias. [...] Qué lindo juego, muy divertido para ti” (TI 260). Según Don Claudio sus hijos han fallado en dos planos de su vida: el personal y el social, el individual y el colectivo, frente a él como su creador y frente a la sociedad burguesa en la que corresponden. Su frase final resume este juicio: “No han podido ser ni buenos hijos, ni buenos ciudadanos” (TI 262).

115 Habría que considerar que Carlos ahoga también su impotencia sexual con su incondicional empeño político (TI 230).

En el diálogo final de *Sin sentido* se enfrentan finalmente Carlos, el hijo con ideales revolucionarios, y Don Claudio en una disputa verbal que desmenuza las problemáticas planteadas en esta pieza teatral. Carlos rechaza adoptar el lenguaje establecido, anquilosado, del padre y le anuncia el surgimiento de un nuevo lenguaje que reemplazará sus “gorritos de papel con avisos luminosos”, símbolo del engaño que representa todo el mundo creado por Don Claudio: “Quítales el gorrito y verás la cara que ponen; extraordinariamente idénticos, ansiando dispararse hacia la conservación de una especie a la que fatalmente están encadenados” (TI 267).

La última escena de *Sin sentido* es una alegoría del Juicio Final en donde se anticipa que el pueblo será liberado por una fuerza, que se puede prever en la risa de Carlos, es como el eco de una voz que se escuchará continuamente, así como en *Huasipungo* el grito de Andrés Chilibinga. Finalmente, Carlos puede triunfar sobre el padre con las palabras “te salió una cosa sin sentido [...] Me voy al castigo pero me voy riendo” (TI 270-271).¹¹⁶ Con la aparición de Tito se produce la mayor parodia y el punto final irónico, precisamente en el momento en que Don Claudio se percata de su absoluta derrota y soledad. Con alegría desesperada concluye: “Te sentarás a mi mesa y me acompañarás para siempre” (TI 271). Mientras que para Benjamin el teatro ofrece una salida a los dilemas resultantes de un desorden religioso y cósmico que surge tras la Reforma, para Icaza el teatro también debe funcionar como herramienta para salir de una realidad asfixiante, una modernidad desigual y arrolladora, sin escrúpulos y deficitaria para la mayoría de la población del Ecuador.

Finalmente, una institución tradicional como el teatro asume un nuevo rol radical dentro de la sociedad: polemizar en contra del orden social y discursivo de la sociedad proto-moderna ecuatoriana. En el teatro icaciano se distinguen claramente dos funciones que serán de fundamental importancia en su futura creación literaria: la teatral y la alegórica. La escenificación alegórica nunca adopta un lugar definitivo, persigue el concepto de un escenario móvil que se puede aplicar a

116 En el famoso poema de Goethe, las últimas palabras de Prometeo cuando sufre el castigo por llevar a los hombres el fuego son: “para padecer, para llorar/ para gozar y para regocijarse/ y a ti no respetarte/ como yo!” (traducción mía). Así en esta pieza Icaza postula al intelectual como aquel hombre libre (en la mitología el semidiós) quien llevará a los hombres la justicia social y el fuego de la sabiduría.

la literatura icaciana, es una literatura móvil donde la alegoría evoluciona hacia la representación parentética, la cual analizaremos en el siguiente capítulo. Nadie mejor que Benjamin para definir, con sus palabras precisas, el carácter ruinoso de la figura alegórica que Icaza había configurado en su más compleja obra dramática, *Sin sentido*:

Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el *eídos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se diseca. En las áridas rebús resultantes hay una clarividencia aún accesible al que rumia confuso. Y es que por esencia al Clasicismo le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y fragilidad de la bella *phýsis* sensible.¹¹⁷

Como afirma Lucía Oliván Santaliestra,

para Benjamin es la alegoría un recurso importante y considera que lo que la diferencia esencialmente del símbolo es su temporalidad, coincide en que fija la naturaleza caduca, que se detiene en la naturaleza petrificada pero la síntesis de la alegoría que tiene el Barroco es errónea y la estropea, haciéndole perder su significado y función real. La alegoría no puede ser jamás un mito sino una imagen dialéctica que con su violencia nos hace ver y conocer la realidad de una naturaleza material fragmentada. Por ello la alegoría en el Barroco para W. Benjamin fracasa.¹¹⁸

A continuación trataremos la relación entre la alegoría y el coro, un tema ya considerado por Benjamín,¹¹⁹ y esto nos permite pasar al análisis del drama *Flagelo*, considerado como poética icaciana.¹²⁰

2.1.3 Flagelo (¿1932 o 1936?): materialidad y ficción

Según Benjamin el nexo entre puesta en escena y alegoría es evidente como ya hemos demostrado en la lectura de *Sin sentido*. Ahora nos

117 Véase Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán”, 395.

118 Lucía Oliván Santaliestra, “La Alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del Mal* de Baudelaire”, en: *A Parte Rei. Revista de filosofía* 36 (2004), 12 (<www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>; 12.03.2009).

119 “En el coro, o bien en el entremés, la alegoría ya no es variopinta, porque ya no se encuentra referida a la historia, sino que es pura y rigurosa.” Véase Benjamin, “El origen del Trauerspiel alemán”, 410.

120 Fue Agustín Cueva el primero en calificar certeramente a la pieza *Flagelo* de esta manera.

concentraremos en la estructura *perspectívica*¹²¹ del texto dramático *Flagelo*, es decir que por un lado observaremos la pieza como “arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista” y por el otro analizaremos la “apariencia o representación engañosa y falaz de las cosas”.¹²² Ambos conceptos se encuentran detrás de los componentes fundamentales de esta, la última obra teatral de Icaza. Se trata de la *epización*¹²³ del drama que, partiendo del marco teórico de Brecht y del análisis estructural de la composición épico-dramática desarrollado por Manfred Pfister, trataremos de enfocar y profundizar para dilucidar de mejor manera cómo en *Flagelo* la imaginación se convierte en capacidad de una construcción transmaterial en la cual el protagonista “látigo” encarna no sólo la explotación inhumana de indígenas sino también la dimensión humana de su sufrimiento.¹²⁴ El tema de la materialidad y la ficción se encuentra concentrado en lo que llamaremos aquí la transubstanciación textual que precede a su gran obra narrativa.¹²⁵ Queremos esclarecer el proceso de creación y *transcreación* de un medio escénico como lo es el teatro/la escenificación teatral (escritura/medio visual – *Bildschrift/medium*) a una *escenografía* (plasticidad de la escritura – *Schriftbildlichkeit*). Aquí resalta sobre todo la importancia que cobra la tensión entre un fetichismo de imá-

121 La concepción *perspectívica* se funda en la voluntad de crear un espacio figurativo. La perspectiva es un orden de apariencias visuales. En este sentido en *Flagelo* se desmontan estas últimas y las realidades ocultas se presencian a través de la sonoridad del flagelo y del juego entre materialidad y signación.

122 Cfr. Guillermo Fatas Cabeza/Gonzalo M. Borrás Gualis (eds.), *Diccionario de términos de arte y arqueología, heráldica y numismática*, Madrid 4^a 1980.

123 Véase la definición de Manuel Gómez García en *Diccionario del teatro*, Madrid 2007, 283: “Proceso experimentado por el arte dramático, consistente en incorporar paulatinamente a las obras y espectáculos, desde finales del siglo XIX, elementos narrativos o épicos, con una finalidad crítica y antiilusionista.”

124 Álvaro Alemán afirma que es el lenguaje grotesco el que se pone al servicio de la vanguardia como un “‘grotesco subjetivo’, como un brazo de la poderosa visión desarticuladora de los convencionalismos [...] como ‘grotesco objetivo’ en la representación radical del agro y sus habitantes. [...] Por ello *Flagelo* primero y *Huasipungo* después, representan momentos críticos en la historia del trasbordo que hace el impulso crítico formal de la vanguardia (en la forma del grotesco) en camino a su nuevo sitio de alojamiento, el cuerpo indígena.” Véase AJ 377.

125 Transubstanciación se refiere aquí a la escritura.

genes opuesto a una fijación de imágenes en la escritura.¹²⁶ Esta transfiguración que ocurre con el cuerpo textual se puede observar también a nivel semiótico: el cuerpo del signo teatral cobra importancia como expresión retórica. Existe un traspaso/traslado (*Übergang*) de una substancia a otra, una especie de transformación del ser (*Wesensverwandlung*). *Flagelo* es una cartografía del cuerpo expresivo antes de su expresión en *eloquentia corporalis*.¹²⁷

El otro aspecto fundamental es la función que adquiere el coro.¹²⁸ En *Flagelo* se tematiza el personaje-masa a través del coro. Nos encontramos, por lo tanto, frente a un dispositivo textual que será empleado en toda la narrativa icaciana como recurso estético e ideológico. Se puede afirmar que *Flagelo* no escenifica, sino que es escenificación misma. Existe una evidente concentración en la *exterioridad de los signos*. De tal manera que se puede leer esta pieza como pretexto de la transcripción icaciana, de su paso a la narrativa como escenificación absoluta (que une la escenificación mediata y una escenificación inmediata).

Flagelo, drama en un acto, se inicia con la voz de un pregonero al que podemos comparar con el “cantor” del drama *El círculo de tiza caucasiense* de Brecht, que, como describe Pfister, nos lleva narrati-

126 Una explicación sobre el debate acerca del llamado fetichismo de la imagen (*Bild-Fetischismus*) en oposición a la *Bild-Fixiertheit* de la escritura se encuentra en Susanne Strätling, *Allegorien der Imagination*, cap. I.3 y II.3.

127 Cfr. Susanne Strätling habla de una cartografía del cuerpo expresivo (*Kartographie des Ausdruckleibs*) que en nuestro análisis puede ser visto como el *Flagelo*, que se antepone a la inscripción que se transforma después en *eloquentia corporalis*.

128 Véase al respecto lo que afirma Roland Barthes del coro trágico: “Puede decirse que esta preocupación por la pura deliberación humana es la función esencial del coro antiguo [...] en este universo de tres pisos en el que el pueblo, los reyes y los dioses dialogan, hablando cada cual desde su lugar singular, el poder humano por excelencia, el lenguaje, está en manos del pueblo-coro. Lejos de ser la siempre resonancia lírica de actos que parecen ocurrir fuera de él como se ha pretendido tantas veces, el coro es la palabra clave que explica, que separa la ambigüedad de las apariencias y conduce la gestualidad de los actores hacia un orden causal inteligible. Puede decirse que es el coro el que da al espectáculo su dimensión trágica, ya que él, y sólo él, es toda palabra humana, es comentario por excelencia. Es su verbo el que hace del acontecimiento algo distinto que un gesto bruto y mediante el poder de relacionar característico del hombre, tejiendo la cadena los móviles y las causas, constituye la tragedia como una necesidad comprendida, es decir como una historia pensada.” Véase Barthes, “Poderes de la tragedia antigua”, 53-54.

vamente de un episodio (en este caso *estampas*) hacia otro y comenta la parábola de manera reflexiva, a ratos irónica. La atención de esta pieza teatral está enfocada hacia la recepción en el público, su función conativa, según la terminología de Roman Jakobson. Así, la función dirigida al receptor del mensaje gestual-textual que impera en *Flagelo* es evidente y se materializa de inmediato por medio de una “estampa” (entendida aquí como obra dramática y a la vez reproducción/impresión/huella de una escena *real* trasladada al papel o a otra materia):

El pregonero.— ¡Vean ... Vean! ¡Vean, señores! ¡Aquí no hay engaño...! ¡Jabón quita manchas! ¡Jabóóóón! ¡Específico para las muelas! ¡Venid... Venid! (*Pequeña pausa*) Lo que dejará en desconcierto al respetable público es la estampa india... ¡Vean ustedes! (*Golpea en un telón que sirve de fondo. Desde la concha se levanta un murmullo de protesta, secundado por un eco igual que se filtra por los laterales de la escena, paralizando charla y gesto del pregonero*) (TI 277).

La función poética del arte dramático que Icaza manejaba estipula que el teatro es una síntesis sustancial de tres elementos: texto, actores y público. Sin embargo, en su juicio acerca de su proyecto de establecer una cultura de arte dramático en Ecuador afirmaba que “el público nos falló”.¹²⁹ Quizá por ello, su intención deliberada de llegar a un público no cesó hasta su muerte. Ortega y Gasset dice, como hemos visto, que el teatro es la metáfora visible. Para Icaza la narrativa escénica, su *escenografía*, es la metáfora posible que se dirige contra un grafocentrismo de la cultura occidental, intenta recoger la oralidad de las culturas arcaicas y juntarla con la escritura.¹³⁰ Siguiendo al estudio de Pa-

129 Cueva postula que Icaza abandona su labor como dramaturgo ya que la narrativa era más idónea para moldear sus ideas literarias. Este punto de vista es cuestionable, pues no recoge la idea fundamental icaciana de una fusión de esos dos moldeamientos del lenguaje literario.

130 Esta oralidad prehispánica, sin embargo, es afin al “espíritu del teatro antiguo, que hacía llorar mucho, profundamente”, como afirma Roland Barthes. “La tragedia antigua provoca llantos generalizados”, despertaba el dolor/las lágrimas colectivas y esta colectividad representa su más alta cultura, su capacidad, de soportar la desunión/división de la idea o de la historia sobre el propio cuerpo, son “en su pureza original, las lágrimas colectivas del pueblo [...] nada menos que su alta cultura, su poder de asumir en el abismo de su propio cuerpo los jirones de la idea o de la historia”. (Véase Barthes, “Poderes de la tragedia antigua”, 43-45). Estas afirmaciones están de acuerdo con lo que Michail M. Bajtín afirma sobre el hombre griego y su forma de ser: para éste todo ser era al mismo tiempo visible e audible. No existía un ente invisible y oclusivo. Esto se aplicaba a todos los seres y sobre todo al ser humano. Una vida interior silenciada, el sufrimiento callado o

trick J. Mahony Sigmund Freud como escritor y no como psicoanalista, podríamos decir que Icaza asume la problemática de la superposición de hilados escriturales en un texto.¹³¹ En *Flagelo* nos encontramos frente a un texto que ni reproduce únicamente ni tampoco crea o produce. Su sujeto principal mantiene una relación inusual y complicada con sus *pre*-textos. De la misma manera funciona toda la dramática icaciana en relación con su totalidad literaria. Toda la extensa exposición del pregonero configura un juego dentro del otro juego teatral y a la vez constituye una forma de epización del texto dramático: “¡No, amiguitos! Es tarde ya... Si en la vida han representado tan bien el papel, por qué temblar de la escena. Adelante... [...]” (TI 278). En nuestra línea argumentativa vamos a distinguir, siguiendo a Manfred Pfister, tres determinaciones fundamentales de epización del teatro, que creemos convergen en lo que Icaza intenta presentar en *Flagelo*:

a) anulación de la finalidad teatral (véase que se trata de una estampa india, por lo tanto trataría de algo “que deja una huella” o de algo “que es estampado sobre otra materialidad”).¹³² Vemos cómo la temática de la materialidad de la ficción, del material de la escritura se encuentra implícitamente dentro de esta especificación de género literario que emite el pregonero ya desde el inicio. Dos acepciones más habría que tomar en cuenta: el significado que podría tener si se la relaciona con las estampas religiosas y la ya mencionada alusión a una “huella”, y preguntarnos: ¿huella de qué se quiere dejar con esta obra teatral?

los pensamientos interior eran extraños para los griegos. Todo su vida interior sólo podía existir si se manifestaba en forma audible (véase el flagelo sonoro de esta pieza teatral) o visible (el pregonero que se antepone y presenta frente a las estampas que se representan). Véase Michael Bachtin, *Chronotopos*, Fráncfort del Meno 2008, 61.

131 Patrick J. Mahony, *Der Schriftsteller Sigmund Freud*, Fráncfort del Meno 1989, 17.

132 Se trata de parodiar y criticar a la vez las representaciones minuciosas de las costumbres de la vida cotidiana indígena que se escenificaba bajo el nombre de “estampas”, sobre todo dentro y para las clases burguesas quiteñas, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este tipo de representación que busca empatía a través de la demostración folclórica del dolor del pueblo indígena no estaba dirigida a una acción social, sino al enternecimiento de la clase burguesa que no tenía intenciones de cambiar las condiciones de vida de los mismos. Icaza parodia y deconstruye claramente esta forma de representación y denuncia a la vez la miseria social.

Volveremos sobre esto más adelante. Alemán menciona que la creación de una estampa dramática podría tener un vínculo con las, por esos años, conocidas obras de Freud y de Marx (AJ 365), respectivamente en deplorables traducciones. A este respecto queremos ahondar en la descripción de cómo el proceso histórico-cultural de modelación de la literatura ecuatoriana pasó por una ponderación dinámica entre materialismo (Marx) y fetichismo (Freud), entre una concretización de los efectos de una creciente modernidad mercantilista y los impactos directos, físicos, que se efectuaban sobre los sujetos sometidos a una dependencia dentro del sistema socio-económico. Este proceso que sucedía de manera disfuncional es funcionalizado a través de esa pieza teatral para demostrar cómo la escenificación del mundo podía subvertir los planos imaginarios y reales y deconstruir, de esta manera, los distintos niveles de circulación mercantil y circulación de discursos estéticos que se encontraban mutuamente enlazados.

El materialismo marxista surge, como señala Bolívar Echeverría, “cuando la necesidad de un reordenamiento global de la existencia emerge por todas partes”.¹³³ El planteamiento de *Flagelo* también se encuentra influenciado por esta lógica que pretendía un reordenamiento radical de la sociedad, es decir, debe ser leído también, y no únicamente, como aporte hacia la realización de esa idea. El tono crítico y disidente de Icaza se puede considerar paralelamente a la científicidad crítica de Marx en *El capital*: “se trata de atravesar una lógica conceptual, y al atravesarla, destruirla o deconstituirla radicalmente”.¹³⁴ Icaza, como Marx, “defiende[n] las posibilidades de la razón aun ahí donde ésta se encuentra aparentemente identificada con la lógica de la destrucción de lo humano”.¹³⁵ No otra cosa es la presentación del drama indígena donde el personaje principal es el “látigo” que los oprime a estos últimos. La lógica infrahumana material se enfrenta a la lógica racionalizadora como apelación a su público.

133 Bolívar Echeverría, “Esquema del Capital”, en: *Investigación económica. Revista de la Facultad de Economía* 5 (1984), 219.

134 Echeverría, “Esquema del Capital”, 221.

135 *Ibíd.*

b) La anulación de la concentración de la trama

Relacionada con la pregunta acerca del género dramático está también aquella sobre la estructura general del drama que, según Hegel, se opone a la amplitud y detallismo de lo épico.¹³⁶ La epización del drama se constituye por lo tanto en el intento de representar a la realidad en su totalidad.¹³⁷ La definición de Pfister nos parece que sintetiza la estructura formal de *Flagelo* de manera ejemplar:

Un drama que en ese sentido es épico, se entiende como representación minuciosa de la realidad, que es escenificado a través de una parcialidad representativa en intensa totalidad, o que está destinado por medio de una estructura espacio-temporal panorámica y con un extenso conjunto de personajes dramáticos a una totalidad extensiva.¹³⁸

En este sentido resulta válido el texto de Benjamin “El autor como productor”, donde analiza el teatro épico brechtiano en su funcionalidad histórico-cultural, nivel de suma importancia para entender toda la obra icaciana. Si nos concentramos en estos dos aspectos: la representación minuciosa y la aspiración a revelar una extensa totalidad, podemos ver cómo el concepto de estampa ejemplifica precisamente eso. Una estampa es huella que remite metonímicamente a la totalidad de donde proviene, es decir, se deja huella, estampa, sobre el cuerpo indígena, de una realidad total, y a la vez a través de la huella específica, de la estampa marcada sobre el cuerpo textual y corporal se relata minuciosamente “la parcialidad representativa en intensa totalidad”! Al mismo tiempo se trata de reproducir, como dice Benjamin, “estados de cosas [...] mediante la interrupción de acciones”.¹³⁹

Al inicio de la obra elregonero se dirige a los indios con estas palabras:

(Dirigiéndose a la concha y a los laterales)

¡No, amiguitos! Es tarde ya... Si en la vida han representado tan bien el papel, por qué temblar de la escena. Adelante... *(Al público)* ¡Estampa a la cual encontré olvidada entre los problemas erigidos en tabú por conveniencia de clase explotadora! ¡No asustarse! *(Se oyen nuevos rumores de protesta en la concha y los laterales)* *(Imperioso)* ¡Silencio! (después de

136 Véase Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, Fráncfort del Meno 2005, 244-252.

137 Pfister, *Das Drama*, 105.

138 *Ibíd.*

139 Walter Benjamin, *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México D.F. 2004, 52.

una pequeña pausa, al público) No crean ustedes que se trata de postales pornográficas; aquellas las vendo en la trastienda de mis negocios, es sabido que en público no se atrevería nadie a comprármelas, las murmuraciones son más fuertes que nuestros deseos; [...] Pero vamos a lo que nos concierne ahora; la estampa de indios americanos tarada con siglos de espera (TI 278).

Esta secuencia de interrupción de escena que se desarrolla entre el pregonero de la obra y los *personae dramatica* demuestra el grado de elaboración de la pieza teatral. La ruptura con una ilusión teatral que se presenta ante un público está marcada por la discusión entre el pregonero y los personajes de esta estampa. Por ello aquí se trata de resaltar el evidente montaje teatral pero a la vez se llama la atención sobre el carácter real de la representación, cuando los indios son llamados a “representar tan bien el papel” en la escena como ya lo han hecho en la vida real. Sin embargo, al dirigirse el pregonero hacia la concha teatral estamos ante una *mise en abyme* del escenario teatral, pues este se presenta sobre otro escenario que no es activado aún para la representación teatral. Se demuestra así que se trata de una escenificación hasta entonces no percibida por el público y que debe ser activada para salir a representar sobre el escenario (principal) lo que en un escenario (olvidado) ya se encuentra sobre la superficie de la realidad: la *tragedia centenaria* indígena.

El teatro épico retoma de esta manera –con el principio de la interrupción– un procedimiento que, como ustedes saben, se nos ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y a la radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje. En efecto, el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado. Y me permito una breve indicación a fin de subrayar el hecho de que este procedimiento tiene su justificación especial –y tal vez la más completa– en el caso del teatro épico.¹⁴⁰

Este elemento que interrumpe lo podemos ver expresamente en la siguiente escena de *Flagelo*:

EL PREGONERO.– Oigan...! ¡Oigan ustedes aquella orquestación de chasquidos...! Ha sido hasta ahora una música incaptable por las rotativas, por las películas, por el arte en general, nos han dejado la tarea a los charlatanes de calles y plazas.

[Por la ladera de la montaña, que cierra el paisaje descende una fila de indios, trayendo al hombro las herramientas de labranza; se dirigen a una

140 Benjamin, *El autor como productor*, 52.

choza situada en segundo término y un poco a la izquierda; pero el flagelo desvía el propósito, llevándoles inconscientemente hacia la guarapería] (TI 282).

c) la anulación de lo absoluto (función crítica-didáctica)

Como ya hemos mencionado en el análisis de las obras anteriores, la presencia de un sistema comunicativo mediato, diferencia estructural entre el lenguaje dramático y narrativo, es lo que aparece en *Flagelo*, de manera marcada e intencionada. A través del extenso prólogo, del coro omnipresente, se anula también la categoría de lo absoluto que representa el drama clásico.¹⁴¹ A través del *des*-cubrimiento y de la revelación del aparato teatral se inicia la aparición simultánea del cuerpo/sujeto indígena como sujeto literario. Según Brecht, este procedimiento cumple una función anti-ilusionista que no permite una sensibilización identificatoria del espectador con los personajes teatrales y de este modo genera una distancia crítica frente a lo representado. Se debe considerar aquí también la función didáctica que conlleva esta forma de representación teatral.¹⁴²

Más que reproducir estados de cosas, el teatro épico los descubre. Su descubrimiento se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. Sólo que la interrupción no tiene aquí un carácter excitante sino una función organizadora. Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel.¹⁴³

En el prólogo el pregonero ofrece a los indios que van a representar la estampa india el escenario del teatro como “plataforma de gritos y puños en alto”. La dimensión material se menciona nuevamente: se trata de encontrar el material en la realidad que servirá para la “lucha de clases”. El pregonero advierte que esta lucha escenificada no puede “servir de papel de copia”, es decir, debe conservar una dimensión de originalidad dentro de su proceso de establecimiento. El concepto del arte como arma de lucha social se ve aquí complementado por aquel de la originalidad del proceso artístico, lo estético va unido a lo ético.

141 Este criterio de presentación teatral ya se encuentra en la oposición entre comentario y actuación formulada por Platón y Aristoteles.

142 Pfister, *Das Drama*, 105s.

143 Benjamin, *El autor como productor*, 53.

Evidentemente se trata de una escena en la cual la frontera entre teatralidad y realidad se transgrede, los límites se rompen por medio de la visibilidad y el tacto:

¡Acudid todos a mirar! Palpando se convencerán. A pesar de que esta realidad ha sido larga experiencia para nuestros ojos, pero como el histérico que no ve, no porque esté ciego sino porque no quiere ver, así hemos dejado pasar la tragedia milenaria clavados en una obstinación individualmente productiva... ¡Mirad! (TI 279).

La aparición del cuerpo indígena –el cuerpo indígena es materia expresiva retórica y es, a la vez, cartografía del cuerpo expresivo (del cuerpo adolorido)– está conectada, como afirma Álvaro Alemán, con el “fetichismo de mercancía en cercano contacto con el fetichismo sexual” (AJ 365). El flagelo se percibe como la ausencia de una presencia (sólo el chasquido se escucha constantemente), como trasfondo musical de la pieza (que no se percibe inmediatamente sobre la carne flagelada del indio sino como tortura/flagelo acústica/o). En el comentario de escena que abre el “segundo telón” hay una personificación del chasquido, donde se entremezclan la dimensión material y la dimensión inmaterial (psicoanalítica) que subyace a esta estructura narrativa ya desde un inicio. La omnipresencia del chasquido de un látigo es el elemento no-lingüístico que moldea la estructura de la pieza teatral:

A cada pausa de la tonada, el chasquido de un látigo invisible estremece la escena escalofriando el paisaje. Chasquido saturado de espanto, chasquido que anima a todos los muñecos de la comedia en locura de gritos descoyuntados, de cantos enfermos, de bailes, de mordiscos, de gestos aielados e imbéciles. Chasquido que se divierte en hacer pedazos todas las conciencias, chasquido que pone en guardia al pregonero y que fastidia al público por ser un flagelo que parece no tener fin. Luz crepuscular lo envuelve todo; luz que va cediendo paso a la noche (TI 280).

Para analizar esta relación entre fetichismo y materialidad es necesario echar una mirada al coro. Es precisamente la aparición de este elemento teatral lo que hace de *Flagelo* un drama de importancia histórica si se observan los distintos discursos y *pre-textos*, aunque seguramente desconocidos por Icaza, pero no por ello menos relevantes en el análisis sobre la importancia histórico-cultural de esta pieza en la literatura

ecuatoriana. Se trata de localizar el origen del dolor¹⁴⁴ y de la desigualdad por medio de la escenificación del punto originario de la conciencia (concientización) y de la percepción sensorial y social del desordenamiento comunal (opresión e injusticia).¹⁴⁵ Existe así una fricción entre lo acústico y lo visual, entre signo literario y signo visual o marca sonora, que se confunden y cuestionan el campo de percepción del hombre. Esta confusión epistémica que Icaza genera alude a los modos de recepción de estos fenómenos dentro de la realidad por parte de los espectadores de su pieza teatral. Se trata, una vez más, de una cuestión de *tránsito/traslado* entre el acto de percepción y el acto de concientización de una realidad a través de la “ficción” que, en el caso de *Flagelo*, se concentra sobre todo en el impacto que la representación (sonora, textual y visual) puede generar en el espectador, la capacidad de reacción a la que se apela por medio del pregonero a la audiencia receptora de esta pieza (lectura visual, sonora e imaginativa).

Ya Schiller había puntualizado, en su introducción a su obra *Die Braut von Messina* (1803), las funciones del coro como elemento teatral:

Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht – und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet.¹⁴⁶

144 Como a través de la *máscara de la antigüedad* donde se concentraba el registro de las pasiones, que significaba realzar y reafirmar dónde se encuentra localizada la esencia concreta del dolor.

145 Gerhard Neumann, “Blick und Dialog. Die Szene der Wahrnehmung in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Des Vetters Eckfenster*”, en: Ethel Matala de Mazza/Clemens Pornschlegel (eds.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Friburgo de Brisgovia 2003, 55.

146 Friedrich Schiller, “Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie” (1803), en: Id., *Sämtliche Werke*, tomo 2, Múnich ³1962, 815-823, aquí 821. Véase sobre el uso del coro en el teatro del siglo XX en general, Detlev Baur, *Das Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübinga 1999. “Para Schiller el coro asegura el carácter dramático de la tragedia que de otra manera sería un simple género poético, sólo un poema dramático. [...] El coro genera una oscilación viva entre realidad y ficción, entre lo real y la farsa. No es un personaje sino un concepto amplio, una

Podemos ver cómo esta definición ya intenta romper con la fijación sobre el núcleo de lo representado y centra también la atención sobre aquello que ocurre fuera de la representación teatral. En cierto sentido estamos frente a una huella temprana de un método de epización teatral. Es importante señalar al respecto la relevancia de lo acústico en *Flagelo*, donde el chasquido omnipresente del látigo es el que dinamiza la representación teatral tanto a nivel intradiegético como extradiegético. También Nietzsche se refiere al coro cuando observa que “[...] la tragedia nació del coro trágico y originariamente fue coro y nada más que coro: con lo cual estamos en la obligación de observar a ese coro como el verdadero drama originario [...]”.¹⁴⁷ Pero Nietzsche se distancia del *Pseudoidealismus* de Schiller y de Goethe y trata de entender el origen de la tragedia griega, es decir al coro de los sátiros dionisiacos, como un ser natural fingido (*fingierte Naturwesen*) que se comporta frente al ser cultural (*Culturmenschen*) de igual manera que la música dionisiaca frente a la civilización.¹⁴⁸ El coro funciona según Nietzsche como consuelo de los helenos frente a lo inamovible de la tragedia humana que se encuentra detrás de toda civilización. En este sentido se podría interpretar también al coro icaciano como “consuelo metafísico”, que demuestra la deshumanización del cuerpo indígena, y al mismo tiempo como llanto y lamento originario de los indígenas, como lamento que proviene de un pasado ancestral, se antepone al sufrimiento de la vida: “a él lo salva el arte, y a través del arte se salva él para su provecho”¹⁴⁹ y por la vida.

idea que se materializa a través de una masa que actúa poderosamente sobre los sentidos y se les impone llenando los vacíos con su presencia. [...] La eliminación del coro, lo cual lamenta Schiller en el teatro clásico francés, lleva a que la dinámica de la dramaturgia pierda “la fuerza del poder material de la expresión, de la vida en el estilo, de la calma [en] la acción, conduciendo a lo trágico a una realidad monótona.” Véase Lola Poveda Pierola, *Texto dramático: La palabra en acción*, Madrid 1996, 33.

147 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1871), Stuttgart 1992, 46: “[...] die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war: womit wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in’s Herz zu sehen [...].”

148 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 49.

149 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 50: “Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.”

El látigo.– Chal... Chal... Fuuiit...
 Dos longas cantoras.– (*Como si sintieran en carne viva el fuetazo. Quejándose*) Tan... Tan...
 El látigo.– (*Con chasquido implacable*) Chal... Chal... Fuuiit.
 Dos longas cantoras.– (*Con lamentos de lágrimas y de protestas*) Tan... Tan... Tararán...
 El látigo.– (Furioso) Chal... Chal... Chal... Chal...
 Dos longas cantoras.– (*Con súplica de india que llora en los velorios la desaparición del miembro de familia más querido*) Tan... Tan... Tan... Tararán... Tan... Tan.
 El látigo.– (*En el vértigo domador*) Chal... Chal... Chal...
 Dos longas cantoras.– (*Con canto quejoso tararean un sanjuanito*) Tararán... Tan... Tan... Tararán... Tan... Tan...
 El látigo.– (*Apaciguándose*) Chal... Chal...
 Dos longas cantoras.– Tararán... Tararán... Tan... Tan...
 [Y así sigue el diálogo entre flagelo y música, ahora, perfectamente rimado] (TI 282).

La concordancia entre flagelo y ritmo del coro de las cantoras evidencia de manera explícita lo anteriormente aseverado. Se trata de una estrategia de percepción escenificada (*inszenierendes Wahrnehmen*) pero a la vez también puede ser vista como táctica de difusión sonora. Esto último implicaría que también el coro suplanta (como el fetiche) la imposibilidad de ver el látigo (que recién aparece al final de la pieza teatral) y de detenerlo. El ritmo que marca el coro no sólo sirve de marco expresivo que brinda unidad a la escena sino que además complementa el lado humano de la deshumanización representada por el látigo.¹⁵⁰ A continuación se nos presentan tres estampas, tres escenas ejemplares y el lector/escuchador de la pieza es expuesto a la lectura de las huellas textuales y sonoras (*Spurensuche/lektüre*) que dejan estas estampas indias. La percepción auditiva se activa con la aparición del coro. Veamos precisamente en la primera estampa cómo el coro de indias comenta y complementa lo que paralelamente ocurre sobre el escenario, son como dos escenas paralelas, la una teatral, la

150 En cierto sentido aquí se presenta lo que Žižek llama la voz cantante en su forma más elemental: “Die Verkörperung des Mehr-Genießens in der paradoxen ‘Lust am Schmerz’.” El *plus-de-jour* lacaniano radica precisamente en que “[d]as Mehr an Genießen gegenüber der gewöhnlichen Lust wird durch die Präsenz des Gegenteils der Lust, d.h. des Schmerzes, hervorgerufen: Schmerz erzeugt Mehr-Genießen durch eine magische Umkehrung in-sich-selbst, wodurch die materielle Struktur, in der sich unser Schmerz ausdrückt (die klagende Stimme), Genießen hervorruft.” Véase Slavoj Žižek, *Mehr-Geniessen. Lacan in der Populärkultur*, Viena 1992, 10.

segunda con énfasis en lo auditivo, como comentario escénico, que convergen. Esta intercalación de imágenes y de comentarios de coro que enlaza elementos físicos/corporales y textuales/materiales es precisamente una de las partes mejor logradas de esta obra y será un recurso estilístico que se encontrará a lo largo de la narrativa icaciana. Bajtín señala en su estudio sobre Rabelais la importancia de la cultura popular para el entendimiento de la vida cultural y literaria de los pueblos y de épocas enteras.¹⁵¹ Según Bajtín “el sentido de una época y de sus acontecimientos, como los entiende la tragedia, se revela recién con las escenas populares”,¹⁵² en nuestro caso gracias al coro teatral de las indias cantoras. No se trata únicamente de una comparación metafórica: “Cada época de la historia mundial ha dejado en la cultura popular sus huellas. Siempre existió la plaza del mercado y el pueblo que ríe [...]”.¹⁵³ Al contrario de la cultura popular de la risa que analiza Bajtín, en Icaza podemos percibir la cultura popular del lamento indígena, que a pesar de su posición de desamparo dentro de la obra, nos revela también la huella acústico-escritural que terminará por materializarse en la literatura icaciana.

En *Flagelo* existe una reversión de los planteamientos freudianos de sus primeras obras teatrales. Icaza ya no presenta los conflictos edípicos como principales motores de los conflictos sociales. Veamos cómo Freud habla en *Tótem y tabú* acerca de la relación entre héroe y coro trágico:

Pero el carácter del héroe y su posición con respecto al coro permanecieron inalterados. El héroe de la tragedia debía sufrir, y tal es aún hoy en día el contenido principal de una tragedia. Ha echado sobre sí la llamada culpa trágica, cuyos fundamentos resultan a veces difícilmente determinables, pues con frecuencia carece de toda relación con la moral corriente. Casi siempre consistía en una rebelión contra una autoridad divina o humana y el coro acompañaba y asistía al héroe con su simpatía, intentando contenerle, advertirle y moderarle, y le compadecía cuando, después de llevar a cabo su audaz empresa, hallaba el castigo considerado como merecido. [...] La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí para redimir de ella al coro. [...] De este modo queda promovido el héroe –aun contra su voluntad– a redentor del coro.¹⁵⁴

151 Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Fráncfort del Meno 1995, 519s.

152 *Ibíd.*

153 *Ibíd.*

154 Freud, *Tótem y tabú*, 1847.

En *Flagelo*, el coro se presenta antidionisiacamente como redentor de los individuos indígenas flagelados en las estampas ¿Qué relación se establece entre el látigo (como héroe), el coro y los protagonistas detrás del látigo (“el señor feudal de nuestra América, el traspunte militar y el fraile”)? Si Freud afirma que es el héroe quien carga sobre sí la *culpa trágica* para redimir así al coro, la inversión de Icaza de este esquema se da por medio de la oralidad rítmica (cantos) que acompaña al individuo desamparado. El látigo maquinal encuentra en el tan tan tararán de las longas cantoras un refugio sonoro que va apaciguando al látigo. Es ese acompañamiento medular el que *acompaña-apacigua* la furia maquinal del látigo.¹⁵⁵ Se exhibe un proceso de percepción sonora y presenciación dialógica (canto coral de las indias, réplicas rítmicas de los personajes). Como procedimiento poetológico el principio coral se aúna con los paréntesis que generan las constantes interrupciones escénicas y generan así una combinación entre impulso y contemplación, una conjunción/traslado de imaginación y experiencia real. Se podría decir que Icaza intentaba generar una nueva forma de percepción estética que no sólo se mostraba a través del nuevo estilo de percepción que prescribía sino también como nuevo estilo de re-presentación, nuevo modo de presenciación/escenificación literaria.

No cabe duda que la dimensión materia-cuerpo (cuerpo grotesco-cuerpo) está relacionada con el cuerpo flagelado que aparece en *Flagelo*. Según Bajtín “[e]n el cuerpo humano la materia se vuelve creativa, original, aquí está llamada a vencer a todo el cosmos, a organizar

155 Deleuze reemplaza la triple estructura edípica de Freud por un modelo donde “la repetición mecánica de los gestos y de las pausas, de las acciones y de las transiciones, expulsa el interior del individuo moderno fuera de sí.” Cfr. Bruno Lutz, “Estructura y Sujeto. Perspectivas teóricas desde las ciencias sociales”, en: *Cinta Moebio* 29 (2007), 163. “Y si este sujeto no tiene una identidad específica o personal, si anda por el cuerpo sin órganos sin romperle su indiferencia, es que no solamente es una parte al lado de la máquina, pero una parte ella misma dividida a la cual vuelven partes que corresponden a las pérdidas [*détachements*] de la cadena y a las muestras de flujos operados por la máquina”. Véase Gilles Deleuze/Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Madrid 1985, 46. No son las ataduras edípicas las que reprimen al ser humano sino la sociedad capitalista y opresora la que serializa al ser humano. El sujeto contemporáneo es un ser esquizofrénico, preso de la imagen de sus deseos (mercantiles y libidinales) que son también a los que obedece. El “esquizo” es, según Deleuze y Guattari, el sujeto prototípico de las sociedades avanzadas que generan más enfermos en la medida en que más se desarrollan. Cfr. Lutz, “Estructura y sujeto”, 163.

toda la materia del cosmos entero. En el hombre adquiere la materia carácter histórico".¹⁵⁶ El cuerpo aparece por lo tanto como memoria en la cual se encuentran plasmadas (*estampadas*) las huellas de la discriminación, es un cuerpo en el que se lee la huella de las acciones concretas (históricas y actuales) y que crea así conciencia y memoria, en definitiva conciencia cultural (*Kulturbewußtsein*). Se trata, retomando el vocabulario de R. Lachmann, de una "acumulación de experiencia cultural como memoria".¹⁵⁷

Flagelo aparece así como expresión contracultural (más que anti-teatro, se trata de un *contrateatro*). Representa una contracultura frente a a) lo cristiano (parodia las estampas católicas), b) la socialización economicista/capitalista y el culto al mercado (figura del pregonero y situación de venta de estampa (pieza teatral indígena), c) la burguesía quiteña y los poderes sociales (cura/teniente/hacendado) y especialmente frente a las representaciones folclóricas que estaban dirigidas a este grupo social denominadas "estampas" sobre la vida indígena.

Paradójicamente, es precisamente el "flagelo" el que permite el *des*-cubrimiento de los mecanismos de la represión, a pesar de que en primera instancia está presente como medio para imponer la desigualdad: la materia, la explotación física del cuerpo se convierte en protesta sentida corporalmente en contra de un materialismo indignante.¹⁵⁸ Veamos en qué tres niveles textuales sucede la transposición de la materia (*épica* y *dramática*):

1) Transposición de la estructura de lo sacral en una estructura profana; las estampas religiosas de santos de devoción se materializan y desespiritualizan en estampas de indios y cumplen una función elemental dentro de la obra. A la vez, existe también una reintegración de lo sagrado en lo profano a través de un renacimiento, un nuevo comienzo (véase el movimiento de los personajes dramáticos que salen

156 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 411.

157 Renate Lachmann, "Einführung", en: Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 24.

158 Nos parece encontrar aquí una estructura similar a la que encuentra Bolívar Echeverría cuando afirma que Marx, al buscar la esencia de la mistificación, confusión u ocultamiento sobre el cual se sustenta la riqueza moderna (capitalista), encuentra que "la armonía de la reproducción del capital se alcanza en virtud del traslado de todas las desarmonías de la reproducción de la fuerza de trabajo, al mismo tiempo que esta armonía neutraliza la contradicción entre trabajo (valor de uso) y capital (valor) y posibilita así la reproducción del capitalismo como relación social." Echeverría, *Esquema del El Capital*, 229.

desde la concha teatral, la apertura del segundo escenario). Las estampas indígenas pueden también ser vistas como apelación a que la religiosidad mundana sea tomada más en cuenta por parte de las instancias reguladoras de la fe, que gozaban de un contacto más cercano y específico con la población indígena.¹⁵⁹ La formalidad del aparato de poder religioso y profano (*Formalität/Macht*) se encuentra enfrentado a lo enmascarado; la crítica subversiva se trata de insertar y formular precisamente dentro y a través de un símbolo material rotulario (las estampas religiosas) en una sociedad, como la quiteña, tradicionalmente católica.

2) La dimensión material del signo (lingüístico y narrativo) es muy importante en *Flagelo*.¹⁶⁰ Para nuestro análisis semiótico de esta pieza teatral es fundamental anotar que las revelaciones culturales aparecen como fenómenos materiales. En *Flagelo* estamos ante la **escenificación semiótica de la materia**, un paso fundamental hacia lo que se transformará más adelante en escenografía narrativa y novelesca. Dos conceptos son los que Icaza une aquí claramente: SOMA (cuerpo) y SEMA (signo). A este cuerpo-sign(o)atura que representa *Flagelo* se une la dimensión que está implícita en el ya mencionado significado de la estampa.¹⁶¹ El lector se encuentra ante el estampado corporal y textual de la realidad indígena ecuatoriana. En la segunda estampa, dos indios borrachos se enfrentan por pensar el primero que el chasquido presente durante toda la obra como sonido de fondo proviene de un látigo empuñado por el segundo. Así, la única comunicación existente entre estos dos sujetos se proyecta como *des*-comunicación, el lenguaje acústico del chasquido lleva a que los dos indios enfren

159 ¿Se podrá leer este pasaje como reintegración de lo sagrado en lo profano, como acción re-nacimiento, re-inicio?

160 Véase Lachmann 2008: 25.

161 Por los años treinta las “estampas” (comedias jocosas con humor costumbrista regional) quiteñas que escribía Alfonso García Muñoz eran tan conocidas por el público quiteño que “los domingos luminosos madrugaban las gentes para deleitarse con los personajes típicos que el joven escritor creaba en los periódicos” (véase Demetrio Aguilera Malta, “Prólogo”, en: Alfonso García Muñoz, *Estampas de mi ciudad*, Quito 2004, 7). Icaza quería parodiar de estas estampas quiteñas, donde “folklorismo y periodismo” se aunaban. Ahora, la estampa india es claramente el intento de formar una especie de contracultura. Sin embargo, el personaje del chulla quiteño, ese pícaro andino, será retomado más adelante en su gran obra “El Chulla Romero y Flores”.

sus cuerpos y el uno termine derribando al otro. Es en ese instante, sin embargo, cuando más cerca se encuentra del otro y cuando por primera vez, humanizado por el acto bárbaro, muestra compasión por su prójimo. Veamos cómo esta la escena (o estampa y tejido) se desarrolla frente al espectador:

EL LÁTIGO.– Chal... Chal... Chal...

EL INDIO BORRACHO.– ¡No! ¡No...!

EL INDIO BORRACHO.– ¡Ariste el pendeju... Muvete! (*Le pateo cruelmente, el caído se queja*) Ja... ja... jay... Ya vís, un's'tais muertu... (*Vuelve con voz arrepentida*) ¡pur que nu ti muvís... Acasu tiniendu yo la culpa...! ¡No! ¡No!

[Golpea con los pies en el suelo, lleno de desesperación, como si fuera guagua emperrado.]

EL LÁTIGO.– Chal... Chal... Chal...

EL INDIO BORRACHO.– ¡No! ¡No!

[Golpea más fuerte, tal vez esperanzado en amortiguar el chasquido del flagelo con el ruido que producen sus pies en el suelo.]

EL LÁTIGO.– Chal... Chal... Chal...

[LAS LONGAS CANTORAS del retablo de ebrios, empiezan de nuevo a quejarse en la misma forma torturante del principio del cuadro.]

EL LÁTIGO.– (*Al compás del lamento de las indias*¹⁶² y del golpeteo del indio borracho) Chal... Chal... Chal...

LAS LONGAS CANTORAS.– Tan... Tan... Tararán...

EL INDIO BORRACHO.– (*Con movimientos epilépticos*)¹⁶³ ¡No! ¡No!

EL LÁTIGO.– (*En aluvión domador*) Chal... Chal... Chal...

LAS LONGAS CANTORAS.– (*Con canto quejoso, tarareando un sanjuanito*) Tararán... Tan... Tán... Tararán... Tan... Tán...

162 La extroversión absoluta lleva a plantear una analogía con el ser humano como se representa en la tragedia griega. Cfr. Bachtin, *Chronotopos*, 61: “El hombre era – y esto en el sentido literal de la palabra– *un ser exteriorizado*. Esta extroversión es una importante particularidad de la imagen del ser humano en el arte y la literatura clásica.”

163 Cfr. Žižek, *Mehr-Geniessen. Lacan in der Populärkultur*, 70: “Die Matrix des ‘externen’, ‘realen’ Klangs und Geräusches wird *suspendiert* oder zumindest gedämpft, in den Hintergrund gedrängt, alles, was wir hören, ist ein rhythmischer Schlag, dessen Herkunft unsicher ist, irgendwo zwischen Herzschlag und den regelmäßigen Stößen einer Maschine; hier begegnen wir dem *rendu* in seiner reinsten form, einem Pulsieren, das nicht irgendetwas imitiert oder symbolisiert, sondern das uns unmittelbar ‘befällt’, das das Ding unmittelbar generiert – was für ein Ding? [...] Diese Toné, die uns sozusagen penetrieren wir unsichtbare aber nichtsdestoweniger materielle Strahlen, sind das Reale der ‘psychischen Realität’, seine massive Präsenz, die die sogenannte ‘externe Realität’ suspendiert [...]”

EL INDIO BORRACHO.— (*Dominando su furia anárquica y su arrepentimiento, baja la cabeza, centra su dolor en los pies y se mueve taimadamente con gesto furioso. Mientras va bailando, tararea el mismo sanjuanito de LAS LONGAS CANTORAS*) Tan... Tán... Tararán... Tan... Tán... (*Así hasta que se logre rimar perfectamente el canto, la danza y el chasquido del látigo*) (TI 296s.).

En nuestra interpretación hallamos una pregunta que subyace en este párrafo: ¿Cómo entra el objeto, la materia, dentro de la esfera semiótica? En el teatro icaciano se trata de agenciar de nuevo la relación entre escritura e imagen. Por ello el drama de la aparición material/de la presencia material (del látigo) se desarrolla paralelamente al drama del cuerpo. La frontera entre presencia *inmediata* del látigo (como mundo real) y el cuerpo (presencia mediatizada sobre el escenario) es derogada/superada. Por ello se puede afirmar que la materia entra en el espacio semiótico como huella de su desaparición.¹⁶⁴ La esencia acústica que se percibe como marcadora del ritmo en el que se proyectan las escenas desembocan en la unificación de las múltiples voces expresivas que se proyectan sobre el escenario: el canto, la danza y el chasquido del látigo. Todo cuerpo es, según Deleuze, la suma de las fuerzas que se proyectan sobre el mismo.¹⁶⁵ Así, todas estas articulaciones individuales conforman el cuerpo textual, el estampado que se escenifica como cuerpo dramático. Ya no se trata sólo de franquear la frontera entre consciente e inconsciente sino entre realidad e imaginación, entre presencia y ausencia, *trans-fundar* (fundar a través de la trans-

164 En este sentido sería como la *marque* de Derrida que aplaza el encuentro del significado último.

165 Deleuze relaciona, en su ya famosa entrevista con Claire Parnet, las fuerzas que se aúnan entre la música y la pintura por ejemplo: “Bueno, creo que la música es un poco... sí, por unirla a la pintura, es exactamente lo mismo. Cuando Klee dice: ‘El pintor no expresa lo visible: *hace visible*’, y se sobreentiende: fuerzas que no son audibles; y el músico hace lo mismo. *Hace audibles fuerzas que no son audibles*; no expresa lo audible: hace audible algo que no lo es, hace audible la música de la tierra —o inventa, exactamente, prácticamente como el filósofo, hace pensables fuerzas que no son pensables, que son más bien de una naturaleza bruta, de una naturaleza brutal.” Véase Gilles Deleuze/Claire Parnet, *El abecedario de Gilles Deleuze*, 1988. El *Abecedario* es una entrevista hecha por Claire Parnet grabada entre los años 1988 y 1989, con un total de más de ocho horas de duración y que se difundió tras la muerte de Deleuze. Citamos de la transcripción de Raúl Sánchez Cedillo en línea: <www.deleuzedecine.blogspot.com/2008/12/el-abecedario-de-gilles-deleuze.html>; (13.03.2009).

gresión y del traspaso de categorías representativas) estas concepciones, infectar la clásica orientación dramático-textual.

La interrelación de cuerpo y mundo a través de la señal acústica del látigo demuestra que sólo la representación *esceno*-gráfica tiene la capacidad de representar esta dimensión *corpo*-material.¹⁶⁶ *Flagelo* es en ese sentido la obra de arte que revela las fronteras de una representación puramente dramática y, de esta manera, ya anuncia/anticipa las innovaciones de su futura técnica narrativa. En este sentido podemos afirmar, basándonos en postulados de Barthes, que la intertextualidad en la que se apoya toda la obra icaziana no puede confundirse con un origen del texto, de la expresión, sino que hay que verla más bien como un “chasquido”, un eco textual que se seguirá escuchando a lo largo de toda su narrativa. En busca de las técnicas narrativas y las influencias del teatro en su obra nos encontraremos con una intertextualidad autorreferencial que volverá a escenificar este proceso de creación de sentido a través del espacio que se abre en los paréntesis, el rasgo estilístico más marcado en Icaza. Por ello la mayoría de los textos de Icaza se abren a una lectura desde la difracción de los sentidos,¹⁶⁷ es decir, en última instancia a una lectura materialista,¹⁶⁸ de reflexión sobre el signo material y sobre la materia misma: corporal (antropológica) y corporativa (socio-económica).

En todos los acontecimientos del drama del cuerpo (*Körperdrama*) dentro de la pieza se encuentran enlazados principio y fin de la vida: el flagelo es muerte y dolor, pero a la vez es el marcador del ritmo que

166 Cfr. Bajtín habla de un plano o base material-corporal (*materiell-leiblichen Ebene (Basis)*) (352).

167 Roland Barthes, “Vom Werk zum Text”, en: Id., *Das Rauschen der Sprache*, Francfort del Meno 2006, 69.

168 Y en este sentido se puede relacionar con la pregunta esencial que según el filósofo Bolívar Echeverría, se plantea Marx en *El Capital*, fundamental para la lectura de Icaza: “¿Cómo es posible que aquello que es plus-trabajo arrancado sin contrapartida por el capitalista a los obreros [léase indígenas, huasipungueros] se presente como el fruto genuino del dinero capitalista cuando sirve para comprar una mercancía que luego será revendida?” Esta *transfiguración de la esencia* del trabajo, que termina en la apropiación del trabajo ajeno por medio de “las apariencias como conjunto de imbricaciones entre, por un lado, el proceso capitalista de apropiación/utilización del plusvalor explotado a los obreros y, por otro, el funcionamiento mecánico y neutral de la circulación de los equivalentes en calidad de riqueza mercantil simple”, será también tema frecuente en las obras icazianas. Véase Bolívar Echeverría, *Esquema de El Capital*, 229.

sirve de compás al canto de las indias por la vida. Siguiendo a Deleuze podríamos decir que se trata de una crítica a la escritura que no considera que en toda producción semántica de sentido (identidad) se encuentra siempre involucrada también la corporalidad. Corporalidad y significado no están disociados. Sólo en el encuentro entre signo y cuerpo podemos encontrar la completitud. Esta lógica del sentido es esencial para entender la literatura icaciana.

Lo que está detrás de toda esta pieza es la pregunta por las formas de percepción que la literatura es capaz de activar. La legibilidad de las complejas relaciones sociales del mundo indígena en interacción con el mundo material-económico occidental se conecta con la problemática sobre la visibilidad que la literatura puede proporcionar a estos temas. Sin poder ahondar en esta temática sospechamos que Icaza tenía en mente una aproximación a la cultura popular que, como ya ha constatado Certeau, “se inspira en una problemática de la enunciación”.¹⁶⁹ Por ello podemos hallar aquí una crítica a los modelos de recepción y representación grafocéntricos que en esta pieza se muestran paralelos a un modelo más alegórico-icónico, en el sentido en que la escritura entra en lo leído como figura, es decir que la escritura es *representada materialmente* dentro del proceso de lectura a través de la alegoría del látigo. “Das Bild ist im Zusammenhange der Allegorie nur Signatur, nur Monogramm des Wesens, nicht das Wesen in seiner Hülle. [...] Ins Gelesene geht sie ein als dessen ‘Figur’”.¹⁷⁰

En conclusión, podemos aseverar que se trata de controlar los dispositivos que sirven para el surgimiento/la creación de las cosas epistémicas (por ejemplo el campo literario en el Ecuador). Se aplica una técnica literaria que pone sobre el escenario de manera dialéctica el logos americano. Sólo a través de ese proceso de emergencia, que es como un *Zu-Sich-Selbst-Kommen*, un volver a/reencontrarse con uno mismo, se posibilita la visibilidad de la propia creación artística. Sólo así se puede volver a indagar como la capacidad de representación de la palabra, al igual que la *eskepsis* en dicha facultad, resultan de una redefinición del término *periferia* que ya no postule a la literatura bajo el predominio de la literatura universal sino a la literatura universal a

169 Certeau afirma que esta problemática tiene que ver con tres aspectos: *performance*, semiótica y semiología. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 23.

170 Benjamin, “Origen del Trauerspiel alemán”, 385.

la luz de la expresión metaperiférica. No se trata de jerarquizaciones sino de contigüidad.

Finalmente, el teatro es tan importante para Icaza porque escenifica la conjunción (*Vernetzung*) y el desdoblamiento (*Aufspaltung*) de las miradas en dispositivos de observación heterogéneos, lo que permite hablar del teatro como del campo de ejercicio de la interacción ceremonial y social, de la exposición, del ser visto, como de un escenario de lo imaginario, de las miradas rechazadas y de los ejes semánticos invertidos. La escritura abre campo a la imagen y a la vez abre un campo visual más amplio para la representación visual. La escritura es vista y no solo leída, es escuchada. *Flagelo* se convierte en una imagen escritural (los elementos de la imagen/estampa son reemplazados por elementos escriturales y viceversa). Allí se unen dos conceptos estético-éticos básicos de toda la narrativa icaciana: el de la perceptibilidad (de la realidad) y el de la imaginabilidad (de la ficción). “Nada es representativo pero todo es vida y es vivido.”¹⁷¹ Estamos simultáneamente frente a un doble acto de teatralización: por medio de la acogida del diálogo entre coro y personajes y la artificialización de la percepción a través del instrumento maquinal-opresor del látigo. Es el establecimiento de un teatro que pone énfasis en la musicalidad de los sonidos o de un teatro para escuchar apto para encontrar un estilo literario o un estilo sonoro, en todo caso un estilo propio, adecuado, auténtico de percibir el mundo: la construcción de un nuevo estilo literario de percepción. El látigo y el coro de mujeres se convierten en un *corpus* sensorial al unirse en cada flagelo, en cada chasquido. El *medium* de la percepción, la audición/el oído, se convierte (en el transcurso de la pieza teatral) en sujeto de la percepción: el coro indígena.

Como el esquizofrénico deleuziano se comporta el indio en la segunda estampa, cuando lo despierta el sonido del látigo que no logra ubicar y que busca desesperadamente, se “anida en el punto insoporrible en el que el espíritu topa con la materia y vive/expresa toda su intensidad”:

171 Gilles Deleuze/Félix Guatarri, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Fráncfort del Meno 1974, 27, traducción mía.

EL LÁTIGO.– Chal...Chal...Chal...

EL INDIO BORRACHO.– (Queriendo librarse del flagelo persecutorio)
¡No...!

EL LÁTIGO.– Chal...Chal...Chal...

[Se queda el indio en acecho, en actitud de cazar al ruido que no le deja ir a dormir en paz. Al sentir el chasquido del látigo, reacciona violentamente, tirando un puñetazo hacia atrás, tan fuerte, que le obliga a dar una vuelta en redondo echándole al suelo. Solapadamente, en desperezamiento de bailarina que va a comenzar una danza, se levanta, da un salto felino buscando el fantasma, se exaspera al sentirle escurridizo.]

EL LÁTIGO.– (*Por la izquierda*) Chal...Chal...Chal...

[Locamente, el indio, golpea en el aire, muerde, pateo.]

EL LÁTIGO.– (*Por la derecha*) Chal...Chal...Chal...

[Se acurruca el indio esperanzado en dar caza al fantasma.]

EL LÁTIGO.– (*Por el centro*) Chal...Chal...Chal...

[Enloquecen los chasquidos, exasperando al indio y obligándole a girar en redondo, como perro que quiere morderse el rabo donde las pulgas pican con desesperación alarmante. Jadea, llora.]

EL LÁTIGO.– (*Ubicándose junto a la guarapería y poniendo a la furia del indio una trampa de chasquidos culebreantes*)
Chal...Chal...Chal...

[El ebrio, nuevamente esperanzado, ríe y se lanza contra el enemigo pero tropieza con otro indio que en ese momento sale del chozón.] (TI 291s.).

El devenir de la corporalidad gráfica (a través del *Chal* del látigo) se presenta como imagen corporal de la escritura. En el orden de importancia se percibe que los comentarios (detrás de lo escrito) llevan más significación que lo expresado por el *personaje* invisible del látigo. A su vez, también el indio es sólo una corporalidad casi animal que se complementa a través de sus re-acciones frente al látigo y a través de sus acciones. Este ser *reactivo* es el que, según una frase de Artaud, “transmite al espíritu el tono renovado de lo material”.¹⁷² Y observamos cómo el *des-centramiento* de la identidad del sujeto indígena, que en círculos concéntricos expresa su estado de *des-ubicamiento* dentro de la orquestación social que dirige el látigo, va consumiendo cada vez más a este individuo que termina en un comportamiento animales-

172 Citado de Deleuze/Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, 28.

co de automutilación. El chasquido maquinal, por su insistencia inmotivada, por su transmisión de una fuerza invisible, deja al sujeto indígena como residuo de esa fuerza que lo sume en aquella *desesperación* constantemente alarmada.¹⁷³ En este sentido podemos ver cómo el látigo adquiere lo que Marx denominó *Eigenleben* de la mercancía, es decir una voluntad independiente de los productores o procesos de producción del que devienen.¹⁷⁴ La plasticidad de la escritura se desplaza hacia un modo imaginado y fantasmagórico de consciencia visual, es decir, hacia una *grafo-sonoridad* en latente interrelación.¹⁷⁵ El descriframiento de lo corporal, de la expresión corporal, surge por medio del cuerpo textual. El círculo épico-dramático se complementa entre lo sonoro y lo auditivo (narrado): lo escenificado.

La materialidad y la imaginación son las dos columnas de un modelo de escritura que se refiere sobre todo a la invisibilización del sujeto indígena y del proceso de producción que causa su opresión dentro de la sociedad. Es el concepto marxista del fetichismo de la mercancía¹⁷⁶ el Icaza capta y convierte/reconceptúa, ya transformado en material estético, en un fetichismo material al que trata de desnudar a través de su última y magistral pieza teatral.¹⁷⁷ Con ella va finalmente en busca de las inconsistencias de su realidad, porque ve en ella potencias ficcionales de producción de un mundo diferente, que ima-

173 Aquí reconocemos lo que llamamos el concepto de la sustracción de la corporalidad gráfica como plasticidad corporal de la escritura.

174 Cfr. Echeverría, *Esquema del El Capital*, 219s.

175 Se puede hablar también de un sobrepuesto de lo corporal por medio de lo imaginario.

176 Sobre el fetiche como “paradosso di un oggetto inafferrabile che soddisfa un bisogno umano proprio attraverso il suo essere tale [inafferrabile]” véase Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, 41, y nuestras explicaciones más adelante. Igual que Homi Bhabha (*The Location of Culture*, New York/London 1994, 66-84 y 85-92), quien introduce el concepto del fetiche en la discusión postcolonial, Agamben recurre, por supuesto, al planteamiento psicoanalítico de Sigmund Freud, “Fetischismus (1927)”, en: Id., *Studienausgabe*, vol. 3, ed. de Alexander Mitscherlich, Fráncfort del Meno 1973, 379-388. También véase Karl Marx, *Das Kapital. Erstes Buch*, en: Id./Friedrich Engels, *Werke*, vol. 23, Berlin 1968, 85-98.

177 Bolívar Echeverría afirma que todas las cuestiones centrales del libro *El Capital* de Marx culminan “en el único modo que el discurso crítico tiene para hablar de la realidad de la riqueza moderna: la desmistificación de su esencia convertida en apariencia.” Véase Echeverría, *Esquema de El Capital*, 230.

ginariamente, es decir, potencialmente, son palpables y cuya realización está aún pendiente.

[Sale] a escena [e]l látigo, porque en definitiva, él también ha trabajado en la obra, ha hecho. La orquestación del cuadro, la vertebración de un dolor que dura cuatro siglos, ha sido el hilo que ha ido enhebrando la esclavitud de una nacionalidad [...].¹⁷⁸

3) Como último punto debemos mencionar el mecanismo literario (según Álvaro Alemán lo grotesco subjetivo se convierte en grotesco objetivo y colectivo) que transforma lo escrito hasta ese entonces por el autor. Alemán considera que se debe tomar en cuenta que el primitivismo (según él presente en *Flagelo*) ayuda a representar el desmantelamiento progresivo de la dignidad humana (indígena), dentro de la obra. En lo grotesco encuentra además el vínculo entre el “impulso crítico formal de la vanguardia [...] en camino a su nuevo sitio de alojamiento, el cuerpo indígena” (AJ 377).

Así “el proceso de teatralización de las letras ecuatorianas”, como lo llama Alemán, nos permite afirmar que *Flagelo* es semiótica corporal (el drama de un nacimiento material) y semiótica material (el drama de una materia corporal/materialismo) en su concepción más expresiva. Icaza es “materialista consecuente, y la materia la entiende sólo en su concepción corporal. La materia [...] muestra en el cuerpo humano su verdadera naturaleza y sus mayores posibilidades”.¹⁷⁹ Sólo la renuncia a lo material permite la representación lingüística del objeto que hasta entonces figuraba únicamente como señal acústica. La aparición del personaje que maneja el látigo al final de la pieza culmina también en los aplausos requeridos por el pregonero.

En este sentido vale retomar algunas reflexiones sobre el concepto de desterritorialización que Deleuze desarrolla en *Mil Plateaus* y su propuesta anti-edípica desarrollada en su obra *El Antiedipo*. En primer lugar el ritmo de las réplicas del coro de indias cantoras se presenta como fetiche, como ya habíamos anotado, pero fetiche ante la imposibilidad de apaciguar el flagelo, fetiche no semantizado. Es decir, el escucha, el espectador está frente a una tarea de decodificación de lo presenciado y a la vez frente a una tarea de semantización. El cuerpo

178 Antonio Lorente Medina, *La narrativa menor de Jorge Icaza*, Valladolid 1980, 32. A continuación se cita de esta obra con las siglas NM, seguidas del número de página.

179 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 410s.

inorgánico, el látigo es el objeto incompleto que se convierte en un sujeto al final de la pieza; esto sucede por medio del contacto con el cuerpo indígena al cual flagela imaginariamente. La corporalidad del látigo, la presencia como sujeto nace de un contacto imaginario entre látigo y cuerpo indígena. La problematización de la semántica corporal aquí escenificada es por ello generadora de significado. El coro se presenta en *Flagelo* como una manifestación de diversidad. Lo maquinal se va en contra de la triangulación freudiana y se presenta, como plantea Deleuze, como materialidad energética. Energética porque causa una multiplicidad de fuerzas, de fugas semánticas que pueden ser leídas en el texto. Lo imaginario es liberado del complejo edípico y podría ser visto como el último estadio de la dramática icaciana. Por un lado se encuentran los efectos no semantizados: la carnalidad instintiva (deseo del cuerpo materno en *¿Cuál es?*) se transforma en una concientización de no reducir lo indígena a lo corporal. El *Flagelo* por otro lado es un acto neurótico: la imagen del padre, el orden simbólico se trata de estampar sobre la conciencia y podría ser paralizado con el ritmo que emanan los latigazos. Pero se trata de romper este orden no únicamente simbólico sino social. Según Deleuze, como hemos visto, las corrientes del deseo (*Wunschströme*) no funcionan de manera triangular.¹⁸⁰ La concepción del fetiche freudiano que Icaza había comprendido es presentada conjuntamente con la revalorización de la relación entre signo (semantizado) y cuerpo (no semantizado), en el encuentro con el signo el cuerpo adquiere completitud: el cuerpo siempre juega un papel fundamental en la constitución de sentido/significado (identidad). Por ello *Flagelo* aparece como un fenómeno de resonancia que seguirá sonando a través de toda su narrativa por medio del enlace de elementos corporales y textuales, sonoros y visuales.

Del conflicto edípico en *¿Cuál es?* pasamos por la concepción alegórica del *teatrum mundi* en *Sin sentido* para culminar en la posición, seguramente inconsciente, de lo maquinal, de las corrientes de

180 Cfr. Gilles Deleuze/Félix Guattari, "Die Wunschmaschinen", en: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Fráncfort del Meno 1974, 7-64. En este sentido el coro también funge como manifestación de la diversidad y variedad de voces que emanan y no reduce a la voz indígena (más tarde mestiza) a un grupo homogéneo.

deseos y fuerzas (anti-edípicas) en *Flagelo*. Este es, resumidamente, el desarrollo de la poética dramatúrgica de Icaza.

Volviendo al hombre del látigo que aparece al final, se puede afirmar que son los agentes dramáticos mismos los que parodian su propia puesta en escena. El teatro icaciano nos permite entrar en el escenario de su narrativa. La teatralidad como prescripción presupone la autorreferencialidad del sujeto, esto es, no sólo impone conocimiento y autoridad dentro de la obra sino que a la vez la cuestiona fundamentalmente. En este doble movimiento de afirmación y negación se encuentra la expresión auténtica (con sus esfuerzos iniciales, sobre todo en *Huasipungo*, por lo autóctono) de la escritura parentética icaciana que analizaremos a continuación en sus cuentos y novelas. Esa escritura que encierra la posibilidad estética de potencialidades que resultan del rechazo de las desigualdades. Entre la no-mirada, el sonido¹⁸¹ y el coro se expande el sujeto narrativo que lo cautivará hasta su muerte: el individuo dividido en busca de unidad.

3. Los cuentos: Escenario y grafía

3.1 Escenario(s): Sic transit

Nuestro análisis de la narrativa icaciana no partirá, en palabras de André Bucher, “de una distinción principal de texto y escenificación (performancia), sino de dos dimensiones del texto mismo: una repre-

181 Nos parece interesante la relación que existe entre el drama y el sonido. Wilma Granda habla de una “pasillomanía y la teatralización disciplinada de los sentimientos”, y liga el pasillo ecuatoriano a una especie de “sentimentología” específica del ecuatoriano. El pasillo es, según la musicóloga, la forma musical que representa la identidad sonora ecuatoriana: “Que un pasillo sea, hasta hoy, lugar común para el manejo y gestión de sentimientos de una mayoría, significa que a este le ha sido posible acompañar el drama existencial de miles de ecuatorianos que exhiben con él, su sentido trágico de la existencia, su concepción fatalista del mundo y una tristeza que quizás tiene razón de ser porque satisface la necesidad de autoanálisis o introspección. [E]l pasillo logra convertirse, ahora más, en uno de los pocos que nos previenen y asisten a favor del reconocimiento del sí mismo y del otro con resonancias que subyacen en el ámbito más libre del imaginario. Tal vez, allí se explica su capacidad de intrasferible, como ritmo y melodía reconocidos que aún no precisa cambios sustanciales y se dejan oír hace más de un siglo, como a una mayoría le gusta.” Cfr. Wilma Granda, *El pasillo: identidad sonora*, 60.

sentativa y una performativa”.¹⁸² El estudio se guiará también por la noción de *teatralidad*¹⁸³ desarrollada por Roland Barthes dentro de sus múltiples intentos por investigar la lectura de los signos y la creación (generación) de significado en la cultura. Aplicado a la lectura de Icaza, podemos decir que se trata de un modelo estratégico en un doble sentido (también del signo): como escenificación (puesta en escena) y como performance (súgnica y como función apelativa, como consecuencia de lo narrado).¹⁸⁴ En primer lugar presentaremos los escenarios literarios que aparecen en los cuentos de Icaza y, en este sentido, trataremos de enfocarnos en los *cronotopo*¹⁸⁵ fundamentales de su narrativa menor: abismos, barrancas, chaquiñanes,¹⁸⁶ huasipungos y haciendas. Ya Bajtín menciona la importancia del cronotopo del ca-

182 Cf. André Bucher, *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne* (Walter Sermer, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss), München 2004, 9-17. Véase al respecto también la distinción que hace Henri Lefebvre entre “un primer plano de práctica social que corresponde al lado material del signo (perçu), es decir lo percibido, lo aprehendido, y el segundo plano, la representación espacial que corresponde al lado semántico (conçu), es decir, lo que mentalmente fue transpuesto al concepto o idea, al término. Fundamental es para Lefebvre el tercer concepto de los espacios de representación, es decir la espacialidad de la representación misma” (cf. “Einleitung: Soziale Räume”, traducción mía, en: Jörg Dünne/Stephan Günzel (eds.): *Raumtheorie*, 289-303, aquí 298.) Esta diferenciación nos sirve como prolegómeno para la distinción que tomamos entre escenario y grafía, que se unificarán en el término escenografía.

183 En nuestro caso: puesta en escena, escenificación, finalmente esceno-grafía.

184 Véase al respecto Gerhard Neumann, “Theatralität als Zeichen. Roland Barthes’ Theorie einer szenischen Semiotik”, en: Id., et al. (eds.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Friburgo d. B. 2000, 65-112.

185 Cf. Mijail Bajtín: “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en: Id., *Teoría y estética de la novela*, Madrid 1989. Bajtín define el cronotopo la siguiente manera: “Llamaremos cronotopo (literalmente, espacio-tiempo) a la conexión intrínseca [esencial] de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la novela. [...] Lo que nos importa es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio). [...] El cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa. Se puede decir sin reservas que a ellos pertenece el sentido que moldea la narración” (Bajtín, “Formas del tiempo”, 237).

186 Un “sendero en zigzag que trepa por los cerros”. En Jorge Icaza, *Cuentos Completos*, ed. de Alicia Ortega, Quito 2006, 87. A continuación se cita de esta edición con las siglas IC seguidas del número de página.

mino;¹⁸⁷ en Icaza veremos cómo el cronotopo del chaquiñán, el sendero (atajo), camino dislocado, que trepa en zigzag (es decir que no va en línea *di-recta*) hacia los cerros, se convierte en escenario principal que hace visible la frágil existencia del pueblo indígena, su vivir entre un espacio (escenario) del encuentro y un espacio (escenario) del desencuentro. El *chaquiñán* es símbolo de la no-conexión directa, de la no-pertenencia del espacio del convivir indígena al espacio nacional que lo rodea. Este atajo que se toma para llegar al espacio propio disocia, en lugar de unir, al mundo indígena de su mundo circundante, en este sentido es en un principio no un lugar de encuentro, sino un pasaje, un sendero que evidencia el desencuentro entre el mundo indígena y el mundo no-indígena. El *chaquiñán* en contraposición al *camino* implica a su vez una concepción diferente sobre la forma de apropiarse el ser humano de un espacio natural. Los caminos por lo general son irrupciones “civilizadas” por encima de un espacio natural, mientras que el chaquiñán es un convivir entre hombre y naturaleza, es un camino que respeta la naturaleza y que no impone su direccionalidad por encima de ésta. Estamos frente a un cronotopo distinto, un cronotopo con nombre y trasfondo indígena-mestizo que se caracteriza por ser vínculo entre hombre y naturaleza y a la vez entre naturaleza y hombre. No se trata de un camino que lleva a un solo punto, al contrario los chaquiñanes se dispersan y no implican un apropiamiento de ese espacio en función de unir dos espacios, los espacios se conjugan mutuamente sin tener que apropiarse el uno del otro.

De forma similar funciona también el *barranco* que existe entre la choza indígena y el pueblo. El barranco es el hueco que lo absorbe todo, metáfora de un vacío crudo, de un miedo y de una amenaza constante. El barranco que suele encontrarse cercano a la choza indí-

187 Para Bajtín el camino es el cronotopo del encuentro: “El ‘camino’ es en la mayoría de los casos el lugar de los encuentros casuales. Sobre el camino (la ‘carretera’) se cruzan en un solo punto temporal y espacial los caminos temporales y espaciales de los más diversos seres humanos, de los representantes de todas las estratos y clases, de todas las profesiones, nacionalidades y edades” (180). Más adelante Bajtín menciona que la función del cronotopo del camino como lugar de encuentro está adicionalmente caracterizada por el hecho de que “la calle/el camino siempre lleva a través de la propia tierra natal y no a través de un extraño mundo exótico [...]; lo que se llega a conocer y se exhibe es la diversidad socio-histórica de la patria [...]” (182).

gena es el constante recuerdo de una fatalidad. Cercado por ese espacio vacío el indio se apresta a diario a llenar su vida de significado.

En lo sucesivo intentaremos demostrar por qué se puede leer la narrativa icaciana como una escenografía transdiscursiva. Todas las lecturas que consideran a su literatura como variante de un *realismo* serán consideradas aquí como caducas; la literatura de Icaza, eso es innegable, trabaja con elementos de la realidad (toda ficción artística la requiere), sin embargo la escritura icaciana la *transpone*¹⁸⁸ al espacio estético y la transforma, así, indispensablemente en una virtualidad extra-literaria: la realidad ficcional.¹⁸⁹ Esta distinción fundamental aspira a contrarrestar toda posible discusión acerca del contenido *real* o del alcance del *realismo* en la narrativa de Icaza.

La **transdiscursividad escenográfica**¹⁹⁰ de Icaza será objeto de estudio en los dos siguientes capítulos. La escena, como el primer punto de análisis, reorienta el enfoque hacia los soportes del argumento narrativo, a saber, no lo que son, es decir, los atributos de los personajes, sino la performancia: su accionar sobre la plataforma topográfica que se escenifica.¹⁹¹

188 Véase el capítulo anterior sobre el teatro de Icaza donde ya aludimos al fenómeno de la transposición literaria.

189 Cf. Hans Blumenberg: "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", en: Hans Robert Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Múnich 1964, 11-27.

190 Con esto nos referimos a la partícula "trans" (del latín *trans*, que significa "al otro lado", "a través de"), a una relación entre discursos de naturaleza diferente. Así, la relación establecida entre escenario y grafía es transdiscursiva por estar hablando de dos códigos completamente distintos. La transdiscursividad pura se consigue cuando se ponen en contacto lenguajes irreconciliables en un solo término, a este punto es a donde llega Icaza con el concepto de la *esceno-grafía*. La escena es por ello en primera instancia la estructura elemental de la generación de significado dentro de su literatura. Desde la escena se logra transmitir el mensaje fundamental de su narrativa.

191 Gerald Wildgruber afirma con respecto al modelo lingüístico de los microuniversos semánticos (desarrollado por Algirdas J. Greimas en su *Sémantique structurale. Recherche de la method*, París 1972), que aplicando el modelo de los actantes (término proveniente de Lucien Tèsniere) sobre textos narrativos se llega a la completa subordinación de las figuras bajo el argumento y sus diferentes funciones, es decir, que los soportes de la acción narrativa no son tomados en cuenta según lo que son, como suma de sus atributos, sino exclusivamente por aquello que *hacen*. Actante y figura no son idénticos. El actante es por lo tanto, aplicado a la semiótica literaria, una amplia clase que agrupa una sola función de los diversos papeles de un mismo rol actancial. Véase Gerald Wildgruber, "Die Instanz

3.1.1 Exteriores: abismos, barrancas y laderas (“Cachorros” y “Barranca grande”)

El primer cuento publicado por Jorge Icaza¹⁹² presenta ya todos los elementos escénicos que tendrán importancia en su novela más conocida: *Huasipungo*. Desde un inicio, la india Nati aparece “sentada al umbral de la puerta de la choza de su huasipungo” (IC 79). La *histoire* principal de los celos infantiles de sus dos hijos, el mayor y el recién nacido –debido al “desplazamiento de los cuidados maternos”– (NM 70), está inevitablemente abocada a un abismo fatal que terminará con la muerte del más pequeño. La tragedia final queda ya codificada en una oración del primer párrafo y se intentará explicar en el transcurso del cuento. “[...] con el guagua en la falda prendido a la teta, miraba y remiraba hacia el vértigo de la ladera y hacia los confines del valle surcado por la cicatriz de un largo camino” (IC 79).

¿Qué importancia cobran el topos de este cuento y en general los diversos escenarios, las topografías icacianas? Al inicio de “Cachorros”, el narrador describe cómo un elemento del paisaje que rodea a la india Nati le brinda el apaciguamiento de todas las inquietudes de la dura vida: “[...] y todo lo que en la intimidad de la mujer bullía de forma indefinida y viscosa, se dejaba arrullar por el murmullo del follaje de un pequeño bosque que se extendía más allá del barranco” (IC 79).

La presencia del barranco en la cercanía de la choza familiar configura esa ambivalencia topográfica que se percibe durante todo el cuento. La amenaza constante del barranco y del peligro que este simboliza es el primer escenario que Icaza convierte en literatura. Barranco y montaña forman una unidad con la vida de los indios, lo cual se

der Szene im Denken der Sprache”, en: Neumann, *Szenographien*, 48. Traducción mía.

192 La colección de cuentos denominada *Barro de la Sierra* se publicó en Quito en 1933. Existen únicamente tres estudios que se han dedicado a la cuentística icaciana: Antonio Lorente Medina, *La narrativa menor de Jorge Icaza*, Valladolid 1980 (en lo sucesivo con las siglas NM); Magali Ferrero Bonzón, “*Barro de la Sierra*”: semilla y fuente temática de la narrativa de Jorge Icaza, Miami 1975 y últimamente Alicia Ortega, “Estudio introductorio”, en: Jorge Icaza, *Cuentos Completos*, Quito 2006, 7-50. Se pueden encontrar varios trabajos sueltos entre los que destacan: Renaud Richard, “Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a *El Chulla Romero y Flores* (1958)”, en: Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, 179-210, aquí 180-184.

puede ver claramente en las descripciones metonímicas entre topografía y condición de vida de los indígenas:

Los indios y las indias –de la ladera, del valle, de la montaña y del barranco–, tiritando de frío, vacío el estómago, llegaban a esas horas a su trabajo –en las sementeras del alto, en los desmontes del bajo, en la limpia de las quebradas, en el arreglo de la cerca, de los desagües de los pantanos– (IC 81).

El lugar de donde provienen los indígenas, donde habitan, tiene una relación íntima con su lugar de trabajo; el cronotopo que aquí se percibe es presentado a través de la unión semántica que relaciona el espacio del hogar con el vacío estomacal y los desmontes, los bajos, los lugares apartados donde deben luchar y laborar por su supervivencia. Todo el escenario topográfico es un escenario humano, el indígena une por medio del vacío estomacal el barranco hogareño con las quebradas que lo llevan a su labor. La articulación de los espacios y lo escrito consiste en que la escritura tiene un espaciamiento entre las palabras que se produce claramente a través del doble inciso que se abre. La oración principal que describe que los indios llegan al lugar de trabajo se complementa por dos paréntesis cronotópicos que demuestran lo que el narrador quiere expresar: la unidad entre espacio íntimo y espacio laboral en el mundo indígena. Esta especial conjugación cobrará suma importancia en *Huasipungo*, donde el espacio propio (el huasipungo) se encuentra inmerso en una relación laboral.¹⁹³ El huasipungo es parte de la hacienda que es propiedad del hacendado y por lo tanto ese espacio propio es a la vez un espacio que está a la disposición de su propietario. A pesar de que los indígenas consideran ese espacio como suyo, este no lo es del todo. Esta falta de propiedad, esa amenaza de que el espacio habitable (laborable) puede ser constantemente invadido determina muchos de los actos de los indígenas: su profunda desconfianza en el blanco, en los mestizos cómplices, su rencor, su angustia. En “Cachorros”, el barranco se activa como lugar de peligro por las condiciones laborales que obligan a

193 El huasipungo (del quichua. *huasi*: casa; *pungu*: sitio) es una pequeña superficie de terreno que el dueño de una hacienda da al indio trabajador para construir allí su choza. La condición de préstamo de este espacio donde se desarrolla la intimidad del indio nos lleva a pensar en las condiciones por las cuales el hacendado dispone de esta como propiedad.

la india Nati, que en un principio siempre cuidaba de su recién nacido, a dejarlo solo con su primogénito.

La mujer dejó la carga que le agobiaba y corrió mecánicamente hacia el filo del barranco donde se hallaba su otro hijo. [...] Al depositar en el suelo al pequeño, recomendó una y otra vez –leve murmurar escurriéndose de contrabando frente al hombre que le perseguía a caballo– al cachorro de los cachetes colorados y del pelo castaño [...] (IC 99).

Es aquí, en el cronotopo de *al filo*, donde ocurren muchas de las tragedias en los cuentos y en las novelas icacianas. Los indios transitan ese espacio liminar, ese espacio que los mantiene o al filo de la vida o de la muerte: al filo, en todo caso, de toda certeza.

Por ello la india Nati no puede reprocharle a su hijo el no haber cuidado a su hermano cuando este cae al barranco. Lejos de una lectura psicológica,¹⁹⁴ este primer escenario *al filo del abismo* termina siendo proyectado en el rostro de Nati,¹⁹⁵ en la descripción final de su angustia por la muerte de su bebé recién nacido:

Abatida por duro cansancio y amarga desesperación –abundantes y silenciosas lágrimas en los ojos, chirles y en sopor afiebrado los músculos de todo el cuerpo–, mama Nati se sentó en el suelo, bajo la lluvia que le chorreaba por los negros y desordenados cabellos, por la cara, por la bayeta sucia del rebozo. *Un temblor irrefrenable le cortaba las palabras. na mueca de máscara trágica le rasgaba hacia abajo las comisuras de los labios. Una súplica muda aflojábale las mejillas. Un ansia gutural: – Uuu... Uuu... Uuu... (IC 104, cursivas mías).*

194 “Cachorros” ha sido interpretada desde un punto de vista psicoanalítico sobre todo por parte de Eva Giberti, quien basándose en las teorías de Melanie Klein ve en este cuento referencias al complejo de Edipo. Se hallan paralelos entre la muerte del hermano y la del padre “pues matar al hermano es matar al padre como una vuelta al útero por parte del menor”; de ahí que se afirme que “como resultado del conocimiento directo de Icaza me he enriquecido con la imagen de un hombre que se alimenta de su indignación y de su verdad; y a través de cuyas palabras desgarradas y desgarrantes se hace luz alrededor de una llaga americana: América que se devora a sí misma en la tragedia del indio”. Véase Eva Giberti, “El complejo de Edipo en la literatura. “Cachorros”, cuento de Jorge Icaza”, en: *Archivos de criminología* 46 (1964), 265. Giberti se limita lamentablemente a lo psicoanalítico y deja de lado el aspecto narratológico del cuento.

195 Esta imagen funciona como la *faccies hippocratica* de la que habla Benjamin: el dolor de Nati se presenta “como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia [el destino] se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera”. Véase “El origen del Trauerspiel alemán”, 383.

Nuestra pregunta inicial acerca del topos en “Cachorros” la podemos responder aludiendo a Bajtín, quien afirma que uno de los criterios para localizar al *cronotopo* de un texto es el movimiento de los personajes dentro de la historia, los cambios forzosos en el espacio, el lugar en el espacio que cambia.¹⁹⁶ El desplazamiento hacia el abismo lleva a la mudez, pérdida del habla de Nati: el temblor que le corta las palabras es el temblor que suscita el abismo existencial de su vida, el abismo en el cual cae su infante. Ese corte en el flujo de las palabras está íntimamente unido al escenario del vacío, a la vida que sólo se puede vivir bajo una máscara que oculte todo el dolor, esa máscara trágica que desde la antigüedad es símbolo de las tragedias humanas más profundas.¹⁹⁷ El dolor ancestral termina en súplica muda y lo único que puede expresar la india Nati al final del cuento es el sonido “Uuu”, muy alejado de cualquier lexema articulado.

En “Barranca grande” también encontramos, quizá más paradigmáticamente, el cronotopo de la barranca, de *al filo*. La barranca, la amenaza constante es el eje central del relato, alrededor de este topos giran todas las acciones de los protagonistas. En el primer párrafo ya se diferencian los distintos tipos de relaciones entre indios y hacendados frente a la naturaleza:

En el lindero del páramo más alto, en una choza enana *como* la vegetación circundante –frailejones aterciopelados, duros espinos, paja raquítica–, vivían en pecado de amaño, desde hacía algún tiempo el indio José Simbaña y la longa Trinidad Callahuazo. Como buenos huasipungueros, trabajaban de lunes a sábado –desmontes, siembras, cosechas, zanjas, limpias, mingas– en la hacienda del “patrón grande, su mercé”, *propietario* y señor de la ladera, del valle, del bosque y de la montaña (IC 239, cursivas mías).

Para los indígenas el páramo es un lugar de *convivencia mutua*, para los hacendados un lugar de *propiedad*. Aparece de igual manera el cronotopo del chaquiñán, como camino transitorio, como transición, como paso a través de la barranca que lleva la maldición del “huaira

196 Cf. Michail Bachtin, *Chronotopos*, 30. Bajtín analiza aquí específicamente la novela griega antigua y el cronotopo del tiempo de aventuras (*Abenteuerzeit*).

197 En este aspecto nos acogemos al dictamen de Deleuze quien afirma que “[o]bservamos que el arte de interpretar debe ser también un arte de atravesar las máscaras, y de descubrir qué es lo que se enmascara y por qué, y con qué objeto se conserva una máscara remodelándola”. Véase en Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. de Carmen Artal, Barcelona 1986, 13.

malu”. La barranca grande está también la estigmatizada por el cura del pueblo quien en sus prédicas alude siempre a ella y la compara con el infierno.¹⁹⁸

Los indios José y Trinidad viven en pecado de amaño (concubinato) y “expulsados de la iglesia, escondidos de la ley y temerosos ante la promesa de un irremediable castigo en el infierno”,¹⁹⁹ recurren a una curandera cuando Trinidad sufre de dolores en el vientre.

Trinidad no quiere que su esposo la lleve por la barranca grande a la iglesia y anticipa su muerte con una súplica a su amante:

Pur caridad, pur guagua doloridu de barriga, nu dejarás... Nu dejarás que vaya a cainar al infiernu, pes. ¡Darásme sepultura de cristianu! – insistía en su angustia llena de malos presagios la india preñada (IC 246).

Esta prolepsis fatal encierra el significado del cronotopo *barranca* en este cuento: es inevitable escapar de las fuerzas del destino trágico. Precisamente el desgraciado fin de Trinidad se une a la desesperación de José que nuevamente es símbolo de la imposibilidad de expresar su dolor:

trató de dialogar entonces –frases trucas, sordos impulsos– con cuanto iba surgiendo ante sus ojos en la carrera: las piedras de los senderos, el barro de las cunetas, los yuyos verdes, las boñigas húmedas, las rocas duras, la arena caliente (IC 258).

La mudez, el silencio final, el diálogo que se convierte en *sordo impulso* resuena como el *huaira malu*, a saber, un vientillo demonesco, maligno, que se escucha desde el barranco y coloca al ser humano *al filo* no únicamente de la pérdida de su capacidad de expresión, sino *al filo del abismo* mismo: José Simbaña se apresta a un vuelo suicida que lo convierte finalmente en *pedra que traga la sima*.²⁰⁰

198 “Al ubicar su cuadro de pesadilla, el santo varón alzaba las manos al cielo y, con voz cavernosa que se ahuecaba en las naves del templo, concluía: –¡Como la Barranca Grande con sus grietas de espanto en los muros! ¡Como la Barranca Grande con sus hediondeces de azufre y mortecina! ¡Como la Barranca Grande con su aliento de queja y sus dilatadas fauces rocosas! ¡Así...! ¡Así es el infierno! ¡Así como la Barranca Grande!” (IC 240).

199 Ortega, “Estudio introductorio”, 42.

200 Aquí se puede establecer una relación con el mito de Sísifo, a quien los dioses habían condenado a empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvería a caer por su propio peso. Con ello habían pensado, con algún fundamento, que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Para Simbaña la cima se transforma en el *vacío succionador* de su

3.1.2 *Transitorios: caminos, chaquiñanes y desterritorialización* (“Sed” y “Éxodo”)

“Sed” introduce al cholo como personaje literario desarrollado por Icaza. A través de la historia de un cholo, quien en calidad de periodista vuelve al pueblo donde pasaba los veranos con su familia, se relata el dilema identitario del mestizo ecuatoriano: la discrepancia existencial (racial) no resuelta entre las raíces indígenas y no-indígenas. Este desdoblamiento del personaje se anticipa ya por medio de un enfoque del interior del personaje pero que se agudiza/estalla a raíz del reencuentro con el paisaje rural del cholo acostumbrado ya a la ciudad.

En mi silencio interior surgió entonces la visión clara y precisa del paisaje serrano a donde me dirigía, tal cual lo conocí en mi infancia –era el lugar preferido por mi familia para veranear–: chozas pardas humeando en el crepúsculo y esparcidas por el valle y por las laderas de los cerros; casas cholos de tejas y corredor abierto al camino, agrupándose para formar el pequeño pueblo –torre de iglesia en alerta de signo de admiración; plaza llena de soledad y de vagas esperanzas de feria; [...] río despeinándose en largas y cristalinas hebras de arroyos; baño de agua termal junto a las rocas manchadas por líquenes milenarios; olor fresco de pastos, de sementeras tiernas, de tierra húmeda (IC 106).

Este paisaje interior del recuerdo,²⁰¹ un posible cronotopo idílico, por tratarse de un espacio invariable en la memoria del protagonista,²⁰² se

vida, una fuerza de succión mortal. Por otro lado también se puede leer este pasaje como una acción entre *acting out* y *passage à l'acte*, pues es en un sentido amplio un acto simbólico dirigido hacia el *gran Otro*, característico del *acting out* pero también una dimensión que suspende al *gran Otro*, el acto se transpone a la dimensión de lo real. Es decir, por un lado el intento de sobreponerse a la imposibilidad de la simbolización, de la articulación en palabras y por otro lado la identificación con el cuerpo despedazado de Trinidad, un intento de escapar, por medio del suicidio, de la red simbólica y social en la cual se encuentra atrapado. Cf. Žižek, *Mehr-Geniessen. Lacan in der Populärkultur*, 44s.

201 “Aparecen dos visiones antitéticas del paisaje serrano: el paisaje evocado por el recuerdo y en plena modorra del viaje, y el paisaje serrano de la realidad con la que se encuentra el protagonista. El primero, el paisaje evocado, se caracteriza por su fertilidad, su verdor sempiterno, su frescura y su abundancia de pastos; el paisaje real y actualizado de Churorrumi, en cambio, está envejecido, en trance de agonía, con aridez volcánica y chaparros sarmentosos.” Cf. NM 98.

202 Uno de los cronotopos que identifica Bajtín es el del idilio o lo idílico. Como idilio define el espacio, que está dominado por un estilo de vida cíclico y que permanece invariable por generaciones. Lo determinante es la unidad del lugar. No tiene nada que ver, por lo tanto, con nuestra imaginación de lo idílico como

ve derrumbado cuando el cholo arriba a un escenario que “había envejecido con viejas arrugas de erosión [...], parecía agonizar, momificarse” (IC 107). De camino hacia la represa que el gobierno ha instalado cerca del pueblo suyo, es testigo del abuso del terrateniente local, quien en complicidad con el poder estatal mantiene al pueblo hambriento y privado de suficiente agua, precisamente el pueblo en el que solía veranear con la familia. El cholo observa panorámicamente el valle que escenifica la desigualdad entre terrateniente e indios por medio del paisaje dividido:

Al fondo del valle –estampa romántica pintada en abanico de montañas–, surgían cual manchas de verdura exuberante –limón en los potreros, oleaje de mar en las sementeras de maíz, de alfalfa, de trigo, de cebada, tumores de chilcas y cabuyas en las cercas, piel salvaje en los bosques– las haciendas del señor latifundista. Y, en primer término, casi a los pies del desvío del caudal de las aguas, la calva estéril, parda, de las tierras de la aldea y de las chozas de los indios. En respiración instintiva ensanché mi pecho profundamente. Al mezclarse en mi sangre el viento purísimo de las cumbres con el perfume húmedo de la planicie, con el bostezo afiebrado que exhalaban casas cholos y huasipungos, sentí una amarga angustia de vergüenza y cólera. Bajé la cabeza como si fuera mi culpa (IC 111).

Esta escena representa la estructura elemental del significado del cuento: es el valle un espacio propio y a la vez ajeno; se trata de un espacio desterritorializado.²⁰³ La culpa que siente el personaje provie-

un lugar armónico o amoroso. De suma importancia fue para el desarrollo de la novela en la era moderna la influencia del crontopos del idilio. Cf. Bachtin, *Chronotopos*, 161, 164.

203 Véase el concepto entretanto clásico pero que parece adquirir múltiple significado en los trabajos de los críticos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, principalmente en *Mille Plateaux*, segundo volumen de su obra conjunta *Capitalisme et Schizofrénie*. A primera vista, el significado del término es claro: de(s)territorializar sería “excluir del territorio,” o tal vez “negar” a alguien su territorio, sacarlo del mismo, tal como indicaría el uso de la preposición inseparable des en voces como “desalojar” o “despedir”. Por esta razón acogemos la sugerencia de Hiber Conteris que traduce el vocablo incorporando una “s” que no existe en el original francés y como afirma “en castellano, en cambio, des denota generalmente, según el diccionario, ‘negación, oposición, privación, exceso, etc.’” Deleuze y Guattari retoman y se vuelven a servir del concepto cuando analizan la obra de Kafka en su excelente ensayo *Kafka: Pour une littérature mineure*, y precisamente en el capítulo en que definen en qué consiste una ‘literatura menor’, adjudican a esta tres características: primero, el alto coeficiente de *desterritorialización* del lenguaje; segundo, el carácter político de esa literatura (“todo en ella es político”, dicen textualmente); y tercero, el carácter colectivo de la literatura me-

ne del tránsito efectuado: del espacio rural al espacio urbano. En todo el cuento este paso, el olvido y el abandono del pueblo de su infancia, se apodera del personaje. El *cronotopo de lo transitorio* es un espacio temporal que afirma un pasado que se dejó atrás pero que no ha desaparecido de la conciencia del presente, es un pasado que puede ser reactivado por las sensaciones que suscita un escenario específico. Al entrar en relación con ese topos, el pasado transitado, se inicia de nuevo ese proceso transitorio en el interior del personaje, el tránsito se reactiva en el presente: se conjuga el espacio temporal ya transitado con el espacio topográfico que vuelve a reactivar con su presencia los sentimientos y recuerdos, los conflictos ya superados o que se creía haber superado. Este momento de la autopercepción del sujeto se describe como un traer a la memoria,²⁰⁴ como un hacer presente: como anamnesis. Y continúa la reflexión sobre la sed que cunde en el pueblo y que se adueña de los pensamientos del cholo protagonista:

Como si fuera... Aquel polvillo de ceniza –ue había descubierto al llegar cual sudario del paisaje seco– cubría mis zapatos, mis pantalones, mi ropa toda, mis manos, mis pestañas, mis cejas, mis labios. Era... era la sed de las casas del pueblo. Era la sed de las chozas. Era la sed de la tierra que antes de morir sacaba las lenguas sarmentosas de los árboles sin hojas

nor, o, en otros términos, “el ensamblaje colectivo de la enunciación”. El nuevo vocablo incorpora “[...] dos elementos nuevos: primero, la noción del territorio como algo físico, material, ya presente en el vocablo *destierro*; la *desterritorialización*, según esto, es ser expropiado de la tierra, de un espacio físico vinculado a la naturaleza y también a la definición geográfica de la nación, del país; y, en segundo lugar, la proposición inseparable *des* introduce también la idea de un acto violento, forzoso o forzado por una causa externa; equivale a ser *despojado* o bien *desalojado* de algo, ser arrancado de la tierra” (Hiber Conteris, “Exilio, “desexilio” y “desterritorialización” en la narrativa de Mario Benedetti (1973-1999)”, en: *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* 1 (2006), 57-58.

204 En este sentido tiene relación con el concepto de *lieux de mémoire* (lugar de memoria) de Pierre Nora. Cf. Pierre Nora, “Entre mémoire et Histoire. La problématique de lieux”, en: Id. (ed.), *Les lieux de mémoire*, París 1984, xvii-xlii. Los lugares de memoria pueden hacer visible sobre todo las múltiples relaciones existentes entre la clase política y el cuerpo social destinados a la construcción de una tradición, como medio de construir la historia de una nueva nación, que responde a intereses corporativos y particulares de cada momento histórico. Se expresa como proceso dinámico y selectivo, un movimiento de inclusión o exclusión de expresiones, hechos, instituciones, personajes que pueden ser fundamentales para adquirir una identidad (nacional). En nuestro caso se trata de lugares de memoria imaginaria que sirven para construir lo que llamamos la expresión metaperiférica.

—enguas de palo— Era la sed de los caminos polvorientos a paso de las carretas o de las recuas de mulas. [...] Era la sed del sol; la sed del viento. Era la sed... (IC 111-112).

La acción escénica proyecta un carácter sígnico que contiene múltiples conexiones con la corporalidad del protagonista y con la significación de la escena narrada. El sudario, a saber, un lienzo que se coloca sobre el rostro de los difuntos, se conjuga con el paisaje desértico, muerto, y conecta la sensación de sed sentida por el pueblo entero, que se percibe a través del paisaje, con el cuerpo del protagonista que puede sentir cómo la extrema sequedad —presentada por medio del fuego consumido en ceniza— cubre su cuerpo. La sed que se apodera de todo el paisaje, de la naturaleza entera.²⁰⁵ La metáfora del paisaje en los cuentos de Icaza, sitúa en un espacio y también lo crea, por otro lado no tiene un lugar propio y se mantiene sin fondo (suelo), porque el origen y dirección de su movimiento no es inequívocamente determinable/definible. Esta imagen sugerente y muy lograda reaparece al final del cuento y se puede presenciar, a través del nuevo escenario interior del personaje, el desenlace final que lleva al protagonista a huir del pueblo de sus recuerdos e intentar olvidar lo visto, una huida que la voz narrativa no condena pero que a raíz de lo sucedido está condenada a fracasar:

“¡No, carajo!”, gritó mi sangre con estrangulada indignación. Sólo pensé en volver a la ciudad. En el autobús que me lleve. Que me lleve pronto... Pero el polvillo de ceniza que lo cubría todo, y los indios, y los chagras, y las cholas, y los guaguas, y los animales que trataban de conseguir disputándose un lugar junto al hilo de agua turbia de la calle, agravaron hasta la desesperación mi sed. Sed de cansancio, sed de largos caminos, sed que deja en el rostro esa mueca de idiotez, sed de fiebre, sed de intoxicación, sed que apergamina, *oscurece y requema la piel. Sed que parte los labios*, las manos, los dedos, los talones. Sed que despoja de fronda los árboles, los chaparros. Sed que pela la tierra, la ladera, el cerro (IC 129, cursivas mías).

205 La poética del paisaje tiene una extensa tradición en la literatura mundial. Existen amplios estudios sobre la temática. Los inicios de la poética del paisaje se pueden situar, según Florian Schneider, en la carta de Petrarca a Francesco Dionigi, escrita en París, donde comenta la ascensión al Monte Ventoux. Cfr. Francesco Petrarca, “Die Besteigung des Mont Ventoux. Brief an Francesco Dionigi von Borgo San Sepolcro in Paris vom 26. April 1336”, en: *Dichtungen. Briefe. Schriften*, Fráncfort del Meno 1980, 88-98.

Se advierte que la sed, como metáfora de escasez, pobreza, penuria, se transforma en una cualidad metonímica del cuerpo del protagonista y como *prosopografía* llega incluso a oscurecer la piel, una alusión a la vergüenza y sentimiento de culpa que siente el protagonista, una suerte de culpa *líquida* que se apodera de su cuerpo y que le impide articularse, porque hasta su boca, sus palabras han quedado resacas por esta sed absoluta que ya no sólo es la sed de su pueblo sino la sed de su cuerpo. Lo comunitario se ha apoderado de lo individual, el sufrir colectivo se ha pegado, ha infectado al individuo que sólo quiere observar pero que no puede quedar *des*-afectado del sentir de su gente.²⁰⁶

Finalmente el protagonista que ha sido testigo del poderío de los tres zancudos (patrón, cura, teniente político)²⁰⁷ termina aceptando que es un cobarde, que sólo puede olvidar y quizá en este último acto de auto-reflexión se aleja definitivamente del paisaje idílico junto al cual había llegado a su pueblo, se aleja a la vez del lenguaje/comunicación idílico/a que no le permitía ver con claridad su entorno, ese entorno que lo define. Adoptando la acepción que Barthes desarrolla con respecto a la comunicación narrativa como *comunicación para el otro*²⁰⁸ podemos decir que al final del cuento se aleja de la comunicación idílica y, a pesar de que no parece haber un desenlace claro, se evidencia claridad en los pensamientos del protagonista:

Conciencia clara, brillante, de una mañana de sol. “He vivido un cuento que no buscaba”, me digo. Un cuento que mi cobardía –como la cobardía

206 Como afirma María Isabel Filinich “[e]n este sentido Darrault-Harris (1996), apoyándose en la dicotomía jakobsoniana del tropos, ha mostrado que la experiencia sensible, dependiente del cuerpo y de la memoria, determinada por la necesaria fragmentación de lo percibido, se expresa preferentemente mediante la metonimia, mientras que el sujeto inteligible, guiado por la actividad reflexiva y la voluntad integradora, se inclina por las expresiones metafóricas.” Cita tomada de Patricia Dreidemie, “Los juegos siniestros argentinos: orientación discursiva, punto de vista y argumentación en la novela”, en: *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje* 24 (2001), 141.

207 Véase cómo esta terna del mal ya se va bosquejando desde la obra de teatro *Flagelo*. Su concepción final y la cooperación de estos tres poderes sociales a los que está sometido el pueblo indígena se concretará en *Huasipungo* (1934). “Tres zancudos de cara conocida –zancudo “patrón grande, su merce”, zancudo cura, zancudo teniente político– mueven con hilos invisibles toda la farsa. ¿Qué farsa? La realidad” (IC 129s.).

208 “La comunicación narrativa es lo contrario: cada destino es en cierto momento espectáculo para los otros participantes en el juego.” Véase Roland Barthes, *S/Z*, Madrid ³2001, 110.

de todos aquellos que no se sienten indios, chagras, cholos pobres– me obliga a olvidar. El cuento del paisaje y de las gentes que mueren de sed (IC 130).

Ahora, tras haber dejado atrás la *communication idyllique*,²⁰⁹ puede surgir el espacio para la comunicación con el otro, un lugar donde el otro sea parte del *escenario común* de la sociedad entera.

En “Éxodo”, en cambio, nos encontramos por primera vez frente al *escenario de la salida*, de la *huida*, de la emigración indígena desde el campo hacia el espacio urbano.²¹⁰ El indio Segundo Antonio Quishpe abandona mujer, tierra y el espacio propio para entrar en un espacio desconocido, donde la gente se siente desamparada y extraño. Este *destierro* de Quishpe y sus consecuencias forman la temática central de “Éxodo”.

En la inmovilidad de su desconcierto, sin lógica que formule una frase definitiva sobre la cual actuar, Segundo Antonio Quishpe sintió con luz y formas de evocación visual que la culpa era de ese condenado mundo en que vivía, de ese mundo de atropellos, de injusticias, de miserias y de abandono para los pobres indios. Surgieron desde lo más recóndito de su alma escenas imborrables de su pasado, escenas que le imposibilitaron siempre en la acción de su defensa, de su rebeldía, y que en ese instante le impedían gritar y pedir que le devuelvan a su mujer (IC 137).

Estamos frente a una imagen que se repetirá con frecuencia en la narrativa icaciana: el enmudecimiento escenificado, la mudez puesta en escena, el cese del lenguaje, el callar de la palabra: la imposibilidad de *formular una frase definitiva*.²¹¹ Encontramos la pregunta vacía, el vaciamiento de toda significación por no existir una respuesta: “¿Qué...? ¿Qué pes, caraju?”, repitió mentalmente [...] aplicándose como un sinapismo la interrogación a su desconcierto” (IC 138). El cuerpo también se convierte en escenario de ese vaciamiento, de ese despojo forzoso, injusto, que lleva a Quishpe a no temer ni el despojo

209 “La comunicación idílica niega todo teatro, rechaza toda presencia *delante de la cual* pudiera cumplirse el destino, suprime todo lo demás, todo sujeto.” *Ibíd.*

210 En todos los relatos de *Barro de la Sierra* encontramos estas alusiones bíblicas: “de marcha de un pueblo oprimido (Israel – el pueblo indio), que lleva implícito la palabra “éxodo” (“salir del camino”), en cuanto escapatoria del pueblo indio del camino marcado por la minoría gamonalista” (NM 110).

211 En el sistema sígnico icaciano se encuentra muy presente esto que en palabras de Slavoj Žižek podríamos denominar un *autismo psicótico* que genera el aislamiento de la red discursiva de la intersubjetividad. Cf. Slavoj Žižek, *Mehr-Geniessen. Lacan in der Populärkultur*, 69.

de su propia piel: “¿Quizá la piel, los músculos, la carne? ¡Oh! Eso... Si le arrancaban del esqueleto toda su envoltura no quedaría nada de él. Nada. Mejor. Así por lo menos...” (IC 154). La desterritorialización del cuerpo se presenta como despojo del sentido, por ello, como la lengua, en palabras de Deleuze, “al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano del Sentido”.²¹² Y el Sentido aquí significa la caída de la envoltura que hasta ese entonces lo había protegido de la desterritorialización propia, la pérdida de esa piel propia es como el despojo del lenguaje propio, del cuerpo como territorio de la palabra propia, de la palabra apropiada. El narrador nos presenta este proceso de autodesterritorialización del propio cuerpo como cronotopo de la huida: en primer lugar como escenificación de los impulsos que lo llevan al autodesierto²¹³ y como reflexión sobre la huida.

Huir antes de que le quiten... ¿Qué? La vida. Era lo único que le quedaba. Huir... ¿Hacia dónde? Debía haber algún lugar, algún rincón, alguna tierra bajo el sol donde se le permita, donde puede, donde le sea posible... ¿Qué? ¡Oh! En realidad no atinaba a exigir *algo definitivo para el futuro* [...] (IC 166, cursivas mías).

La desterritorialización como cronotopo frecuente en la narrativa icaciana se vislumbra nuevamente al final del cuento cuando las posibilidades de salida, las líneas de fuga²¹⁴ ya están agotadas para Quishpe, cuando ya sólo quedan las preguntas en el presente y las respuestas se han agotado en el pasado:

¿Cómo ... Cómo se hallaba vivo en ...? ¿Cuándo podría...? ¿Qué...? ¿Hacia dónde...? ¿Acaso...? Pero... ¡Sí! Algo había en él marcado por la experiencia con claridad de fuerza instintiva y sentimiento profundo: la razón de su fuga (IC 172).

212 Deleuze/Guatarri, *Kafka. Por una literatura menor*, 34.

213 “Y de la angustiada vergüenza e intimidad de los sentimientos de aquel pobre runa vilmente traicionado fluyeron una detrás de otra –durante la mayor parte de la noche– las *escenas* más crueles de su oscura y apretada vida, donde él siempre era la víctima de todas las culpas, la bestia de todos los trabajos físicos, el asco en la sangre del cholerío adinerado” (IC 139).

214 “Del sentido sólo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga. Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, *como* las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba. La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir [...]” Véase Deleuze/Guatarri, *Kafka. Por una literatura menor*, 36.

Una lectura orgánica nos permitiría ver en el desenlace una posible reterritorialización de Quishpe. Su desintegración dentro de la sociedad que lo consume como ser humano lo lleva a des-integrarse, a descomponerse con la naturaleza, a retomar el territorio del que fue despojado, ya no como ser humano, sino como parte orgánica de ese todo circundante, de esa naturaleza que le permite “hermanarse con el rumor de las cosas”, al dejar que ese sonido interno que le pide descanso se apodere de su cuerpo, para finalmente dejar de desterritorializarse:

Una ansia de descansar, de morir, clavándole en el suelo, le llenó de morbosa satisfacción –podía hermanarse al rumor de las cosas, de los bichos pequeños, de la vida vegetal al descomponerse–. Todo... [...] Sí. Borró en parte la realidad que le abrumaba para abismarse en la visión del pasado: el huasipungo perdido, la longa carishina, la choza en la ladera, los animales que vendió en la fuga... (IC 174).

Casi destruido por el paludismo, Segundo Antonio Quishpe se entrega voluntariamente a la absoluta dejadez, al abandono de sí mismo, a la *desterritorialización orgánica* que significa la separación de todos los elementos vitales de su cuerpo, su cuerpo como escenario donde se escenifica la invisibilidad del otro, la concesión poética del vacío, en la gestualidad inánime, en aquella vida que se le escapa “ardiendo de sed y sudando sangre por todos los poros del cuerpo” (IC 176).

En “Barranca grande” finalmente encontramos también algunos espacios transitorios o de fuga. Cuando la curandera es llevada a la choza para sanar a Trinidad trae una cuya preñada para en un sádico ritual de frotamiento del animal con el cuerpo de la mujer *desnuda* determinar el estado del feto y la condición de salud de Trinidad. La descripción de este acontecimiento se intercala con apariciones esporádicas del paisaje, lo cual determina la unidad de escena y escenario.

Cuando todo estuvo a punto, recaudó la vieja la cuya preñada de manos del indio y con hábil sadismo frotó el cuerpo de la enferma una y otra vez: sobre sus piernas prietas y temblorosas, sobre el vientre deforme, sobre el sexo en conato de alumbramiento, sobre el cuello de músculos y venas en tensión de quien trata de soportar un dolor, sobre... [...] A la luz de la puerta de la choza, para observar mejor y para que el indio José vea y compruebe en las vísceras del magullado animalito los misteriosos y extraños perfiles del mal que sin duda alguna estaban matando a la pobre Trinidad, la curandera abrió por el vientre a la cuya con un cuchillo de hoja enmohecida y cabo de palo (IC 249).

El espacio de fuga se constituye aquí en la posibilidad de distintas líneas de apertura a través de las descripciones materialmente conectadas en el texto: la puerta abierta de la choza, la luz que entra y alumbraba la escena, finalmente la operación de apertura del cuerpo de la cuya, que simboliza la apertura del vientre de Trinidad. El umbral de la puerta que permite que la luz penetre el espacio configura así la disección clínica de Trinidad como unidad de los elementos escénicos y la representación simbólica de la escena misma. El cronotopo de la línea de fuga se evidencia aquí sobre el cuerpo material y el material corporal del espacio donde se efectúa el ritual que, a su vez, esclarece la situación real de la india preñada. Aquella puerta abierta significa también el peligro constante que se cierne como amenaza sobre la enferma:

en la luz del fogón que se arrastraba por el suelo, la enferma clavó sus ojos afiebrados, para posarlos luego –sin control, enloquecidos– en las rendijas de la puerta donde silbaba el huaira malo, en los huecos de las paredes donde se acurrucaban los fantasmas, en las juntas de la paja del techo donde aleteaban los murciélagos (IC 252).

Las distintas líneas de fuga se convierten en este caso en líneas que amenazan con desbarrancar (desterritorializar) a la india Trinidad de su choza, de su hombre, de su tierra, de su vida; que representan el desplazamiento del espacio propio a la vez que la desplazan de su propio cuerpo. Cuerpo desbarrancado, despedazado por los gallinazos que la van mutilando en distintas direcciones, su cuerpo se fuga del entierro que había deseado. Para el indio Segundo este despedazamiento del cuerpo de su mujer significa perder también la orientación espacial, todas las líneas que conectan su mundo se entrecruzan y fluyen hacia el cielo, hacia todas partes: la vida misma se escapa y se pierde en la multidireccionalidad. El espacio de fuga se convierte en una fuga de la vida misma. Cuando la suerte aparentemente se acerca y sus padres acceden a correr con los gastos del entierro de su mujer, vuelve a la choza por el chaquiñán. El crontopos del chaquiñán anuncia aquí la frontera entre vida y muerte, es el espacio transitorio por naturaleza.

Corrió el longo José Simbaña por los chaquiñanes. Una felicidad acezante le golpeaba en los poros. No podía, le era difícil creer en la solución amable, caritativa que dieron los viejos a su amargura. Al entrar por el sendero de la ladera de la Barranca Grande miró el indio con temor agra-

decido al cielo, al cielo donde descubrió a una veintena de gallinazos que revoloteaban en círculos cadenciosos (IC 258).

[...]

Algo como una orden, como una urgencia hormigueante y desesperada, como un grito de pánico, emanaba de aquel cuadro trágico. Emanaba y ascendía –tibio, viscoso– por las piernas, por el vientre, por las espaldas, por la garganta del indio desconcertado (IC 259).

Simbaña es despedazado simbólicamente/sígnicamente en esta escena por medio de la aparición de dos medios escénicos. El escenario frente a su mirada (el *corps morcelé*) se convierte (transforma) en escenario interior por medio de la intransitividad escénica que se genera, es decir que el sujeto, al mirar el despedazamiento, se despedaza, es despedazado metafóricamente. Por otro lado, se fuga corporalmente hacia todas las líneas posibles a su alcance sin lograr detener ese movimiento que desintergra su cuerpo.

–¡Nu, caraju! ¡Maldita sea! –exclamó el indio lanzándose alocadamente por todas partes contra los gallinazos –hacia la cerca erizada de espinos, hacia el techo de la choza, hacia el pequeño chiquero vacío, hacia el cielo inalcanzable–. [...].

Con los brazos y todas las maldiciones de su rebeldía en alto, hizo equilibrios escalofriantes entre las rocas voladas al abismo por atrapar a los demonios que se llevaban su propia entraña (IC 260).²¹⁵

La perspectiva estética de la voz narrativa se sitúa sobre el movimiento corporal que arrebató y compenetra al personaje. Es la perspectiva del sujeto que se entrega al paisaje, que se apodera del escenario, la que constituye justamente al paisaje como tal. Entre el sujeto narrativo y lo enunciado se abre el margen entre physis sensorial y su verdad metafísica: el vaciamiento del espacio. Sobre esta última locura recae el texto en una lógica a la cual ya no puede obedecer: poética del paisaje, poetología del escenario, topografía de la escritura, vacío. Lo que alguna vez tenía un fondo (escenario/suelo/tierra) se convierte en un espacio sin fondo, obscuro (*obsценere-sin escenario/suelo/tierra*).

215 Este final se asemeja mucho al final del cuento de Icaza “Desorientación”, donde se relata la tragedia de Juan Taco, un indio cargador quiteño, quien asiste a la desintegración existencial de su familia, sin poder encontrar solución alguna. En la escena final, tras haber atisbado la solución revolucionaria, se puede leer toda la impotencia que surge de su situación insalvable: “Modorra de minutos que tiene despertar de puños amenazantes, de garras que chapotean en la penumbra por arañar la donosura de la ciudad ataviada de luces, de la ciudad que dormita más allá del Machángara, sin preocuparse de la gente que le maldice desde el lodo” (IC 199).

3.1.3 Interiores: intimidad, espacio propio²¹⁶ y táctica (“Casa chola” y “El nuevo San Jorge”)

Las prácticas cotidianas que tienen lugar dentro del espacio íntimo del hogar, de la casa propia, comparten una característica especial: son prácticas destinadas a un adentro, es decir que su performatividad se dirige marcadamente hacia una interioridad,²¹⁷ hacia un espacio íntimo, al contrario de las prácticas cotidianas que efectuamos fuera de casa.

Desde un principio, entre espacio y lugar, planteo una distinción que delimitará campo. Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.²¹⁸

La desintegración de este lugar propio causada por fuerzas exteriores, el derrumbarse de una interioridad por medio de la introducción de elementos “no propios”, ajenos, y que con un conjunto de movimien-

216 Evidentemente se considera al espacio interior indígena como campo privado cerrado, lo cual desmiente el concepto del indígena como ser únicamente natural. Esta concepción lleva con mayor facilidad a otorgarle, al lado de todos los atributos favorables de su relación intrínseca con la naturaleza, también aquellos que disminuyen la distancia entre los comportamientos animalescos (naturales) y sus prácticas cotidianas. Cf. Catherine Saintoul, *Racismo, etnocentrismo y literatura*, Quito 1988, 97-99. Lamentablemente las opiniones de Saintoul son demasiado previsibles, por no decir eurocéntricos (y racistas); la crítica cae en lugares comunes y no examina a fondo la expresión icaciana.

217 Habría que contraponer a este cuento el relato ya analizado, “Sed”, donde “no existe la más mínima descripción de los tres interiores que aparecen: choza de indio, casa chola y casa del protagonista, sólo sirven para localizar anécdotas del relato e intensificar la “sed” real –de agua y de justicia– de los campesinos” (NM 100).

218 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México D.F. 2007, 129. Nos acogemos a la crítica de Certeau a Bourdieu, quien con su concepto de *habitus* intenta, según Certeau, “proporcionar el elemento que faltaba a la teoría para que marche y para que ‘todo se explique’. [...] La casa es, desde luego, memoria silenciosa y determinante, la que se aloja en la teoría bajo la metáfora del *habitus* y que, por añadidura, aporta a la suposición un elemento referencial, un aspecto de realidad. [...] La casa da al *habitus* su forma, pero no un contenido. [...] El *habitus* se vuelve un lugar dogmático, si se entiende por dogma la afirmación de algo ‘real’ que el discurso necesita para ser totalizador” (Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 67, cursivas de Certeau).

tos irrumpen en la estabilidad de este interior es el tema central de “Casa chola”. Pues la casa (re-)produce la idea de lo social en tanto que le otorga un lugar.²¹⁹ El espacio estable que se nos presenta se caracteriza sobre todo por el fogón, fuente de calor y certeza, núcleo de la vivienda mestiza, pues mama Emilia, figura central del cuento, había aprendido a leer frente a él y en su resplandor, “formas y [...] señales únicas para su intuición chola”²²⁰ (IC 87):

En el interior de aquel refugio –enorme y sórdido lugar tapizado de mure y de hollín; saturado de olores a cocina, a bodega, a establo; con escape de puerta lateral para ir a la zanja que desagua en el barranco del río–, luz crepuscular se agitaba y decrecía al capricho de la lumbre del fogón en el suelo –a veces juguetona, a veces fantasmal– (CH 87).

La primera irrupción violenta en este lugar íntimo se da cuando don Lauro Játiva, tras la muerte del esposo y del único hijo varón de mama Emilia (muertes que le fueron anunciadas por las llamas del fogón), viola a la “chola más joven de las dos hijas mayores, mientras el resto de la familia se acomodaba en silencio –espíritus saturados de inexplicable angustia– en el jergón del suelo” (CH 88).

La *topo-grafía* (configuración del espacio por medio de las palabras) del cuarto indica la *topo-logía* (el ordenamiento de las ideas detrás de las palabras según su posición en el espacio) de las clases sociales representadas por los personajes del²²¹ cuento: el “patrón

219 “La casa común es la representación y la unificación sensual que resulta del contacto exterior-local, sin lo cual las épocas primitivas no pueden pensar una cohesión interior.” Véase Simmel, “Über räumliche Projektionen sozialer Formen”, 309, traducción mía.

220 Jorge Icaza, “Casa chola”, en: *Anales de la Universidad Central* 71 (1959), 85-96. A continuación se cita de este texto con las siglas CH seguidas del número de página.

221 Según Lotman, asimismo, la multiplicidad de objetos (cama alta-suelo) y relaciones (patrón-cholo) constituyen la “cultura” de un colectivo humano, sin importar lo distintos que sean o parezcan, tienen un rasgo común ineludible: todos estos elementos y conexiones son elaboraciones de diferentes procesos semióticos; son “textos”, en un sentido amplio del término. En otras palabras, los objetos y relaciones culturales son productos simbólicos codificados con unos sistemas signícos específicos, caracterizados por su capacidad modelizante y secundaria. La estructuración de los textos literarios en espacios opuestos divididos por una frontera (límite) infranqueable es una de las características basales, según Lotman. El suceso literario (*sujet*) se da cuando ese límite, esa frontera es traspasada por el héroe de la narración. Cf. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, Múnich 1972, 24.

grande, su mercé”, dueño del valle, “se acostó en la única cama alta [arriba] que había en el refugio” con la joven chola, mientras los demás eran testigos inmediatos desde abajo de esa violentación de su espacio interior. Una interpretación del espacio “producido por la práctica del lugar” devela el siguiente sistema sígnico: se puede afirmar que los indígenas, en su unión íntima con la tierra no se despegan de ella, están unidos a ella por medio del contacto directo (sentados en el suelo). El despegarse forzado, involuntario de esa matriz que es su refugio, que representa simbólicamente su lugar (y que es la conjunción sígnica de su espacio propio), como *lugar practicado*, tiene como consecuencia la enajenación de su espacio, la cama alta, despegada del suelo donde permanece la familia, cobra ese significado, precisamente, porque convierte en postrados a los demás; desnaturaliza a los demás y convierte el escenario familiar equilibrado en escenario y en posición de postramiento y de sujeción (un espacio inerte, indefenso, muerto). Esa nueva significación se activa con la llegada, los desplazamientos y arrastres motivado por la lujuria del patrón, que sufren los habitantes de la casa al interior de la misma. Para describir las coordenadas espaciales de una habitación, Certeau se sirve del vocabulario de C. Linde y W. Labov, a saber dos tipos distintos que ellos denominan mapa (*map*) y recorrido (*tour*).²²² Si describimos así la casa, encontramos a las “dos hermanas mayores que desgranaban mazorcas sentadas en el suelo (CH 89)” como víctimas de don Lauro Játiva. La hermana que no es “escogida” para satisfacer la lujuria del gamonal, pues se tienen que turnar cada vez que aparece, que no es nuevamente violada, reflexiona sobre “el suelo desgranando el maíz, [y] no pudo refrenar un monólogo vengativo ante la escena descarada del patrón y de su hermana” (CH 90). La diferencia entre las dos descripciones de las violaciones de las hermanas, hijas de mama Emilia, están marcadas por la presencia o ausencia de las prácticas de ellas en el interior del refugio:²²³ el producto legible de su lugar propio termina siempre en

222 Cf. Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 131.

223 El refugio puede ser visto como el lugar donde la legibilidad de los signos (huellas) que se encuentran en el suelo de la casa chola alumbran y esclarecen el espacio interior (lo vuelven legible, entendible) y brindan la sensación de seguridad, se transforman en los ritmos sociables propios del topos construido. Leroi-Gourhan habla también de un *domesticación simbólica*: “[A] través de esos símbolos pues, se convierte el espacio humano y a la temporalidad humana en una **escena**, sobre la cual el juego de la naturaleza cae bajo el dominio del ser

“la misma existencia mal compartida bajo el techo que amenazaba minuto a minuto venirse al suelo” (CH 89). “Acaso no sé lo que tengo que hacer?” (CH 89), le replica la hija a la madre cuando esta la exhorta a levantarse del suelo y obedecer (satisfacer sexualmente) al intruso. Por ello quedan “entre las mazorcas de maíz rencores mal disimulados” (CH 89), el simulacro ya no funciona como práctica, como mecanismo de defensa frente a los actos violentos. Si tratamos de extraer una serie discursiva de las acciones que se efectúan en el interior de la casa, se puede agregar que existe una oposición en lo que se refiere a la visión del lugar por parte de los personajes. Para las hijas la casa chola, la casa maternal, es el lugar de sus desgracias, mientras que mama Emilia defiende a pesar de todos los atropellos sufridos en el interior de su choza, la intimidad, el único refugio, los mínimos reductos propios que le quedan, a pesar de que también cuestiona la futilidad material de su casa. Al final del relato, cuando estalla la disputa por las mujeres entre el hijo del gamonal y don Lauro, mama Emilia afirma que nunca había esperado “semejante castigo [de Taita Dios] –sangre de patrones en la casa chola–” (CH 93). El “despojo de la casa y de la tierra” es el máximo castigo para mama Emilia; su pérdida del sentido de la realidad es señal inequívoca de que las respuestas que buscaba en las llamas del fogón cumplían una función imaginaria para ella: como el espejo lacaniano²²⁴ servían de consuelo

humano.” Cf. André Leroi-Gourhan, “Die symbolische Domestikation des Raumes” (1965), en: Dünne/Günzel (eds.), *Raumtheorie*, 228-243: 230, traducción mía.

224 Cf. Jacques Lacan: “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, en: Id., *Écrits*, París 1966, 93-100. Según Lacan el sujeto *infans* se constituye a partir de una carencia fundamental: carece de las facultades motrices suficientemente desarrolladas para concebirse a sí mismo como un ente autónomo y se percibe, por consiguiente, como un cuerpo despedazado (*corps morcelé*). En esta situación disfórica la mirada al espejo dota al *infans* con un doble eufórico que es su propia imagen: la imagen visible de su entereza física. De ahí que la formación del yo sea, según Lacan, siempre una enajenación a esta *imago* del yo, y por lo tanto una identificación imaginaria con un otro que garantiza la entereza de la cual el sujeto carece. Si queremos relacionar el concepto de Lacan con el fogón dentro de la casa y los cuerpos despedazados de las hijas, como víctimas, aceptamos la noción de que estas violaciones equivalen en cierta medida al *corps morcelé* tal como lo percibe el sujeto *infans* lacaniano, las prácticas simbólicas (domésticas) a través de las cuales mama Emilia se imagina, en el sentido de leer, interpretar, anticipar los sucesos desintegradores que dentro de su microcosmos tienen la función de una *imago* especular que no sólo garantiza la integridad de la

de integridad a la desintegración del espacio interior, del lugar propio, que se efectuaba sobre los cuerpos violados, violentados, penetrados, sobre ese lugar propio que era su casa chola. Cuando la hija pequeña, de repente, es vista como objeto para complacer la lujuria del padre y del hijo, quienes se disputaban a una de las hermanas mayores, para mama Emilia también se hace evidente “la realidad de la escena que se desarrollaba bajo su techo”. Este ultraje final ocurre ya fuera del espacio propio, lejos de las prácticas ancestrales que encontraban refugio en las respuestas de las llamas del fogón. Las respuestas ancestrales ya no sirven como estrategia de salida, el patrón “se apoderó de la muchacha y le arrastró afuera, hacia la alcahuetería de la zanja vecina” (CH 95). El espacio interior, donde el fogón era fuente de calor y consuelo, medio de interpretación de la realidad, sirve como lugar de vivienda y reunión, es expresión espacial de las energías sociales autónomas, donde la práctica de ver las llamas constituye un sistema de signos propios, un escrito propio. Es ese el espacio que se derrumba. El cuerpo de la niña violentada fuera de la casa ya no permite ni siquiera leerlo como cuerpo textual dentro de las prácticas cotidianas de la intimidad de la casa: mientras las violaciones ocurrían en el interior de la casa, existía aún la posibilidad de la comprensión y legibilidad de lo atroz,²²⁵ fuera del espacio propio generado por las prácticas dentro de la casa chola todo se invierte y se destruye: las llamas que servían de espejo lacaniano, que servían para construir a través de sus respuestas un imaginario distinto se vuelcan contra ella misma. “[...] metiendo las manos en el fuego atrapó a las candelas para apagarlas, para estrangularlas, con ansia de quien borra su imagen envilecida en un espejo” (CH 96).

En el relato “El nuevo San Jorge” nos interesa precisamente un aspecto ya señalado, pero ahora como operación invertida: la invasión del espacio interior de la casa del gamonal de la hacienda. El cuento narra la redención de un cholo que mata al hacendado para volverse a

casa chola sino también la integridad del cuerpo violado como sujeto de un espacio propio.

225 Cf. André Leroi-Gourhan, “Die symbolische Domestikation des Raumes”, 229: “También en el hombre reside el bienestar moral y físico finalmente sobre la percepción enteramente animalesca de un área de seguridad, de un lugar de refugio o de ritmos socializantes” (Dünne 2006: 229, traducción mía). En este sentido también se esclarece el significado de los ritmos antisociales en *Flagelo* como ritmos no-socializantes, como un constante estado de desterritorialización del indio.

convertir después en “nuevo dragón de cara²²⁶ de víbora y patas de buey”, la acción redentora de ocupar el espacio del poder termina como “gesta [que] se transforma en mero deleite histriónico de la antigua víctima que asume el rol del victimario” (IC 36). De qué manera el protagonista se convierte en verdugo de su propia gente y qué aspectos topográficos cobran relevancia en este relato lo trataremos de precisar aquí de manera resumida.

José Cardona, el cholo redentor, se convierte en el héroe de la población campesina precisamente a partir de su ingreso a través de un *chaquiñán*, camino clandestino de la indiada y del cholerío cuyo significado señalamos anteriormente, al escenario trágico de Tambocolla. La ubicación táctica del cholerío llama la atención en esta escena, donde se aúnan las fuerzas del héroe individual con aquellas de la masa oprimida.²²⁷

[...] una mañana, en acuerdo de ruegos y proyectos, el cholerío impaciente de la comarca esperó a quien sería su salvador, atrincherándose –en puertas, en ventanas, en corredores, en tapias– a lo largo de la calle principal del pueblo. Como siempre, el redentor improvisado –casi fantasmal– apareció por el chaquiñán que baja de la colina (IC 321).

El pueblo está convencido de que es la “sangre de indio” lo que mantiene verdes a los campos de la hacienda, las sementeras altas, lo que permite que los chaparros y los bosques respiren “como los guagras²²⁸ en mañana de invierno” (IC 315), mientras que sus campos presentan un cuadro desértico y muerto: “Rocas, lava petrificada, tierra parda de erosión, esqueletos de árboles en flechas retorcidas y sarmentosas”

226 Es muy probable que Icaza adapte aquí en un sentido antireligioso la historia popular de San Jorge (s. IX) a caballo como vencedor del dragón. Esta historia, que es parte de la célebre obra *La leyenda dorada* escrita en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine, también es conocida como “San Jorge y el dragón”, y es el probable origen de todos los cuentos de hadas sobre princesas y dragones en Occidente. La leyenda ambienta la acción en el país de Libia. Véase también la prominente referencia a esta leyenda en José Lezama Lima, *Paradiso*, cap. XI, Madrid¹⁰2006.

227 Certeau entiende táctica precisamente ante el trasfondo de una cultura de masa ubicua y disciplinante, por ello se puede afirmar que la táctica con la que proceden los cholos y Cardona para penetrar el espacio disciplinante del gamonal es aquella de penetrar a través de un chaquiñán, de un camino que solo ellos conocen, de un desvío. La realización individual de este movimiento se complementa con la transformación de Cardona por medio del disfraz de mayordomo que trataremos en el capítulo 4.2.2.1. “El nuevo San Jorge”: *mimicry* y simulacro.

228 Palmera, especie de árbol.

(IC 313). Por ello Cardona, cuyo destino es ser el redentor, “el más grande, el más bueno, el más fuerte, el más sabio, el más hermoso, el más santo” (IC 323), deberá llevar a cabo el asesinato del patrón, con lo que, finalmente, se convertirá en un nuevo San Jorge. La transgresión de los límites que circundan la casa del gamonal, lugar donde se concentra el poder sobre los campos,²²⁹ sobre la vida entera en Tambocolla, es el principal catalizador del argumento de este cuento. El macrocosmos²³⁰ es dominado desde un centro microcósmico representado por el espacio de la casa del gamonal, del “patrón grande su mercé”. Por ello, al ser invadido este espacio, el orden reinante en este mundo se derrumba.²³¹ En cierto sentido podemos observar cómo el espacio exterior, el topos de donde proviene Cardona, se va apropiando poco a poco del espacio interior de la casa gamonal. Cardona intenta vencer al temido hacendado por medio de la noción que adquiere al ver con atención la composición de este espacio topográfico, procura la venganza a través del desciframiento exacto de las coordenadas de todos los elementos divisorios de la casa, a través de una especie de lectura e interpretación de la *arquitectura interior* de la oficina del patrón.²³² Cardona va adquiriendo paso a paso ese conocimiento

229 Véase cómo se describe la casa del patrón en “Barranca grande”: “Todo halló adusto e impenetrable como el razonar y el capricho del ‘amo su mercé, patrón grande’” (IC 254).

230 Para una distinción entre macrocosmos y microcosmos en relación al espacio social, véase André Leroi-Gourhan, “Die symbolische Domestikation des Raumes”, 239, traducción mía: “La existencia de una superficie absolutamente humanizada y la integración de esta superficie en el universo circundante presentan de igual manera problemas precisos como la integración espacial del individuo: el organismo colectivo debe realizar su integración espacial en el movimiento.” En este sentido se debe entender el movimiento que desplaza a Cardona a desocupar, en primera instancia, en representación de un colectivo, al gamonal de su espacio de poder, para luego ocupar él mismo este microcosmos desde el cual se domina el universo circundante de Tambocolla.

231 “En la manera en que el espacio es condensado o distribuido, en la manera en que se fijan o se desplazan puntos fijos en el espacio, se van moldeando las formas sociológicas de relacionarse en figuras ilustrativas (*Gestaltungen*).” Cf. Simmel, “Über räumliche Projektionen sozialer Formen”, 307, traducción mía.

232 “[...] Cardona revisó entonces los muros del salón donde se exhibían viejos revólveres, espadas, machetes, lanzas, dagas, manoplas, escudos, armaduras y una colección extraordinaria de látigos: había de cuero de borrego trenzado, había de dos correas, de tres, de cinco, de seis; había de empuñadura de plata, de cabo de palo, de miembro viril de guagra forrado en cerda, había con bolas de acero en la punta, [...]” (IC 329).

cuando ingresa en la casa, disfrazado de mayordomo, en busca de trabajo:

En el patio, frente a la chata fachada de piedra –segura y adusta como un castillo feudal–, inconocible en su disfraz de mayordomo y confundido en la tropa de indios y cholos que iban y repartían al trabajo, Jorge Cardona observaba los mil detalles del ambiente. Desde el corredor grande, desde el enrejado de las ventanas altas y bajas, desde la cocina, desde las grietas de los muros, desde las lacras de las paredes, parecía acechar el miedo (IC 327).

Es significativo que su deslizamiento nocturno termine en su aprisionamiento y su arrastre frente al dueño de la comarca. Este último se encierra con Cardona en su oficina y se apresta a matarlo a latigazos. Sin embargo no cuenta con la valentía de Cardona, quien en un momento de descuido del gamonal, se apodera del instrumento de disciplinamiento violento, un látigo que cuelga en la pared, y se defiende ante el hacendado. De esta manera Cardona se enfrenta al *ordo* disciplinante por medio del *renewersment* del instrumento de ese mismo *ordo*.²³³

Entonces notó también con gran sorpresa que en el extremo del látigo que arrastraba por el suelo –arma con la cual dio muerte al cara de víbora y patas de buey– algo se contraía con vida, con vida de cola de reptil enfurecido. En su nueva evidencia ese era su poder, esa era su magia. “También fue del dragón” pensó. “Pero él está muerto. ¡Ahora todo es tuyo!”, le respondió de inmediato una voz que sin estar en ninguna parte parecía emanar –múltiple y fantasmal– *de las cosas, de los rincones, de la luz, del aire* (IC 344, cursivas mías).

Al completarse la transgresión de la frontera que dividía los dos espacios enfrentados: campo indefenso (árido) del cholerío y campo del poder (fértil) del gamonal, Cardona termina *absorbido* por ese espacio interior de la casa que en un principio quería penetrar para apoderarse del mismo y romper con el orden cruel que se impone desde este. Sin embargo, el espacio del orden gamonal le impone su orden a Cardona y no le permite cambiar a favor de aquellos que lo incitaron a reivindicarlos. En su intento por adaptarse a su nueva posición acaba convencido de que sólo mantendrá esa posición privilegiada “en el deslumbramiento del miedo que imponga su crueldad (IC 345)”. Cuando

233 Sobre la escisión del colonizador (aquí hacendado) por medio del *mimicry* del colonizado (imitador) en el discurso postcolonial de Homi K. Bhabha, véase capítulo 4.2.2.1. “El nuevo San Jorge”: *mimicry* y simulacro.

ya convertido en “nuevo dragón”, aún atrincherado en el cuarto con el cadáver del gamonal, se mira en el espejo y puede ver claramente con

asombro satisfecho que detrás de los rasgos, de las actitudes y de los atavíos de dragón no quedaba nada de lo que fue por los chaquiñanes de la montaña, por los recodos de los desfiladeros, por la misericordia de las posadas, por el griterío de las ferias, por el refugio amoroso de los galpones abandonados, por la hermandad de las mingas, por la embriaguez de los velorios (IC 355).

Esto le permite como “nuevo y desconcertante personaje –máscara y realidad– abr[ir] sin temor la gran puerta” (IC 355) para entrar en un espacio renovado y no nuevo, un renovado terror para la comarca, una reterritorialización fallida por haberse servido de los elementos de desterritorialización que el anterior poder empleaba.

3.2 *Grafía (signo): Interpositio intransitivum*

En el segundo subcapítulo discutiremos la concepción sígnica icaciana: su grafía escritural. Aquí nos detendremos en las metáforas y palabras clave, pero especialmente en el característico procedimiento escritural icaciano: la interlineación poética. Esa técnica se encuentra de manera estructural y conceptual ligada a la dirección escénica y nos permitirá entender con más claridad su poetología humana.²³⁴ El paréntesis escénico que emplea Icaza en su narrativa tiene que ser entendido como poética en dos dimensiones: como inter-escritura y como intra-escritura. Inter-escritura de dos momentos textuales (espacial-temporal) e intra-escritura entre la actividad metafórica que despliega la aclaración terminológica, la búsqueda escenificada del lenguaje autóctono, propio, el escribir como práctica performativa y el ser escrito intransitivo de una expresión auténtica, de una escenología

234 Separándonos decididamente del término realismo queremos afirmar que la narrativa icaciana se la puede describir de mejor manera desde un acercamiento que analiza los procedimientos principales de su escritura (*Schriftverfahren*) como esceno-grafía y en segundo lugar desde su convicción, a nuestro modo de ver humanizante, de etnopoetología. Ambos aspectos van intrínsecamente unidos. Es por esto que recogiendo la seminal concepción de Barthes sobre la escritura como verbo intransitivo proponemos la escritura icaciana como suspensión escénica, como interlineación intransitiva. Al suspenderse la narración en el paréntesis escritural y escrito se aúnan e implican no solo una actividad, sino un cese de la actividad, y por ende también a través de ese espaciamiento escritural, la transitividad performativa de su literatura.

y de un autor. El sujeto que aparece siempre entre-líneas para alzar nuevamente la voz como *sujeto escritural* y a la vez *sujeto escribiendo*, como ente textual dirigiendo la escena *dentro* del lenguaje mismo. Esta intra-escenidad es la que define específicamente a la intraescrituralidad icaciana. Por ello postulamos denominar la escritura icaciana, adicionalmente (a la transcurividad escenográfica), como *performatividad transitiva* y como *escenografía intransitiva*.

La escenificación poética o poiesis escenificada se aplica como retórica de la exhibición. En muchas oraciones, Icaza se sostiene la incertidumbre pero también la contradicción, es la tensión de la contradicción, esa tensión de lo inapropiable y de lo propio lo que las sostiene. A nivel sintáctico podemos afirmar que los textos ya no solo expresan/afirman o representan, sino que a la vez “exhiben”. El exhibir de Icaza se encuentra, siguiendo un dictum de Wittgenstein, entre “la relación llena de tensión entre Decir y Mostrar”, por ello es a la vez “un suceso en el signo/ en la escritura” (*Ereignis im Zeichen*).²³⁵

El *mostrar* es uno de aquellos procedimientos simbólicos que Nelson Goodman ha descrito como ejemplificación.²³⁶ mientras el símbolo muestra algo, y en ese mostrar se refiere a aquellos atributos que en el sentido de la palabra posee metafóricamente, se transforma el modo del relacionamiento (la referencialidad) tanto sobre el campo semántico que abarca como sobre la dirección que parece seguir la palabra. Estas dos transformaciones son decisivas para la producción semántica en el exhibir (*showing*) –descrita como ejemplificación–: nos encontramos aquí en el campo de la expresión y su dirección va a contracorriente de la denotación. No es un movimiento desde el signo hacia aquello que denota, sino al revés, la metaforización parte justamente de aquello que es denotado. Según Cornelia Ortlieb podemos hablar también de un mostrar lo no-decible en la escenificación poética.²³⁷ Los paréntesis producen un distanciamiento, una ruptura, y lle-

235 Ludwig Wittgenstein, *Briefwechsel*, ed. de Brian F. McGuinness et al., Fráncfort del Meno 1980, 88. Ahí Wittgenstein habla de una “relación en estado de tensión entre decir y signo”.

236 Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Londres 1969, 52.

237 Cf. Cornelia Ortlieb, “Poetische Inszenierungen. Die Rhetorik des Zeigens in der Prosa der Moderne”, en: Christopher Balme et al. (eds.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübinga 2003, 211.

van al lector a cobrar consciencia de que está ante algo elaborado, no está ante la realidad sino ante una elaboración de la realidad. Icaza emplea este recurso para sacar al lector de su *com*-pasión y a través de la reflexión llevarlo a un acompañamiento (*Anteilnahme*), un matiz más activo y humano.

En el paréntesis icaciano podemos observar en primer lugar distintos movimientos sígnicos, intersígnicos y metasígnicos:

- a) de la palabra hacia lo gráfico (apertura del paréntesis),
- b) de la interposición hacia la palabra expresada y hacia una nueva palabra (interparéntesis),
- c) de lo gráfico (gesto parentético) hacia la huella semántica (e indexical) en el texto.

Estos tres movimientos describen la grafía de Icaza que junto a los escenarios presentados en el anterior capítulo forman lo que en sus novelas cobrará su forma más acabada: la escenografía.

El modelo de los textos de Icaza describe una variedad de posibles relaciones entre materialidad y significación. En palabras de Roland Barthes la metáfora de la escenografía es continuamente fértil debido a su doble transferencia (aplicación), a esa doble transmisión que no se deja paralizar: desde la literatura hacia el teatro y del teatro hacia la literatura.²³⁸ En este movimiento de ida y vuelta semiótico, medial y específico de género literario está constantemente templada (*immersus*) y en diálogo (*dialōgus*) la narrativa icaciana. Esta tensión interna y a la vez posibilidad de la expresión (dentro de la semiótica de su literatura) puede encontrarse también dentro de su paréntesis característico (a nivel sintáctico).

La acción escénica expone un carácter del signo que abarca varias relaciones entre corporalidad y significación. ¿Es en este sentido la literatura de Icaza un juego referencial entre escritura y lectura?

Lo que intentamos es entender la literatura icaciana como revelación (*Offenbarung*) de un lenguaje de los hasta entonces despojados de una expresión propia (*die Sprachlosen*) y de lo indecible, lo no-dicho (*das Sprachlose*): la escritura parentética revela a la vez el movimiento entre lenguaje fluido y detenimiento del lenguaje, entre

238 Cf. Neumann, "Theatralität als Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik", 67s.

dinámica y estática, entre palabra existente y palabra inventada: la puesta en escena de ese hallazgo (búsqueda) de la expresión auténtica. Esto último abarcaría el alcance semántico de este procedimiento escritural.

La grafía escénica (esceno-grafía) se presenta en Icaza a través de dos manifestaciones (revelaciones) fundamentales:

- a) Revelación de la tragedia indígena (Escenario),
- b) Revelación del hallazgo (encuentro) del lenguaje propio (Grafía).

Si la sintaxis demuestra la(s) relacion(es) entre los signos; la semántica, la(s) relacion(es) de los signos con el mundo, y la pragmática, la(s) relación(es) de los signos con los productores e intérpretes de signos; entonces, en resumen, se puede concluir que en Icaza no encontramos en su lenguaje un tipo de compasión pura hacia los sujetos de sus relatos sino una forma de participación reflexiva (que parte de la reflexión) en su tragedia, sus miserias, su des-vida.

En cierto sentido encontramos en el paréntesis icaciano la con él relacionada dramática del “Acting Out”, que re-escenifica el “Qué” (contenido) del escribir literario a través del “Cómo” (forma). De esta manera la simplificación realista con la que se ha venido leyendo a Icaza durante el último medio siglo queda superada.

El argumento principal de este postulado se desdobra: por un lado lo telúrico del mundo indígena/cholo, el “Qué”, encuentra el *acting out* de su forma de ser (*Seinssphäre*) en el campo de la literatura (1. escenificación). Por otro, a través del “cómo” de esta escenificación (por medio del lenguaje coral, las escenas teatrales, la puesta en escena de la búsqueda de un lenguaje auténtico/autóctono), escenifica el hallazgo de la palabra propia (2. escenificación).

La literatura se presenta, por tanto, como un teatro de lo cotidiano por medio del cual un momento de participación (de lo trágico) puede ingresar en el discurso público. Los signos son llevados hacia los límites del lenguaje entre pérdida de lo corporal (*Körperlosigkeit*) y pérdida del lenguaje (*Sprachlosigkeit*). El coro y canto indígenas funge como sonido propio del cuerpo y se opone a la desaparición del cuerpo indígena/cholo, que es una incorporación de lo natural con lo espiritual. Esto ocurre sobre todo por medio de la cualidad de signo (*Zeichenhaftigkeit*) manifiesta en el coro autocorporal (canto).

La transposición a otro medio ocurre en la escritura escénica como lenguaje hablado y acción corporal (materialidad del discurso).

Esta transcripción se muestra en el paréntesis de manera más explícita. Allí se exhibe a la vez la escritura en su dimensión material (escritura material) por medio de la revelación de opciones descriptivas, por medio de la aparición de la voz narrativa. Por otro lado este re-escribir, re-formular se evidencia en una instancia que modela la escritura, una subjetividad que hace uso de las palabras (la escritura) como material.

¿Cómo funciona esta puesta-en-escena de la escritura icaciana? Podemos hablar de un movimiento en el cual en primera instancia se crea una tensión (*einspannen*), es decir la escena de importancia semántica es delimitada (inciso y paréntesis inicial), por ello resulta más clara en la suspensión de la fluidez del relato como segundo paso para, finalmente, poder abrir el campo al nuevo sentido adquirido y ampliado (*aufspannen*). El espacio del paréntesis se convierte en un sentido figurado en escenario, en vista del espacio limitado que finge: los trazos horizontales, raya de apertura y raya de cierre – –. Entre texto fluido y paréntesis surge una tensión creativa que evidencia el acto de la escritura nuevamente como anotación (retransmisión). El paréntesis consigue así como escena de escritura de sí misma una forma de elipsis, en la cual el mundo de lo narrado se puede instalar/dramatizar (tensión – suspensión – distensión). El paréntesis suspende/genera la tensión en los siguientes planos:

- a) intradieético (personajes de la narración),
- b) extradieético (narrador se muestra/revela),
- c) intra-sintáctico/gramatical (dentro de la oración),
- d) extra(supra)—sintáctico (fluidez de la narración en conjunto),
- e) semiológico (como acción escénica de los caracteres sígnicos),
- f) semántico (generación de una nueva expresión auténtica).

En el intento de la puesta-en-escena (paréntesis) del lenguaje se ve claramente el intento de descifrar estructuras ligüísticas ocultas pero latentes: desciframiento de la expresión propia, la expresión que lleva consigo/en sí componentes indígenas y no-indígenas. El paréntesis funge a la vez como marco teatral de un espectáculo de signos que se presenta dentro de sus límites, donde la interlineación iniciada es la

apertura del telón de escena y la interlineación clausurante, aquella que cierra la escena.

Todo este sistema escritural (síglico) icaciano que hemos concebido tiene como objetivo invertir la recepción de su obra que persiste hasta ahora: interpretar su literatura como un acto performativo y no como un texto documental. En el mejor sentido icaciano: “interpretar a sus gentes”, como bien afirma el Chulla Romero y Flores, al final de la novella homónima. Esto significaría de la misma manera –y esto hay que resaltarlo– concederle a la literatura un momento genuinamente transitorio: literatura como performance. En este sentido podríamos hablar de la cuentística icaciana como un “writing towards appearance”. La aparición total la podremos analizar como in-scripción de un lenguaje auténtico en sus novelas.

Como in-scripción elíptica de sí mismo (el lenguaje auténtico) inicia con una suspensión (qué), es desde un principio un girar sobre sí: inscritura postergada originaria.

Si consideramos al realismo como una forma de narrar para la cual potencialmente todos los campos de la realidad son representables, entonces la apertura del campo indígena dentro de la literatura (*Aufspannung des indigenen Feldes innerhalb der Literatur*) se presenta como el intento de ampliar el alcance de estos campos potenciales a los grupos sociales, que hasta ese entonces, aunque esporádicamente considerados, eran descritos desde una perspectiva que dejaba la posibilidad de generar “espíritu/genio en la palabra (*Geist im Wort*)” hasta entonces en manos de no-indígenas. En Icaza no se practica el realismo en este sentido sino como puesta-en-escena de esta paradoja, el intento de encontrar entre lenguaje indígena y no-indígena una expresión auténtica. Lo fundamental es, por lo tanto, el proceso de esta búsqueda y no la cuestión de si esa expresión es indígena o no.

En Icaza conviven la *mimesis escénica* y la *diégesis narrativa*. Visible y narrable se vuelve lo real sólo en los límites del lenguaje y como completa suspensión del discurso narrativo –como espacio blanco– entre-línea que encierra potencia, que otorga a la oración substancia narrativa.

La *relation nue* a la que aparentemente se aspira en las narraciones realistas no corresponde en este caso a un desnudar sin estetización (irreflexivo). Al contrario, la *relation nue* se vuelca contra sí misma, es decir, sin la interposición, la intervención, los enmascaramientos,

los simulacros y los disfraces textuales, ¿no existe esta *relation nue*! Esto lo veremos sobre todo en el cuento “El nuevo San Jorge” y en las novelas *El Chulla Romero y Flores* y *Media vida deslumbrados*. Lo que Icaza aquí realiza como operación escritural es, en definitiva, la escenificación de las fronteras de la narración. Esto se puede observar ya en sus cuentos a través del quebradizo lenguaje del llanto, de la súplica interior o exterior, en la penuria. En la transmisión del lenguaje articulado hacia los gritos, lo desarticulado. Se nos presenta en los quiebres, las rupturas del orden de las palabras, en la consciencia que se anula paulatinamente en las figuras trágicas –indígenas o no indígenas– pero también en los encuentros de las palabras. Sin embargo, la vida desnuda que nos presenta Icaza solo puede convertirse en objeto del conocimiento, visible, si mantiene una envoltura de textura cultural. Sin enmarcación en un esquema social y en la visibilización de las paradojas de lo enmascarado del lenguaje mismo, que se asientan sobre esta *relation nue*, el cuerpo de aquellos que han sido desintegrados de la realidad queda aún más oscurecido: sin misterios que validen su presencia y, así, sin sentido. El impulso/intento realista (que innegablemente existía) encuentra su límite: sin las imágenes del simulacro social, sin el enmascaramiento cultural que exhibe por medio de su escritura parentética, de la puesta en escena de este juego de palabras, el desciframiento de la realidad se queda opaco. En ese sentido nos acogemos a lo que Hans Blumenberg afirma acerca de la noción de realidad (*Wirklichkeitsbegriff*): la escondida implicación de una época, es decir su noción de realidad, viene recién a ser explicado cuando aquella consciencia de realidad (*Wirklichkeitsbewußtsein*) se ha quebrado.²³⁹ Precisamente es eso lo que acontece con el así llamado “realismo social” icaciano.

La diferencia entre tensión y distensión del alma (*intentio* y *distentio*), con la cual San Agustín (*Confesiones*) opera, se transpone aquí a aquella entre consonancia y disonancia (*concordance* y *discordance*) que se escenifica en la suspensión–interlineación–paréntesis. El inciso entre rayas implica a la vez un gesto parentético. La dinámica de la actividad dentro de ella se la puede determinar con el concepto de *mise en intrigue* de Ricouer: “[...] la Poétique ne parle pas de la struc-

239 Blumenberg, “Wirklichkeitbegriff und Möglichkeit des Romans”, 19.

ture, mais de la structuration”.²⁴⁰ Así, para Ricœur la mimesis es “la représentation de l’action dans le medium du langage”.²⁴¹ También según la distinción de Genette, el acto concreto de la representación (*narration*) produce un relato (*récit*), el cual por su lado se basa en una historia (*histoire*).²⁴²

Siguiendo a Ricœur “nous suivons donc le destin d’un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d’un temps configuré”.²⁴³ podemos decir que Icaza se servía de un escenario prefigurado para, en el paréntesis, refigurarlo con una nueva grafía y, de esta manera, configurar una nueva *esceno-grafía*.

Habría que seguir la *huella* de Ricœur hasta la terminología de la ficcionalidad primaria de la representación: el drama, y de la ficcionalidad secundaria: el relato ficcional=novela. Ahora bien, el cuento se encuentra entre estas dos formas de la ficcionalidad de Icaza, aunque en sus más logrados relatos contiene todos los elementos que caracterizan su escenografía narrativa.²⁴⁴ No es únicamente la función referencial del lenguaje, que está íntimamente ligada al carácter documen-

240 Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tomo I-III, París 1983-1985, 85-136. En sus tres monumentales tomos *Temps et récit* la tesis central de Ricœur es que la experiencia del tiempo se le devela y es posible al ser humano recién a través del relato o la capacidad de relatar. Bajo *récit* Ricœur entiende la síntesis de elementos dispares en una historia cerrada según el modelo del *mythos* aristotélico. El tiempo humano es el producto de una interferencia (cruce/coincidencia) entre dos formas de relato que se encuentran en una relación derivativa la una de la otra: la ficcional y la histórica. Se diferencian en su campo de referencialidad pero, en un principio, tienen el mismo modelo de relato: una *synthèse de l’hétérogène* (que también llama *mise en intrigue* o *agencements de faits*). La capacidad del relato consiste en una innovación semántica que convierte ocurrencias heterogéneas en sucesos significativos. El relato no es, por lo tanto, simplemente *mimesis* sino un principio creativo de conclusión de mundo (*Welterschließung*). Es una *concordance discordante* en cuanto integra discordancia en la peripecia dentro de la concordancia de la fábula. La verdadera *mise en intrigue* aparece como *mimesis II* y se encuentra entre las así denominadas *mimesis I* (pre-entendimiento de tiempo y argumento) y *mimesis III* (refiguración de tiempo y argumento por el recipiente). Es la capacidad de seguir a esa intriga donde la *inteligibilidad del relato* aparece como responsabilidad del narrador. Cf. André Bucher, *Repräsentation als Performanz*, 21-38.

241 Cf. André Bucher, *Repräsentation als Performanz*, 27s.

242 Véase Gérard Genette, *Die Erzählung*, Múnich 1998.

243 Cf. Ricœur, *Temps et récit I*. Citado de Bucher, *Repräsentation als Performanz*, 27s.

244 Véase más adelante sobre todo los análisis de “El nuevo San Jorge” y “Mama Pacha”.

tal y denunciativo que se adjudica a los textos de Icaza, los cuales producen el efecto escenográfico de su literatura y con ello el gran impacto humano que tuvo, sino que es en el *Zusammenspiel* (juego conjunto) de ambos elementos –escenario y grafía, referencialidad y estética– donde se compone la expresión auténtica.

3.2.1 Huella indexical: “Interpretación”

Queremos estudiar, en primer lugar, cómo en el cuento “Interpretación” lo que Ricœur denomina *huella* remite en la escritura indexicalmente al cuerpo del sujeto escritural (escritor) del texto.²⁴⁵ En un segundo paso analizaremos la escritura como práctica performativa y etopoética en el ya mencionado cuento “El nuevo San Jorge”. El término *etopoética* lo adoptamos de Foucault, si bien lo modificaremos notablemente.²⁴⁶

245 Para Ricœur, los acontecimientos del pasado dejan huellas en los documentos, por lo cual los historiadores se sienten llamados a reconstruir ese pasado. El documento significa, es decir, funciona como huella dejada por el pasado. La huella, afirma Ricœur, es a la vez un resto y un signo de aquello que fue y ya no es, es un “efecto-signo”. Por lo tanto “la huella significa, sin hacer aparecer”, de manera que requiere ser superada, significa, no obliga. La función del narrador de Icaza la vemos precisamente allí como develador, superador de esa huella, del pasado y del presente, allí radicó la fuerza de su expresión. Develó la huella del presente que para muchos era una huella del pasado, no existente. Reconstruyó esa huella indexical que aparece sobre el cuerpo escritural del sujeto a la vez que devela las huellas corporales de los sujetos que describe. Cf. Ricœur, *Temps et récit III*, nota 26, 182-183.

246 Véase las afirmaciones de Bernhard Teuber para quien el término de etopoética no se reduce a la retórica sino que es un entrelazamiento que se produce por medio de “la función de formación de carácter explícitamente con actividades como la lectura, la escritura y la recopilación de textos y de esta manera les asigna un nuevo sustrato material y medial” (860s.). Conforme a la transposición efectuada por Foucault en su *Historia de la sexualidad I* (1984), a partir de expresiones de Plutarco, para referirse a la materia de sus análisis: manuales de conducta, textos (técnicas de vida) que son, ejercen o tienen el papel de operadores, permitiendo a los individuos interrogar-se, conformar-se ellos propiamente como sujetos éticos. Véase Bernhard Teuber, “Acerca de confesión y contemplación. La escritura autobiográfica de Santa Teresa de Jesús considerada como estética de la existencia mística”, en: Gero Arnscheidt/Joan Tous (eds.), “Una de las dos Españas...”. Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas, Madrid 2007, 859s. En Icaza localizaremos más adelante lo *et(n)opoético*, una variación de este término. Esto se explicará en el apartado sobre el cuento “Mama Pacha”.

En “Interpretación” se narra la historia de Enrique Carchi, indio que posee “un no se qué de burlón que logra aparejar el gabán con el poncho y el hongo con el sombrero indio”, individuo que por haber llegado a hacer fortuna “ha desvirtuado la raza propinándole la partícula ex” (IC 201). Esta condición óptica entre indio y ex-indio se debate a lo largo del relato, sobre todo con relación a su mujer, quien despectivamente lo insulta con calificativos peyorativos relacionados con su procedencia india. Carchi es propietario de una colección de pinturas y fotografías psicoanalíticas, que le sirven de métodos de interpretación de su realidad circundante, de manera que desplazan y aplazan la interpretación de la suya. Es decir, la exposición psicoanalítica revela, en primera instancia, la excesiva lectura de la vida de los demás y con ello la necesidad incumplida, las ansias desesperadas, de entender su propia vida: someterse a sí mismo a un análisis psicoanalítico. Enfermo crónico, padece de insomnio por exceso de presentimientos y cuando consigue dormir tiene un sueño que le abre el escenario para una interpretación de su vida. Esta muestra de fotografías y pinturas se exhibe en el cuento haciendo referencia expresa a su condición de exhibición y con énfasis en su carácter escénico.²⁴⁷ La exposición que Carchi presenta en primer lugar a su familia adquiere el carácter de una escritura gráfica, escenificación de la palabra, de los signos que deambulan en su universo personal, ambiguo: “así presentada la sala por el narrador, se asemeja a un escenario teatral” (NM 155). El “ladrón de sueños” Carchi, quien en las ojivas puntiagudas de sus cuadros encuentra la señal de un falo no obtenido, quien hace una autopsia al carácter anal de los banqueros,²⁴⁸ ese Carchi no es capaz de responder a la pregunta de su hija: “Pero dime, papá: ¿nuestros sueños y los tuyos no están aquí?” (IC 205). A qué grado de desprecio llega la esposa de Carchi se puede ver en la siguiente escena, que rompe el mutis del padre frente a la pregunta:

La criada, sin aviso previo, desclava el conflicto:

247 “¡Frailes sin hábitos conscientes! ¡Generales sin uniformes conscientes! [...] Sonidos de deseos extraños puestos boca arriba. Don Enrique da los campanillazos de la subasta; es el propietario de la colección, el ladrón de los sueños, el archivero de las fotografías tomadas con la máquina marca psicoanálisis” (IC 202).

248 “[E]n franca actitud antic Calderoniana, [Icaza] escruta la sociedad con ojos de frío psicoanalista; con los mismos que escrutará su muerte y el engaño de su mujer” (NM 158).

- Señora, el baño está listo.
- ¿Bien limpio?
- Sólo hace una hora que se bañó el señor.
- Ya te he dicho que cuando el señor se bañe tienes que desinfectarme la tina (IC 205).

¿Qué es lo que paranoicamente teme la esposa? ¿Qué clase de contagio pretende evitar? El mundo lexical que se nos presenta es a la vez huella indexical de un acto y la expresión de una forma de coherencia ligada a la actividad usual del sujeto enunciador, ligada por lo tanto a una memoria social y colectiva, que la lleva a expresarse así: materialización en términos comunicables de una idea abstracta pero palpable. La huella indexical a la que nos referimos aquí y que yace en lo que aparentemente deja atrás Carchi cuando se baña en la tina es el pasado indígena, la condición indígena, que se convierte en paranoia de una sociedad que se esconde tras un mestizaje, tras un procedimiento de desinfección que no puede borrar la huella indexical del trauma colectivo.

Precisamente esta ambigüedad, esta ruptura se presenta en un diálogo dividido, el llamado “diálogo de la derrota” (IC 207):

Diálogo con freno

Lo que se dicen

Don Enrique:
La noche estuvo encantadora...
La Hija:
Has estado contento...
La Esposa:
He visto que te reías mucho.
Don Enrique:
Sí

El Amigo:
Así se pondrá usted mejor;
de lo cual nos alegramos todos...
La Esposa:
Parece que tu enfermedad va
entrando en un período de franca
mejoría...
El Esposo:
En efecto...

Diálogo sin freno

Lo que quieren decirse sin
conocer el motivo y sin
conocer el decir

para algunos
pobrecito.
como un idiota.
con risa que me helaba la san-
gre.
¡Soy un animal!

de reventar de viejo.

desgraciadamente

¿por qué te casaste conmigo?
(IC 207)

Este diálogo que se extiende presenta al texto narrativo como texto escénico y configura una estructura lexical teatral. El plano del texto dividido en dos columnas permite al narrador contraponer dos esferas del diálogo, dividir la comunicación entre Carchi y los demás y presentarla como escena dramatizable.²⁴⁹ La palabra tiene que pasar por este desdoblamiento pues no conoce aún *el decir*, y siguiendo a Oswald Ducrot podríamos afirmar que Icaza somete este diálogo a la distinción fundamental entre decir y dicho: la escenificación de la polifonía enunciativa se consigue únicamente a través de la presentación de ambas columnas. En cierto sentido este intento de descubrir y entender por parte de Icaza el *decir* de su gente pasa por lo ineludible de una expresión metalingüística, como la que expresa aquí el narrador de “Interpretación”. Una reflexión que es necesaria para la adquisición y para la comprensión de lo dicho, p.ej. lo expresado por la esposa, que revela de esta manera el decir de la clase media ecuatoriana, de la clase social de la cual provenía Icaza, y a la cual se dirige con este relato.²⁵⁰ La función primaria del lenguaje, a la cual le debe su origen, es la comunicación intersubjetiva; y una de las condiciones previas para la comunicación es la perceptibilidad del signo, su expresión. La exigencia para la validez elemental propia de las realidades sensoriales es su condición de intersubjetividad.²⁵¹ Por ello este diálogo desdoblado permite observar cómo la intersubjetividad entre los actores sociales ecuatorianos, sintetizados aquí en la familia de Carchi, no se ha aunado aún: la investidura de sentido es imposible así por medio de determinados significantes. El paisaje narrativo de acción y consciencia: las palabras enunciadas y los pensamientos ocultos del interlocutor se dividen en lo que podríamos distinguir con los términos ingleses: *saying* (diálogo con freno) *and meaning* (diálogo

249 Los dos escenarios presentados en el cuento “Interpretación” son según Antonio Lorente Medina: “un interior que presenta la sala de exposiciones de Carchi y un paisaje selvático, borroso de líneas, que aparece en el sueño trascendental del protagonista” (NM 155). La presentación de la sala es presentada por el narrador como un escenario teatral.

250 Cfr. Lorente Medina quien afirma que “el núcleo temático del relato es la desdoblamiento, la ‘interpretación descarnada de la sociedad ecuatoriana’” (NM 151).

251 Elmar Holenstein, “Einführung: Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache”, en, Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, ed. de Elmar Holenstein/Tarcus Schelbert, Fráncfort del Meno 1979, 19.

sin freno).²⁵² Esta descomposición de los estratos de sentido que componen el relato se da, en primer lugar entre escena narrativa y narrativa escénica, y luego a nivel semántico, en la disyunción de la situación enunciativa en dos planos de significado. La investidura de sentido, por lo tanto, es algo que se genera como suspensión escénica del significado que enuncian las palabras. Es esta la huella indexical que podemos encontrar aquí. La discursividad narrativa se revela también aquí como parentética. El intervalo entre las dos columnas figura como el lugar donde se encuentra la investidura de sentido.

Y el signo se pasea por el relato hasta tener que dar un giro, en el sentido de la palabra, un giro que ilumine la investidura de su sentido, la clarificación de su significante. Para entender las distintas líneas que se entrelazan en el relato se abre el espacio onírico de la palabra:

Calado de vergüenza se refugió en el lecho. Dio la vuelta al interruptor y en ese movimiento de girar también giró la estancia hacia el revés de su iluminación. Bajo los cobertores abriga el sueño. [...] Bajo los cobertores los dibujos animados de los símbolos nos dan el espectáculo del astracán inalcanzable de la felicidad (IC 212).

Una vez más aparece la influencia freudiana en Icaza, menos evidente que en sus obras teatrales, más directa pero menos elaborada estilísticamente. Por ello no nos queremos detener aquí en un análisis psico-semiológico, pues este tampoco nos ayuda a precisar la grafía icaziana. Es interesante, sin embargo, que la interpretación de la realidad se dé precisamente en los sueños del protagonista. Si seguimos a Lorente Medina, quien diversifica los significados de la palabra *sueño*, entonces el significante que permite acceso a la interpretación se precisa como “la representación de sucesos imaginados, durmiendo (Sómnium)”.²⁵³ Cuando logra interpretar sus sueños, que le revelan la

252 Acertada nos parece también esta referencia intertextual de Lorente Medina: “Sin pretender aseverar la influencia de O’Neill en él [Icaza], quiero recordar la obra de éste, *Extraño interludio* [1928], en la que se utiliza un diálogo desdoblado encabezado con el título: “lo que se dicen”, “lo que se quieren decir”. La coincidencia en una y otra obra es asombrosa” (NM 153).

253 “La alegoría se presenta clara desde el momento en que despierta y comienza el análisis del sueño: el agua lodosa es la corriente callejera de la ciudad; la esposa se identifica con la madre, y lo mismo que ésta fue solicitada por su padre (ladrón de sus caricias maternas), aquella es solicitada por su amigo (ladrón de sus caricias conyugales); el frío de los pies es el que le produce la parálisis que antecede a la muerte. La claridad de ideas le llega en el momento de su muerte, cuando

traición de su mujer con su amigo, aparecen sueños que escenifican su parálisis “en un sueño injerto de vigilia” (IC 215). Este sueño es presentado como un comentario o descripción escénico/a:

Una cama. Él está enfermo de frío. Llama a la mujer para que le ponga una bolsa de agua caliente. Sólo la hija está sentada frente a su cabecera. El frío se riega por el vientre, avanza hasta la garganta y le estrangula. No puede hablar a la hija que espera órdenes. Todas las palabras son bloques de hielo que se le quedan en la boca hirviendo como gargarismos. [...] Miedo que algún gesto repugnante sea sorprendido por el hielo que todo lo estereotipa. [...] Un esfuerzo por sobrepasar a la superficie invernal, por librarse del hielo meloso que todo lo anquilosa [...] (IC 215).

La paralización lingüística se evidencia de manera sinestética: el hielo es la solidificación fría, conceptual y no emocional de la palabra. La expresión propia aún no se logra articular de manera que exprese lo que siente y piensa Carchi. La palabra, como hielo, es también la palabra inflexible, que aún no permite ser moldeada y que se queda en la boca como aquellos líquidos que con la membrana mucosa de las fauces se agitan en todos los sentidos por movimientos repetidos de los carrillos y lengua, roces que, para quedarnos en la imagen empleada, después de un contacto y una *desinfección interna* de la boca se arrojan fuera de ella. Los bloques de hielo que hierven son justamente una construcción oximorónica de la imposibilidad de licuar el lenguaje propio, de despegar el lenguaje propio “del hielo meloso que todo lo anquilosa”: la inmovilidad de la palabra. A partir de un procedimiento eminentemente retórico la grafía icaciana aparece aquí como una simple enumeración de accesorios y utilería esceno-dramática.²⁵⁴ Es el carácter dramatizable de las posibilidades del signo literario de expresar el decir de su gente, especialmente como huella indexical de una

ya no hay solución, al igual que ocurría en otros relatos (“Exodo”, por ejemplo)” (NM 152).

254 Cf. Lorente Medina quien afirma que “esta dramatización de los relatos viene perfectamente determinada por la utilización más o menos sistemática de ciertos tiempos verbales, en cantidades que alteran la esencia narrativa de los mismos. [C]omprobamos que la mayor parte de los tiempos verbales que aparecen en los distintos relatos de esta colección pertenecen al grupo primero, es decir, son los tiempos típicos del compromiso, del comentario o del drama literario, no de la narración. Y en este relato se dan con mayor intensidad que en ningún otro: 282, sin contar los tiempos verbales propios de los diálogos; frente a un total de 47 tiempos que son propios de la narración” (NM 156).

palabra aún no encontrada, quizá extraviada en los distintos simulacros entre el decir y lo dicho, entre sueño y vigilia, entre movilidad e inmovilidad de la palabra. El indio Carchi que pretendía ascender en la escala social no logra penetrar en ese mundo, especialmente porque no alcanza a “interpretar a sus gentes”, según el *dictum* del Chulla Romero y Flores que analizaremos más adelante. La indexicalidad interpretativa de la grafía icaciana no encuentra aún su expresión adecuada. El *ser* de la palabra se escenifica como huella de una búsqueda de códigos expresivos adecuados.

Es propio de las realidades culturales que aludan a aquellos sujetos que han constituido su existencia, su función y su forma. La función de la *expresión indexical* coincide con la función fática descrita por Jakobson.²⁵⁵ La *escenificación indexical* en este relato se construye a través de la actualización, de la puesta en escena de los canales de comunicación entre sujeto indígena y sujeto no-indígena. Así puede abrir el espacio que se requiere para la expresión auténtica (y su interpretación indexical) precisamente gracias a su *inachèvement* (estructura parentética inicial).

3.2.2 Mimicry y etopoética: “El nuevo San Jorge”

En “El nuevo San Jorge” presenciamos el enmascaramiento del personaje ficcional como táctica²⁵⁶ para acceder al poder (enmascaramiento que termina por ser desenmascarado), mientras que paralelamente se presenta el desenmascaramiento del sujeto escritural Jorge Icaza (desenmascaramiento que enmascara la etopoética icaciana): CardonaSan Jorge vs. IcazaSan Jorge: lo que a nivel sintáctico (elementos textuales) no funciona y termina por ser revelado como farsa, a nivel semántico es un sinceramiento por parte del sujeto escritural Icaza, quien no

255 Elmar Holenstein, “Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache”, 20. Según Jakobson la función fática del lenguaje mantiene abierto el canal de la comunicación. Es la función del lenguaje mediante la cual el acto de comunicación tiene como misión asegurar o mantener el contacto entre el hablante y el destinatario.

256 “Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña.” La táctica se encuentra caracterizada por la ausencia de poder. Cfr. Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, 43-44.

pretende ser dueño de la revolución del indigenado, ni presentarse como santo enmascarado, sino que a través de una crítica del movimiento redentor (indigenismo, indigenismo-2),²⁵⁷ presenta un humanismo crítico frente a toda posibilidad de *re*-presentar los intereses del indigenado, del cholero explotado. Este aspecto autorreflexivo en la obra de Icaza es quizá el aspecto que menos se ha estudiado en su obra. Como etopoética se entiende, según Foucault, en palabras de Teuber “una escritura que permita al sujeto equiparse de la mejor manera para asumir la verdad y apropiarse de ella con ayuda de un ‘ethos’ o ‘hábito’”.²⁵⁸ Lo que principalmente nos interesa, sin embargo, en el término etopoética de Foucault es el aspecto de que “la ‘escritura de sí (*écriture de soi*)’ debe ser vista, en primer lugar, como una actividad que hace surgir y construye al ‘yo’ del escritor simultáneamente al acto de su escritura”.²⁵⁹ En “El nuevo San Jorge” se construye y deconstruye simultáneamente al yo escritural icaciano. De acuerdo a un *dictum* de Octavio Paz podemos decir que se trata de descubrir en este relato cómo “la moral del escritor [Jorge Icaza] no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje”.²⁶⁰ La introducción del personaje del cholo Jorge Cardona nos sirve para ver qué tipo de transformaciones sufrirá el *sujeto escritural* y el *sujeto escribiente*.

La presencia desgarbada –voces y gestos enloquecidos– del cholo *Jorge Cardona* por los recodos vecinales del pueblo, por la incomodidad de las posadas gratuitas –corredores, galpones y traspatios–, por la bullanga de las ferias, por los rincones del secretar libidinoso y clandestino –hechizo de amor, yuyos curalotodo–, por las apiñadas muchedumbres de las mingas, de las galleras, de las procesiones, nunca constituyó motivo de inquietud para nadie. Su figura corpulenta, su mirar un poco extraviado –sin franqueza tal vez, con locura quizás–, su cara en ángulos de pergamino, sus intervenciones y consejos al parecer carentes de razón y lógica, abrían de continuo pequeñas grietas de ilusión en lo espeso y ritual del acontecer aldeano (IC 318s.).

257 Como representante del indigenismo véase Mariátegui y como teórico del indigenismo-2 Lauer. Cf. Mirko Lauer, *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*, Cusco 1997 y José Carlos Mariátegui (1928), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona 1976.

258 Teuber, “Acerca de confesión y contemplación”, 859.

259 *Ibid.*, 861.

260 Octavio Paz, *Corriente alterna*, México 1967, 71s.

Podemos ver cómo la concretización de la presencia física, individual de Cardona está determinada por las cosas que lo rodean –recodos, posadas, corredores– es decir, por los escenarios de lo cotidiano y por la presencia clandestina, secreta, de la palabra diaria –bullangas, hechizos–. La consiguiente descripción física de su rostro nos lleva a pensar en su cuerpo como en la superficie sobre la cual se (ins)escribirá la palabra propia, las palabras que lo constituyen. La cara en ángulos de pergamino permite que la *escritura de sí* se efectúe a la vez como escritura del sujeto que escribe y sujeto que *es* escrito. Escritura de sí es a la vez escritura a través de sí, a través también del lenguaje que lo va construyendo como sujeto de la historia. Es aquí donde el narrador se empieza a desdoblar en dos dimensiones que quizá nunca logrará unificar. Novalis habla en este caso de un “yo dividido” cuya identidad “nunca se deja atrapar por sí misma”, aun a través de la reflexión.²⁶¹ La consciencia autorreflexiva no está en condiciones de sobreponerse al desdoblamiento/la escisión entre el yo reflexivo y el yo sobre el cual se reflexiona, sino en todo caso de potenciarla infinitamente,²⁶² lo cual nos lleva a deducir que la transformación que ocurrirá en Cardona (*Jorge*) en el relato intenta reflejar también la condición del escritor Jorge (*Icaza*), la *escritura de sí* como práctica autocrítica (autopoética) de los alcances redentores de la literatura (etopoética), considerando que estamos frente a un cuento escrito posteriormente a la novela *Huasipungo*, novela a partir de la cual Icaza también fue criticado por su supuesto etnocentrismo racista y sus novelas que, como erróneamente se afirmaba, se “empeñaban en dar una imagen subhumana del indio”.²⁶³ Precisamente ante esta crítica postulamos su etopoética como disyunción signica y ética de su escritura, desdoblamiento reflexivo que se tiene que autocondicionar: “Erkennen bezeichnet ein bedingtes Wissen”.²⁶⁴

Por aquel entonces, escudándose en su aparente demencia, Jorge Cardona se tornó eco y pregón de los anatemas de los cholos, de las cholas y de la vieja mendiga del pueblo. Aparecía de pronto –*ritmo justiciero y profético evadido del Eclesiastés*– entre el desconcierto de las muchedumbres,

261 Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Fráncfort del Meno 1987, 77.

262 *Ibid.*, 76.

263 Catherine Saintoul, *Racismo, etnocentrismo y literatura*, 93-134.

264 Friedrich Schlegel, KA, XVIII, 511.

entre el afán nocturno de revivir a la tierra estéril, entre la furia de las disputas familiares, entre el despecho maniático de los borrachos [...] (IC 319, cursivas mías).

El ritmo justiciero (cfr. *Flagelo*) y profético de las palabras de Cardona se presenta como evadido del Eclesiastés, libro bíblico conocido también como “Libro del Predicador”, una especie de soliloquio existencial, con un narrador que se presenta a sí mismo como un buscador de la sabiduría, y para ello pasa por distintas fases en las que se pone a prueba para conocerse mejor y averiguar qué es lo “bueno” para el hombre. Este enfoque en primera persona es relevante para la lectura de “El nuevo San Jorge”: el predicador bíblico no considera a sus análisis (conocimientos) con cariño ni los enaltece, más bien los trata en forma peyorativa desde un principio: “Todo es vanidad” (Eclesiastés 1:2). ¿Qué nos revela esto sobre lo profético de Cardona? Evidentemente el narrador advierte sobre el peligro de la vanidad y del sobreestimar las palabras del predicador, quien evade esta postura del narrador del libro bíblico. Aquí está latente la autocrítica icaciana para con su personaje literario que al escribirse autoescribe también al autor de su existencia fictiva. Para Icaza (Jorge), cercano al narrador que aparece característicamente por medio del paréntesis esclarecedor de la poética de este relato (puesta en escena de la voz narrativa), Cardona (Jorge) es como el (re)presentarse a sí mismo (*Sich-selbst-Darstellen*) por medio de la figura redentora de su relato, al ironizar la función redentora y advertir sobre el peligro que radica en la vanidad de aquel que se cree poseedor de la palabra redentora. Es aquí donde nuevamente se advierte que la materia expresiva (la puesta en escena de la palabra y de la voz narrativa) es en su forma inseparable de la función signica (paréntesis, escritura parentética).

Ahora bien, a nivel semántico el *temor al Señor* (hacendado con cara de dragón) que es el motivo por el cual Cardona tiene que rebelarse (revelarse como redentor) liderando a los cholos e indígenas que lo empujan a ser su líder, nos recuerda al *temor al Señor* bíblico, entendido como reverencia y respeto a Dios y a la vanidad/mortalidad humana que se expresa en el Eclesiastés. Existe una dualidad en este pensamiento icaciano: por un lado se intenta escribir en contra del pesimismo estático del predicador del *Eclesiastés*, por otro lado se quiere advertir, basándose en el peligro de la vanidad del hombre, acerca de los límites y alcances de la palabra propia (humana): “El fin

de todo el discurso oído es éste: Teme a Dios, y guarda sus mandamientos; porque esto es el todo del hombre” (Ecl. 12:13). El yo escritural se presenta en dos manifestaciones –Jorge Cardona y Jorge Icaza– como unidad inseparable, y presupone de antemano lo que solo en el acto de la autorreflexión, autoescritura logrará aprehender/asir. Lo que advertimos en “El nuevo San Jorge”, es un relato donde se efectúa claramente una duplicación reflexiva de sí mismo (*reflexive Selbstverdopplung*).²⁶⁵ Por un lado estamos ante la *diferenciación negativa* entre el predicador pesimista, pasivo y bíblico del Eclesiastés frente al Cardona que levanta la voz por aquellos que sólo pueden decir “así es sin estar escrito” (la escritura bíblica: sagrada y originaria) y “así es sin que diga el cura” (IC 320): el pregonero Cardona (recuérdese *Flagelo*) que denuncia la tragedia íntima del cholo y del indígena. Por otro lado, en el temor a Dios que se expresa en el soliloquio bíblico, en la advertencia frente a la vanidad humana, se encuentra la *semejanza positiva* con el texto religioso (Eclesiastés significa también “texto del *congregador*”, función que también corresponde a Cardona, quien congrega a cholos e indios para que se levanten y acaben con el “devorador de cristianos”) (IC 320).

Una ráfaga de fingida modestia marchitó a medias las prosas de la corpulenta figura de Jorge Cardona. Pero la excitante fogata –llamas de brazos, de dedos convulsos, de viejas herramientas, de ponchos en alto– de la muchedumbre, revivió el orgullo del héroe (IC 322).

Si en un principio Cardona es sorprendido por “la audacia inusitada del cholerío cuerdo” (IC 320), en esta escena ya se apodera de él la vanidad, la “fingida modestia” que anticipa el sinsentido trágico del final que, al considerarlo paralelamente a una frase del libro *Eclesiastés*, adquiere absoluta evidencia autorreflexiva: “Las palabras del sabio son como agujones” (Ecl. 12:11). Ahora bien, el núcleo diegético de “El nuevo San Jorge” pasa también por aquello que en el marco de la teoría postcolonial Bhabha²⁶⁶ denomina *mimicry*: *mimicry*, como

265 Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, 8.

266 En su famoso libro *The Location of Culture* Homi Bhabha ha resaltado la función del estereotipo dentro del discurso colonial. Este sirve esencialmente para interceptar un acercamiento muy grande del Otro con el colonizador. Esto es mucho más significativo aún, en cuanto el proyecto colonial siempre es legitimado con el deber moral de conducir al Otro al propio nivel cultural, de ayudarlo, entonces, a perder su otredad y su estado salvaje. Se convierte el Otro en el Mismo, entonces el proyecto colonial pierde, en efecto, su legitimación. Para mantener la dicotom-

función de lo híbrido, denomina el acto de la repetición/reproducción (no de la representación) del poder colonial y de su cultura por parte del colonizado, lo cual lleva a la pérdida de la originalidad –el signo repetido lleva siempre también la *huella* del *Otro* y genera una crisis de la función de la representación de los signos y la corrupción de la pureza discursiva de la identidad del poder colonial. A través del principio de esta *repetición vindicativa* se invierte la aspiración narcisista contra su procedencia: al poder colonial se le antepone un espejo híbrido, frente al cual no se puede reconocer y así su identidad se convulsiona. “The metonymic strategy produces the signifier of colonial mimicry as the effect of hybridity – at once a mode of appropriation and of resistance, from the disciplined to the desiring”.²⁶⁷

Este accionar de los oprimidos funge como compensación de un menos en el origen –lleva a cabo no sólo una “adición” (+) sino también un “relleno” ({+}), su suplemento/complemento es un aplazamiento de la presencia de lo representado– así se produce un espacio para una nueva identidad propia (*autenticidad*). Este concepto del *mimicry* colonial es subvertido en “El nuevo San Jorge”: claramente se va dilucidando con cada transformación de Cardona²⁶⁸ que la imitación del poder colonial no es ni eficiente para derrocar al poder neocolonial ni, cuando es asumida como estrategia²⁶⁹ para mantener el poder, genera el espacio para una identidad auténtica. Por ello este concepto de Bhabha resulta inaplicable a la sociedad postcolonial andino-ecuatoriana. El *mimicry* no funciona como espejo híbrido que desesta-

ía eurocéntrica Uno-Mismo vs. Otro, se requiere, por consiguiente, del estereotipo de las razas, sobre el cual se pueda leer en todo momento la indudable diferencia del Otro. Así se convierte el estereotipo en fetiche, ya que sirve para enmascarar el verdadero deseo: la conservación del yo colonizador ante el peligro de ser destruido a manos del Otro. Por lo tanto es, al mismo tiempo, una elección narcisista del objeto. El estereotipo remite también intrínsecamente a su carencia fundamental de legitimidad y produce por ello la agresión necesaria para su mantenimiento frente al Otro estereotipado.

267 Baba, *Location of Culture*, 120.

268 “[U]n disfraz de mayordomo [...] cambió su cayado de errabundo caminante por un sucio y largo acial. [...] cambiaba su pequeña ruana por un poncho de bayeta de Castilla, sus botines hediondos y deslustrados por botas de cordones de cuero, su capacho por sombrero de ala gacha y envolvía su cuello desnudo con larga bufanda guaneña.” (IC 324)

269 En este caso sí una estrategia, porque el lugar que ocupa Cardona, el lugar del poder, le permite operar socialmente. Cfr. Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, 43-44.

biliza el poder neocolonial de los hacendados criollos, sino que es una forma de burla, de subversión táctica para eliminar dicho poder, pero no por la desestabilización que genera en el discurso colonial, sino porque lleva al colonizado (Cardona y los cholos) a entender que ese disfraz es inútil para sus propósitos vindicativos.

El disfraz de mayordomo que llevaba en ese instante Jorge Cardona en vez de salvarle con su apariencia taimada, rastrera y quejumbrosa, le hundía más y más en una especie de humilde resignación de siervo, de asalariado. Comprendió con pavor que aquella máscara le estorbaba en vez de ayudarlo –imposible rebelarse con semejante disfraz–. Los chasquidos persistentes y feroces del látigo al envolver al criminal fueron arrancándole en pedazos el poncho y partes del vestido. Al sentirse cubierto de trapos en jirones –autenticidad de peregrino y aventurero enloquecido–, el cholo Jorge Cardona tomó de nuevo impulso de libertad, de coraje estimulado por las injusticias propias, ajenas y heredadas (IC 337).

Sin embargo, en “El nuevo San Jorge”, es precisamente el fracaso de este intento subversivo desde abajo el que pone en duda la función del predicador y sus procedimientos para llevar a cabo dicha redención como líder. El apoderamiento del falo del hacendado (el acial), al cual las cholos reconocen como rabo “ricurishca de taita diablo coloradu”, convierte a Cardona justamente en “héroe tragicómico” (IC 324). En medio de su duelo con el señor de la comarca, Cardona se cuestiona en voz alta “¿Quién soy yo, carajo?”, y “frotándose a todo frotar en la conciencia” se responde a sí mismo atribuyéndose “aquellas virtudes que le entregó generosamente el pueblo: ‘El más bueno, el más fuerte, el más sabio, el más hermoso, el más santo’” (IC 338). Por ello aquí la escenografía icaciana encuentra un punto donde se escenifica a sí misma: cuando Cardona se levanta y logra replicar, responderle al señor de la comarca, cuando logra articular su deseo, su necesidad, su derecho a través de la palabra propia, el narrador le otorga al “cara de víbora y patas de buey” un *momentáneo paréntesis* (IC 338), paréntesis que divide el relato en dos partes. Esta es la transgresión de la frontera lotmaniana, frontera en la cual surge el *sujet* de la narración. El *sujet* aparece por lo tanto en dos campos: como paréntesis dentro de una escritura parentética y como escritura parentética que marca aquí un paréntesis. Es el lugar diegético donde la voz narrativa aparece como actividad en la que está insertada un ojo, en la cual obrar (actuar) y verse-al-obrar (obrar) aparecen simultáneamente inseparables

(metadiegesis). Es precisamente el punto donde la crítica etopoética sobre el momento reflexivo se transforma en un nuevo modelo de (auto)reflexión narrativa: momentáneo paréntesis escenográfico.

Esta escritura parentética aparece de nuevo marcadamente en la escena en la que el poder del antiguo señor de la comarca es traspasado a Cardona, el momento donde este último finalmente se viste con el ajeno disfraz que lo volverá más tirano que el antiguo amo. El peligro latente de la soberbia se apodera de lleno de Cardona:

Sobre todo, quería estrangular las injurias que manchaban su flamante grandeza. “¡Que se calle por los mil demonios de la paila grande! Le beberé los sesos, el alma...”, se dijo en plena congestión de carajos y maldiciones. Entre tanto, el señor de la comarca –sol rojo hundiéndose entre montañas de poder, de autoridad, de fiereza–, miró cómo se acercaba el cholo, y, al observarle le identificó –curiosa transferencia– con su antiguo esplendor, con sus torpes maldades, con sus grandiosos atributos de dragón. Comprendió entonces el viejo que su vida se prolongaría en el asesino, con todo el ritmo, con toda la ciencia, y hasta con los menores detalles de su astucia y de su orgullo. “No moriré. Morirá mi figura tan sólo” [...] (IC 342).

Como vemos, el espejo narcisista funciona hasta el final del que ejerce el discurso del poder. La teoría de Bhabha se ve precisamente aquí contrarrestada. Entre simulacro y etopoética, Cardona se mueve hacia una “transformación sentida por él con pavoroso orgullo de triunfador” (IC 343), como afirma el narrador. Su confusión inicial pasa a ser “actitud dramática” (IC 343) en el sentido de la palabra, esto es: escenografía.²⁷⁰

Para entender el giro final del cuento cabe recurrir a Iser y su concepción de “Fingieren”, fingir, que es para él una inserción con finalidad (*Zwecksetzung*). El *fingir* lo real en la ficción novelesca crea lo imaginario que se encuentra unido con la realidad, la cual vuelve a aparecer en el texto. El acto del fingir la realidad adquiere en “El nue-

270 “No obstante hallarse abstraído en su monólogo de reproches, de preguntas sin respuesta, el vencedor –cholo cualquiera, montado en la sorpresa de las oportunidades y del absurdo– pudo observar, entre incrédulo y burlón, cómo una estúpida serenidad cubría el rostro del caído, cómo la piel manchada por duras escamas se había apaciguado en color y arrugado de ancianidad, cómo el fuego de la mirada había huido sin dejar rescoldo, cómo un aliento inoloro, una atmósfera sutil, un humillo tenue casi impalpable, que emanaba del muerto, le envolvía lentamente adhiriéndose a los pies, a las manos, al pecho, a la garganta, a la sangre, a los nervios de su ser –era y no era él al mismo tiempo–” (IC 343).

vo San Jorge”, como ya hemos mencionado, carácter auto y etopoético. Cuando Cardona, el redentor (el escritor redentor de los oprimidos), llega a ocupar el lugar que le posibilitaría el cambio, cambia él de “santo del pueblo” a “santo de palo que recibe impasible las oraciones” (IC 348). El engaño al que Cardona somete a los aldeanos está dirigido a prolongar su nueva posición de “divino triunfador”: el miedo vuelve a generarse entre la muchedumbre, el miedo reestablecido desde otro sujeto es lo que vuelve a mantener esta vez el poder de Cardona. El cuerpo del antiguo amo se utiliza para este propósito pero, además, evidencia el propio miedo de Cardona. La crítica del personaje redentor que cree hablar por los demás es clara: finalmente aparece sólo como “pantomina macabra” (IC 352).

Entre tanto Cardona, esforzado y diligente, sentó el cadáver de cara de víbora y patas de buey en un sillón, le ató como pudo al mueble, le limpió la sangre del rostro, le arregló los vestidos, el látigo, el gesto cruel de los labios y, al final, le acomodó en la penumbra del hueco de la ventana, entre los pliegues de la cortina de damasco que colgaba hacia el suelo. La pantomima macabra, urdida a la sombra de la urgencia y del cinismo, dio buen éxito. El cholo triunfador había recurrido al cadáver de su víctima para usarle como espantajo defensor de lo que él creía su propiedad, su hacienda, su botín (IC 352).

En este sentido la fuerza performativa de esta escena, que se encuentra de alguna manera en esta especie de *escritura de sí* es una llamada de atención sobre sí misma, una advertencia del peligro que supone erigirse en redentor de un grupo humano (los indios, los cholos): “en cada lugar y a cada momento en que el individuo madure, se transforme y se forme, está realizando un proceso que va dirigido hacia sí mismo: [el cuidado de sí]”.²⁷¹ Esto nos recuerda al escribiente tal como lo postula Barthes, “la escritura como acción de escribir [que] se vuelve un gesto intransitivo”, en Icaza escenificado en el paréntesis que evidencia el desdoblamiento que surge a raíz de su “agilidad transformista” (IC 354): ahí se aúnan escritor y escribiente, *cuidado de sí* y compartir con los demás, temor y seguridad, escena y grafía, ficción y realidad.

Se miró al espejo turbio y sin luz donde halló –asombro satisfecho– que detrás de los rasgos, de las actitudes y de los atavíos de dragón no quedaba nada de lo que fue por los chaquiñanes de la montaña, por los recodos de los desfiladeros, por la misericordia de las posadas, por el griterío de

271 Teuber, “Acerca de confesión y contemplación”, 861.

las ferias, por el refugio amoroso de los galpones abandonados, por la hermandad de las mingas, por la embriaguez de los velorios. El nuevo y desconcertante personaje **–máscara y realidad–** abrió sin temor la gran puerta. Estaba seguro. Segurísimo... (IC 355).

Así, con este gesto implícito demostrativo, se fragmentan los signos en esta escena de la enunciación escénica. Toda la enumeración de lo que une a Cardona con su gente se enturbia, la vida se convierte en un fingir, en máscara que lo oculta todo. La poca luz del espejo no permite verse a uno mismo, ese es el peligro que advierte el narrador, no es un espejo exteriormente turbio, es un espejo turbio y sin luz por el reflejo del yo que se contempla: la actitud que se encuentra en el que mira en él. Este mirarse a sí mismo contiene todos los elementos escenográficos de la escritura icaciana. La escritura tiene que interpretarse como gesto gráfico (escenografía). El narrador advierte sobre los peligros que conllevan la transformación y modificación de uno mismo, como individuo y como escritor. La escritura se concentra en el escenario exterior del lenguaje, en la escena de Cardona frente al espejo, en el espacio interior, en el escenario interior de lenguaje, en la etopoética implícita, el peligro de la autotransformación y la autoconstitución del yo a través de la escritura.

Ahora bien, el cholerío tampoco queda exento de culpa en “El nuevo San Jorge”: el narrador le atribuye al final del cuento un “pecado de ingenuidad, de falta de fe” (IC 357), que se puede interpretar como una preocupación de sí unilateral por parte del cholerío. Es en la interacción entre cuidado de sí del personaje que lidera el movimiento redentor y conciencia comunitaria donde se encuentra la problemática de este relato: el yo escritural frente a sí mismo y frente al cholerío y el cholerío frente a sí mismo y frente al yo redentor escritural.²⁷² Esta interacción que se concretará en la novela *El Chulla Romero y Flores*, escrita seis años más tarde.

272 Véase Kurt Hahn quien afirma que “sin duda es un privilegio de la ficción no separar subjetividad y alteridad como un exclusivo ‘o lo uno o lo otro’, sino de relacionarlos en constante tensión como mutuo autocuestionamiento.” De esta manera pensamos que en la escritura escenográfica icaciana “se pueden entrecruzar en su curso/proceso la *écriture de soi* y la *écriture pour autrui*”. Véase Kurt Hahn, *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*, Múnich 2008, 220. Hahn ubica en la suspensión, en el paréntesis, la etopoética como interés por el otro. Véase Hahn, *Ethopoetik des Elementaren*, especialmente cap. IV.

3.2.3 *La suspensión etnopoética del disfraz: “Mama Pacha”*

El relato “Mama Pacha” cierra un ciclo de cuentos en los cuales la búsqueda de la esencia del lenguaje poético, la poética icaciana, se torna evidente. Aquello que convierte a una expresión lingüística en expresión poética y que lleva a descubrir cambiantes jerarquías en las funciones del lenguaje dentro del mismo, según un dictum de Roman Jakobson, es lo que trataremos de aclarar con “Mama Pacha”. Con este cuento Icaza concluye su búsqueda del ente del lenguaje poético y puede pasar a escribir una obra como *El Chulla Romero y Flores*, donde su lenguaje es un desarrollo (*Ent-faltung*) de su máxima poetividad. Sin embargo, indagaremos en la diferencia esencial que radica precisamente en la solución final que encuentra Pablo Cañas frente al conflicto identitario al que se ve expuesto, según la crítica Alicia Ortega, el antecesor literario del célebre Alfonso Romero y Flores.

“Mama Pacha” cuenta la historia del personaje homónimo, hechicera y mujer milenaria de un pueblo andino, donde “recoge en una gran bolsa de cuero las penas, dolores y enfermedades de su comarca –indios, cholos, chagras– para quemarlos en secretos ritos, mientras ahuyenta noche tras noche, al HuayraHuañuy, viento de la muerte”.²⁷³ Hay que recurrir una vez más a la ubicación topográfica desde donde Mama Pacha oficia como “referente mítico capaz de fundar [...] un mundo propio y habitable”,²⁷⁴ para descifrar la *Urszene* (escena original) de la modernidad icaciana, el conflicto que constituye la modernidad de las interpretaciones de su obra, el escenario desde donde se abre el espacio, en el cual, como una transversal, el tránsito de la historia se hace palpable, donde se reflejan simultáneamente su avance y su consumación. En las primeras líneas leemos:

Desde aquel lugar *la imaginación jugaba sobre la realidad*: seguía el curso del río –larga y cristalina cicatriz²⁷⁵ del paisaje– con los pies desnudos por las orillas o por la corriente; rodaba por el declive de los

273 Alicia Ortega, “Mama Pacha: de la santa indignación colectiva al sacrificio del mestizo. Un antecedente de *El Chulla Romero y Flores*”, en: encuentros 9. *Revista nacional de cultura* (2006), 71.

274 *Ibíd.*, 72.

275 Ya en el cuento “Cachorros” aparece la imagen del chaquiñán como cicatriz. ¿Pero qué significa aquí esta metáfora? Una cicatriz es el resultado imperfecto que queda de la unión de dos partes que fueron separadas con violencia. La cicatriz siempre remite al dolor previo, de la herida, y al dolor posterior, del proceso de curación.

páramos con impulso travieso y alocado hasta hundirse en los barrancos, saltando sobre las rocas, sobre las zanjas, sobre el zig-zag de los chaquiñanes; [...] revisaba, uno a uno, hacia lo alto y árido de la ladera, los huasipungos –detalles decorativos en el verdor inconmensurable– (IC 263s.).

¿Dónde empieza la realidad y dónde la imaginación? Si el narrador flota precisamente sobre el huasipungo, donde reside Mama Pacha, ¿qué tipo de voz narrativa tenemos aquí? El concepto de realidad y ficción y su interrelación está cimentado en estas líneas iniciales del cuento: en primer plano tenemos nuevamente el escenario del mundo indígena, la “presencia de los campesinos –contrapunto de manchas pardas, tristes, silenciosas–” que se junta con el acto de la imaginación, a nivel narrativo, el acto de fingir (*Akt des Fingieren*²⁷⁶) de Mama Pacha. La imaginación de Mama Pacha es la razón de sus poderes curativos²⁷⁷; así también la fuerza curativa, iluminadora, de la literatura, aparece paralelamente como producto de la imaginación. Una fuerza imaginativa que *juega* sobre (¿y a través de?) la realidad. Es decir, esa capacidad de “afirmar una red de nexos y vínculos que anuda afectivamente al sujeto colectivo con el mundo de su entorno vital”²⁷⁸ sólo le es posible a través de la fuerza cohesiva de la imaginación, que supera las divergencias entre la creencia ancestral de una tierra fértil que brinda vida y las condiciones de vida sobre la misma que significan agonía, ruina y muerte. Sólo a través de la unión de hilos que logra Mama Pacha le es posible entender lo que para los demás resulta incomprensible, esa capacidad de leer e hilvanar los sucesos de su entorno –como textura sobre su propio cuerpo– en sí misma y por medio de las prácticas ancestrales indígenas que están incluidas en ese *juego sobre la realidad*. La realidad se vuelve *ob-scena* (fuera de escena) sin la interpretación, sin la lectura, sin la ritualidad²⁷⁹ de Mama Pacha.

276 Según Wolfgang Iser el acto del fingir se debe a una necesidad de ficción del ser humano, de manera que la literatura se vuelve indispensable para este porque le abre la posibilidad de interpretación su propia existencia. La literatura es el medio *par excellence* en el cual el ser humano presencia su propia plasticidad. Véase Iser, *Das Fiktive und Imaginäre*, Múnich 1991, 9s.

277 “Todos los dolores, las penas, los desconciertos, las hambres, las enfermedades y los temores del vecindario de aquella comarca –indios, cholos, chagras–, recogía y guardaba en una gran bolsa de cuero Mama Pacha” (IC 264).

278 Ortega, “Mama Pacha”, 72.

279 Alicia Ortega se refiere a Josef Estermann, quien en su libro *Filosofía andina* afirma que “el runa andino no ‘representa’ al mundo, sino lo hace ‘presente’

La figura de Mama Pacha, marchita por los harapos que vestía, envejecida por el pergamino que se arrugaba en su cara y se ennegrecía en sus brazos, repugnante por sus ojos orlados de lagañas, miedosa por su aspecto de bruja –dedos nudosos y crispados, nariz ganchuda, cabellos revueltos, boca sin dientes–, se transformaba en maternal, heroica y bondadosa, al resplandor juguetero de las llamas que se abatían y se agigantaban entre los leños de romero y palo santo, a medida que caían en las brasas los invisibles espíritus de las calamidades de la indiada y del cholero, junto con el polvo de ají seco, de perdigones de pimienta y de raros hierbajos. Para la fe de la vieja, para su anhelo y se dice que hasta para su experiencia, aquel oficiar de hechicera –profunda y secreta convicción de las gentes de la comarca– ahuyentaba, noche tras noche al Huaira–Huañuy –viento de la muerte– (IC 265).

La fuerza que proviene de su capacidad de imaginar transforma a Mama Pacha en figura materna. La conjugación de la fe de Mama Pacha con la convicción de las gentes de la comarca se da en el paréntesis que abre la voz narrativa, es el mediador que une realidad y ficción, ficción real y realidad ficcional como en un *juego de la imaginación sobre la realidad*. Es la fuerza de la descripción de la deformidad de Mama Pacha conjuntamente con este procedimiento escritural el que otorga a la escena su plenitud formal narrativa.

La concretización de lo imaginario se manifiesta cuando Mama Pacha recorre los lugares que en la escena anteriormente analizada, desde su huasipungo, había imaginado en un juego con la realidad.

Y a media mañana, apoyándose en su rústico bastón, Mama Pacha se arrastraba por el desfiladero hasta el valle. Entraba en los huasipungos, cruzaba los desmontes y los sembrados, trepaba por los chaquiñanes, se detenía en los recodos peligrosos de los caminos, se hundía en el lodo de las orillas del río, daba remedios a los males de las hembras en apuros –carishinas o virtuosas–, aconsejaba a los longos con su sabiduría de experiencia –secretos contra las crecientes imprevistas, contra las lluvias torrenciales, contra plagas malditas, contra la luna tierna, contra el viento embrujado–, repartía su cucayo entre los rapaces y les inspiraba en nuevos juegos (IC 267).

El “decir” y el “mostrar” se unen. La autorreflexividad del “mostrar” se torna evidente. Icaza demuestra cómo la imaginación de Mama

simbólicamente mediante el ritual y celebración” (94). Cf. Josef Estermann, *Filosofía andina*, Quito 1998. En este sentido habría una diferencia sustancial entre la representación de la realidad como técnica de la ficcionalización estética y el ritual que es “presentador” de la realidad, es decir, se puede leer como ese juego sobre la realidad del que habla Icaza. El juego sobre la realidad marcaría lo ficticio como el despliegue de lo imaginario.

Pacha tiene su concretización material y real, su juego sobre la realidad es a la vez imaginario y material, entre los paréntesis se encierra la poesía y la imaginación de la voz narrativa y la realidad cruda y suplicante de ayuda real, concreta, que brinda Mama Pacha. Su fuerza poética se convierte en fuerza real y palpable para los indios. La función textual de la inspiración imaginaria que provee a los niños es vital y necesaria.

La obsesión y el ansia sin recompensa de gratitud arrastraba muchas veces a las gentes a pensar en la desaparición de la vieja, en su muerte. ¡No! No podía. Ella controlaba al Huaira–Huañuy. Era eterna. Nadie la vio nacer (IC 267).

El detonante del segundo eje temático importante del cuento es la muerte de Mama Pacha durante una sublevación indígena, bajo las espuelas de los caballos de los hacendados que intentan reprimir la protesta. Paradójicamente es la movilización indígena la que trae la muerte de Mama Pacha y con ello el caos en el mundo andino aquí representado. Al enterarse de la muerte de Mama Pacha los indios abandonan los campos, y cholos y hacendados sienten por primera vez su dependencia del trabajo indígena. Para los indios la muerte de Mama Pacha significa “volver a palpar su miseria”, no poder interpretar y entender la esencia de su tragedia; para los cholos y hacendados, la pérdida de sus privilegios y comodidades y la certeza de que sin los indios su vida es más dura.

Y los indios y los cholos pobres, al abrir los ojos en aquella fatídica mañana, y encontrar amontonado en su torno, corporizadas en el recuerdo de las penas –más penas que de ordinario–, claro y fluyente a través de un extraño conocimiento sentimental lo amargo, lo sórdido y lo palpable de su miseria –esencia de la tragedia–, notaron de pronto que algo les faltaba para olvidar, para no entender y para no sentir lo que siempre resbaló por su bruñida y dura resignación, algo que si dejaba de narcotizar por unas horas la realidad en torno –choza, tierra, animales, trabajo, mujer, hijos–, se podía convertir en un infierno (IC 271).

El estímulo poético de lo parentético en Icaza se duplica cuando constatamos que crea un contraste absoluto con lo metafórico y lo metonímico, aquí se evidencia la autenticidad de esta expresión americana, en esta escenografía parentética. Basándonos en las teorías de Roman Jakobson podemos decir que los intentos de los intérpretes de Icaza de fijar su literatura –como forma artística específica– como un episodio histórico-social limitado (los años treinta) y como una ideo-

logía específica (socialismo o comunismo), son típicos desvíos mecanísticos: cuando se deduce de la sinrazón del arte la irrealidad de la cosmovisión, se encubre artificialmente una antinomia fundamental. Pues corresponde mejor al arte inmaterial (como lo es la escritura icaciana) la inclinación a la filosofía de lo material, social e histórico.²⁸⁰

Consiguientemente las secuencias en las cuales el hijo de Mama Pacha, Pablo Cañas (quien a propósito niega descender de ella) intenta dar sepultura al cadáver abandonado a la descomposición, por el temor indígena, son significativas e importantes para entender el drama interior de este personaje. A pesar de la negación que se autoimpone, no puede dejar que el cuerpo de su madre natural termine descomponiéndose a la interperie, y al final acaba ayudando al párroco a dar sepultura a Mama Pacha, debido a que un sentimiento de pertenencia lo consume.

Mas, al quedarse solo *–rumiando lo que él creía la vergüenza de su origen–*, trató de volver a su trabajo, a sus papeles, pero un impulso lleno de amarga inquietud guió sus pasos hacia el autobús del *camino real*. ¿Qué le importaba lo demás? Deseaba librarse de aquel problema que le entregó el pastor. Para ello nada más recomendable que *enterrar a la vieja*, enterrarle muy hondo hasta que *desaparezca de todos –de su vida y de la vida del cholero* (IC 279, cursivas mías).

Pablo Cañas se mueve desde la imaginación *irreal* que lo lleva a sentir vergüenza de su origen hacia el camino *real* que le permite un primer acercamiento a su identidad. Sin embargo, la ambivalencia de su proceder se mantiene, pues él desea enterrar esa realidad (la vieja), hasta que esta desaparezca. De ahí que no logre entender que es de su interior de donde debe expulsar esa irrealidad y no de la realidad material que tiene frente a sí. Es precisamente el cuerpo de su madre muerta el que le empezará a revelar los misterios de su poder interpretativo, de su fuerza hermeneútica:

Una sensación de vacío *–duró lo suficiente como para darle la síntesis de un drama sordo que había dejado impreso sobre el cuerpo de la vieja rastro más profundos que la misma muerte–*, obligó al mozo a buscar en los ojos diminutos y cansados del pastor, la respuesta capaz de justificar todo aquello (IC 281).

280 Véase Roman Jakobson, “Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak (1935)”, en: Id., *Poetik*, 209.

Una de las respuestas se puede encontrar en la unión entre la obra y el mundo, una unión ya analizada por Heidegger. La etnopoética de Icaza es el origen de una obra de arte humanista, que acoge al dolor indígena como parte de su mundo. *Werksein* (ser obra) significa erigir un mundo, decía Heidegger, e Icaza erige el mundo de la voz indígena. La materialidad de la tierra (mundo), a la que Pablo Cañas devuelve a su madre, es aquella que tiene que volver a actualizar a la obra de arte, como afirmaba Heidegger, cuando erige un mundo estético.

La tierra es lo que antecede y cobija [...] sobre lo que funda el hombre su habitar en el Mundo [...]. La tierra es lo que produce; producir la Tierra quiere decir: traerla a lo abierto (del Mundo), como lo que se cierra. [*La obra permite que la Tierra sea Tierra – Das Werk läßt die Erde eine Erde sein*].²⁸¹

El mundo a través de la metáfora de la tierra siempre reactualiza en la obra de Icaza a su escritura, en un sentido material e inmaterial.

Cuando el cholero y los hacendados, para conseguir el retorno de los indios al campo, se prestan a buscar al asesino de Mama Pacha, se enfrentan a un Pablo Cañas ya cambiado y con ideas más claras en cuanto a su interior y sus opiniones, sin embargo, en su conflicto individual y principal, no logrará la apertura que el lector espera. Precisamente a través de esta tensión narrativa se construye todo el extenso pasaje final del cuento, donde Cañas se ve enfrentado a la turba de cholos y hacendados que reclaman al asesino de Mama Pacha.²⁸² Aquí aparece el segundo subtema elemental: el disfraz. Sobre este afirma Certeau que

existe para empezar el problema de la forma dada a estas prácticas alojadas lejos del [auto]conocimiento y sin embargo poseedoras de su secreto [su origen indígena o cholo]. Allí está una figura de la modernidad.²⁸³

Cañas es un sujeto dividido entre “desprecio y vergüenza”,²⁸⁴ y prefiere aniquilarse a sí mismo antes que revelar su verdadero origen, por lo

281 Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*, trad. de Francisco Soler, Bogotá 1953, 13. Véase también Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks* (1935), Stuttgart 2003, 35s.

282 “El mozo, extasiado en el éxito de sus afirmaciones, sintió que entre sus dedos se debatía la vida de un gigante asqueroso de cien cabezas prontas a devorarlo, de un monstruo afligido tan sólo por la desaparición de sus víctimas” (IC 299).

283 Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, 74.

284 Cuando ingresa en la choza donde vivía su difunta madre el asco lo sobrecoge, un asco que se va transformando en un sentimiento interior más que exterior:

que es capaz incluso de declararse culpable de un crimen no cometido. En su diálogo interior su propia aceptación se presenta como *realidad imaginaria* y el mencionado crimen –el asesinato de la madre– como *ficcionalidad real*, pues no ha llegado a perpetrarse. La paradoja entre forma y contenido es así magistralmente escenificada: ocultar el origen verdadero (“crimen” disfrazado) frente a la revelación de un crimen no cometido (¡contra la propia madre!). Así Cañas termina por despojarse del falso disfraz. De manera similar también los cholos que reclaman al asesino de Mama Pacha ocultan en su interior el miedo fundamental a ser descubiertos como seres en los cuales sobrevive Mama Pacha, pero en esa autoburla mantienen vivo el recuerdo de su legado. Se trata de una forma grotesca y masoquista de conservar su origen al no revelarlo:

Cuando los cholos mayordomos y gañanes comentaban sobre las leyendas y las supersticiones de la indiada lo hacían con el temor de perder algo que sobrevivía en ellos, algo que se desbordaba por la conciencia burlándose del disfraz y del disimulo cotidianos. (IC 287)

Pablo Cañas vive percibe este sentimiento de forma semejante:

En el oleaje de una excitación jamás experimentada había surgido la imagen de su madre muerta. No era una bruja maligna, ni una rama seca tatuada por la infamia, ni una mortecina hedionda cubierta de llagas y de sangre, ni un cadáver de harapos renegridos. Era en la esencia de sus palabras, algo pequeño y enternecedor enraizado en lo más noble de su existencia, en su propio ser (IC 297).

Se trata de una máscara que se apunta a sí misma. Como una escenificación de los signos, de las palabras que lo conforman pero que oculta por temor a ser revelado.

Cañas usa su última arma y acusa a todos los presentes del asesinato de Mama Pacha (madre tierra): “¿El asesino? ¿Pero cómo? ¿No ha comprendido usted? Son todos. ¡Todos ustedes!” (IC 304). A lo cual los cholos y hacendados responden: “¿No comprende que acusándonos a todos no acusa a nadie?” (IC 305). Aquí podemos ver que Icaza se muestra crítico frente a los movimientos de masa que eluden la responsabilidad individual y colectiva. Siguiendo el dictum de Fichte el sujeto se descubre en el obrar, y la autorrealización del Yo es la

“Abriéndose paso entre el asco fermentado por la amenaza de identificarse para siempre con lo esencial de aquella angustia circundante, salió como pudo de la choza” (IC 284).

acción moral sujeta a la palabra. Es precisamente esto lo que se debate aquí. Cañas termina termina sumiéndose en una mudez final que lo condena:

Con la *boca semiabierta*, con el asco de toda la vileza del mundo *en la garganta*, Pablo Cañas no pudo decir lo que en realidad era. Miró en su torno con la urgencia del que busca a alguien para que *hable por él*. [...] Era hijo de Mama Pacha. India vieja, miserable y bruja de la comarca. Figura imposible para la publicidad y los sentimientos de los demás. ¿Cómo decirles que era Pablo Cañas? ¿Cómo, si nadie se creyó nunca hijo de india? Todos habían olvidado porfiadamente aquello (IC 309).

El derrumbamiento funcional de la intersubjetividad, la ausencia de un deseo, el título de la narración como nombre negado, el intento sin fin de cerrar el abismo entre lo real del cuerpo (enterrado y luego nuevamente exhumado) y lo simbólico-representativo de la escritura. Escritura del silencio que grita:

Culpable de no poder decir la verdad. Su verdad que al mismo tiempo era la de todos. “Soy como ellos... Hábil para acusar... Cobarde para exhibir los rubores... Ellos saben perfectamente... Ellos son y viven esa estúpida vergüenza, pequeña y sin embargo inconfesable...”, se dijo envolviéndose en un silencio testarudo (IC 311).

Icaza exhibe los rubores claramente, como escenografía: “la morale du théâtre, qui n’est plus un art de l’illusion, mais un art des signes affichés, découverts”.²⁸⁵ Así concluye admitiendo sobre todo la percepción ajena/extraña (*Fremdwahrnehmung*) en la propia cultura, auto-percepción y percepción ajena a la misma vez, doble enmascaramiento, doble tragedia del mestizaje.

Podemos ver cómo el *acto de imaginar* ser rechazado por ser hijo de india pesa más que el decir la verdad (realidad), entre esa disyunción fundamental que es el conflicto central del cuento “Mama Pacha” se encuentra el significado del relato. En primer lugar aparece Mama Pacha como aquella que a través de su imaginación logra vencer los males reales, es decir sus fuerzas irreales le permiten enfrentarse a la realidad para contrarrestarla, mientras que Pablo Cañas se entrega al sentimiento de culpa de la *realidad imaginaria* que lo lleva a convertirse a sí mismo en criminal con una ficcionalidad real dentro de la

285 Cita tomada de una entrevista que dió Barthes después de un viaje a Japón. En Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tomo II (1966-1973), París 1993-1995, 530. Citado en Neumann, “Theatralität als Zeichen”, 97.

ficción. Así el juego siniestro de la “ficción de la realidad de realidades” lo condena a la negación y a la muerte, mientras que la fuerza imaginaria e interpretativa de Mama Pacha sirve en función de la vida y del acompañamiento de la tragedia indígena, como una forma de ampliación del espacio de lo humano dentro de lo inhumano.

4. La novela icaciana: esceno-grafía de la expresión auté(t)n(t)ica

4.1 Huasipungo (1934): la invención de la palabra

La actualidad de una obra no radica en aquello que nos es similar; sino en aquello que nos separa de ella.

Karl Robert Mandelkow

Existen razones claras por las cuales algunas obras llegan a ser lo que Goethe denominaba *Weltliteratur*, por qué algunas obras se releen y siguen cautivando o, como en el caso de *Huasipungo*, chocando y conmoviendo a sus lectores. La verdad de la literatura se despliega en los múltiples enfoques de sus lecturas históricas, pero también se revela en la historia de su alcance y de sus efectos. Muchos de los juicios acerca de *Huasipungo* terminan por ser una simple lectura superficial de un texto que, a mi modo de ver, no ha sido leído correctamente, o en el sentido fundamental que expresa la obra, un significado que quizás ni el propio Icaza estuvo en capacidad de verbalizar durante su vida. Es como si las primeras interpretaciones y el éxito rotundo, pero inesperado, que obtuvo su primera novela, hubiera cegado también al autor, impidiéndole ver el alcance poético y humano que tenía su gran novela, lo cual explicaría su “atrincheramiento” detrás de un realismo social y la defensa de su obra como obra únicamente de denuncia.²⁸⁶ Este último aspecto no lo negamos, pero queremos agregar algo y abrir así nuevas líneas filológicas, en lo que a nuestro parecer ha sido hasta ahora una lectura incompleta y parcial de su famoso *Huasipungo*.

286 Los estudios críticos sobre *Huasipungo* son vastos. No existe obra ecuatoriana que haya sido estudiada tan exhaustivamente como la célebre novela icaciana. Para una bibliografía extensa sobre esta obra remito a Manuel Corrales Pascual, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito 1974, 259-265, y al estudio anteriormente mencionado de Antonio Lorente Medina (317-325). El Centro Cultural Benjamín Carrión ha dedicado un anuario *re/incidencias* n°4 (2007), a innovadores estudios sobre Jorge Icaza.

Por ello la pregunta fundamental que nos hacemos con respecto a *Huasipungo* es: ¿qué es lo que hace de una expresión lingüística una expresión poética? Y con ello, ¿qué convierte a una expresión poética en una obra de alcance universal?

La novela narra principalmente la historia de dos personajes: Alfonso Pereira, un hacendado venido a menos que intenta, a través de un negocio con madera y de la construcción de una carretera que atraviesa los terrenos otorgados a los indios por su trabajo diario (huasipungos), abrir el camino para la explotación petrolera de un inversor norteamericano; y Andrés Chiliquinga, indio huasipunguero, quien intenta oponerse a las condiciones de vida que se le imponen y, tras la muerte de su mujer, la Cunshi, se convierte en líder de un levantamiento indígena en contra del desalojamiento de sus huasipungos.

En este análisis nos concentramos en el personaje de Andrés Chiliquinga. Nuestra tesis fundamental es que en *Huasipungo* la voz narrativa otorga al personaje literario la facultad de la invención de la palabra, es decir, la facultad imaginativa que le permite descubrir y rearticular al indigenado andino ecuatoriano con el mundo que le rodea (y al cual pertenece) y del que ha sido desapropiado. Este vínculo se lo hará a través del lenguaje, de la palabra que se inventa, que desestructura y desestabiliza, aunque no seamos partícipes de ello en la trama de la novela. Sin embargo, esta desestabilización se percibe como consecuencia de lo expuesto en la trama, de la presencia limitadora de los tres poderes opresores: hacendado, terrateniente y cura (oligárquico, estatal y eclesiástico). Esta novela se caracteriza por ser precisamente una búsqueda infatigable de la palabra adecuada, o de la palabra nueva, para expresar lo propio, lo auténtico, lo autóctono que tiene que ser reactualizado. Esta reautoctonización de la palabra se la entiende aquí como la búsqueda, a nivel literario, de la esencia del lenguaje poético y, más aun, al constatar que esta facultad se otorga al personaje principal: Andrés Chiliquinga. A esto se añade que la adjudicación de sentido, de un nombre, se encuentra en un gesto escenificador de la nueva percepción que adquiere Andrés Chiliquinga al culminar la novela. Esta gramática escenificadora de Icaza está signada por lo que llamaremos el *parén-grafo*, un signo escritural que está marcado por la constante suspensión de la linealidad de la oración, del sentido y del discurso. Se presenta como inciso entre rayas pero también por medio de los coros teatrales que aparecen a lo largo del texto,

como intercalaciones dramáticas. La pregunta es: ¿cómo el hombre otorga y adjudica significado a los acontecimientos en la vida? La respuesta de Icaza es que ese procedimiento es escénico. Por ello podemos resumir nuestro argumento sobre *Huasipungo* de la siguiente manera: el paréntesis escenifica su semiología.²⁸⁷ A esto es lo que llamamos escenografía. La novela (escritura) genera el escenario sobre el cual la escenificación y establecimiento de la significación cultural se muestra: etnopoética y escenografía. Podríamos ver allí también el

concepto de Hegel de las producciones del espíritu (*Produktionen des Geistes*) en el oír/acechar en el mundo lo sensorial-experimentable, en cuyos objetos se percibe la “agitación”, donde el estremecimiento del sentido se mueve, un sentido, que concebido como “poiesis”, llega a la significación [sensorial y racional] (*Sinnigkeit*).²⁸⁸

Las dos escenas que de mejor manera ilustran nuestra tesis son la entrada al pueblo de Pereira sobre los hombros de Chilibinga y el último cuadro de la novela, al que llamaremos escena del descubrimiento y de la invención de la palabra propia. Entre estos dos momentos encontramos la magistral escena del lamento de la Cunshi, intermedia no sólo en la historia sino también en cuanto a la poeticidad que la voz narrativa e Icaza buscan en esta obra, en tanto que resulta una excelente combinación entre lenguaje y ritmo quechua y español, un español quechuzado, no un quechua ‘contaminado’ de vocablos españoles, sino un español mestizo que encontrará en la fórmula final de la novela, “Ñucanchic Huasipungo”, su palabra reveladora.

Empecemos con la primera escena que queremos analizar: la entrada a Cuchitambo.²⁸⁹ Mientras Pereira se encuentra ensimismado pensando cómo concretar de mejor manera sus propósitos, Andrés, quien lo carga a través de la tierra pantanosa del páramo, se concentra

287 Lo que está entre líneas, cumple una función de *supplement*, de la falta/mutilación de algo. Es así también una suplencia estilística-gramatical de un vacío lingüístico-cultural.

288 Cf. Neumann, “Theatralität der Zeichen”, 80. Allí se refiere sobre todo al pasaje donde Hegel habla de “Los elementos del espíritu griego”.

289 A continuación se cita con las siglas IH de la edición conmemorativa publicada por el Ministerio de Educación y Cultura y la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador en el año 2006: Jorge Icaza, *Huasipungo* (1934), ed. de Manuel Corrales Pascual, Quito 2006.

en los pasos que tiene que dar, guiados por las enseñanzas que ha recibido y que en ese momento son de vital importancia para todos.

En la mente de los indios –los que cuidaban los caballos, los que cargaban el equipaje, los que iban agobiados por el peso de los patrones–, en cambio, sólo se hilvanaban y deshilvanaban ansias de necesidades inmediatas: que no se acabe el maíz tostado o la mashca del cucayo, que pase pronto la neblina para ver el fin de la tembladera, que sean breves las horas para volver a la choza, que todo en el huasipungo permanezca sin lamentar calamidades –los guaguas, la mujer, los taitas, los cuyes, las gallinas, los cerdos, los sembrados–, que los amos que llegan no impongan órdenes dolorosas e imposibles de cumplir, que el agua, que la tierra, que el poncho, que la cotona... Sólo Andrés, sobre el fondo de todas aquellas inquietudes, como guía responsable, rememoraba las enseñanzas del taita Chiquinga: “No hay que pisar donde la chamba está suelta, donde el agua es clara... No hay que levantar el pie sino cuando el otro está bien firme... La punta primero para que los dedos avisen... Despacito nomás... Despacito...” (IH 74).

El personaje de Chiquinga es introducido como guía responsable que encuentra apoyo en las enseñanzas de sus antepasados, es decir, en un legado de conocimientos que son más importantes que los pensamientos sobre la historia ecuatoriana y los avances y “desarrollos” de la modernidad que están en la mente del sujeto que él carga. Visto desde el punto de vista de una semántica espacial, aquel progreso que Pereira planifica está encaramado sobre las enseñanzas indígenas que sostienen en pie a Chiquinga y sobre las cuales se basa todo el avance histórico de la modernidad ecuatoriana: construcción de carreteras y el así llamado “progreso”. Al igual que en *La montaña mágica* de Thomas Mann, el ingreso a Davos es comparable al de Cuchitambo, el ingreso que documenta la barbarie de una sociedad enferma, de un relevo apresurado que Icaza quiere advertir, el de una modernidad que arrasa con todo legado ancestral, una modernidad que, como el movimiento de Pereira sobre las espaldas de Chiquinga, se manifiesta como “maniobra inesperada de estúpida violencia” (IC 72). El abandono de una organización social agraria y “feudal” por medio de la violencia y de la opresión de los propietarios, del Estado y de la Iglesia, en favor de una modernidad y un progreso que únicamente favorece a aquellos que están del lado de la explotación económica de los recursos naturales de la tierra. Cabe resaltar que la *histoire* que presenta *Huasipungo* devela la cruda y real violencia estructural económica de una expansión de consorcios internacionales que, a lo largo del

siglo XX, se posicionó sobre las regiones de fuerza de trabajo barata y explotable, para así beneficiar y matener a las sociedades de consumo. Icaza es el primer escritor latinoamericano que logra transmitir mundialmente las consecuencias infrahumanas sobre la población autóctona que tenían estas políticas expansivas exteriores, que muchas veces contaban con apoyo regional.

El ingreso a Cuchitambo es una *Urszene* de la modernidad que abre el espacio interpretativo en el cual la transversal, el tránsito de la historia, su progreso y su consumación se reflejan. En este sentido en *Huasipungo* presenciamos la *traverse*, la modificación paulatina del lenguaje, no una conversión sino una contaminación que resulta en hibridez, su atravesar la lengua y la historia, su grito que rompe, que atraviesa lo antiguo.

La segunda escena, medular y que marca claramente la búsqueda del lenguaje propio icaciano y ecuatoriano-andino se da cuando Chilinguina llora a su mujer difunta, la Cunshi. Como acertadamente analiza Cristina Burneo, “lengua y acento se confunden” provocando así un enmascaramiento del lenguaje empleado. Es decir, “en el lamento por la Cushi, entonces, el español es enmascarado por el quichua (¿y viceversa?), ya no hay rostro verdadero, pues no sabemos quién esconde a quién, qué lengua denuncia a la otra”.²⁹⁰

Cerca de la noche, dos indios músicos –pingullo y tambor– se acomodaron a la cabecera de la muerta tendida en el suelo entre cuatro mecheros de sebo que ardían en tiestos de barro cocido. Desde que llegaron el tambor y el pingullo se llenó la vivienda mal alumbrada y hedionda con los golpes monótonos y desesperantes de los sanjuanitos. Andrés, miembro más íntimo de Cunshi, miembro más íntimo para exaltar el duelo y llorar la pena, se colocó maquinalmente a los pies del cadáver envuelto en una sucia bayeta negra, y acurrucándose bajo el poncho soltó, al compás de la música, toda la asfixiante amargura que llenaba su pecho. Entre fluir de mocos y de lágrimas cayeron las palabras:

–Ay Cunshi, sha.

–Ay bonitica, sha.

–¿Quién ha de cuidar, pes, puerquitus? –Pur qué te vais sin shevar cuicitu.

–Ay Cunshi, sha.

–Ay bonitica, sha.

–Soliticu dejándome, nu.

290 Cristina Burneo, “La agonía de la Cunshi”, en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 22.

- ¿Quién ha de sembrar, pes, en huasipungo?
- ¿Quién ha de cuidar, pes, al guagua? –
- Guagua soliticu. Ayayay... Ayayay...
- Vamus cuger hierbita para cuy.
- Vamus cuger leñita en munte.
- Vamus cainar en río para lavar patas.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonitica, sha.
- ¿Quién ha de ver, pes, si gashinita está con güeybo?
- ¿Quién ha de calentar, pes, mazamurra?
- ¿Quién ha de prender pes, fogón, en noche fría?
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonitica, sha.
- Pur qué dejándome soliticu.
- Guagua tan shorandu está.
- Ashcu tan shorandu está.
- Huaira tan shorandu está.
- Sembradu de maicitu tan quejandu está.
- Monte tan oscuro, oscuro está.
- Río tan shorandu está.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonitica, sha.
- Ya no teniendu taiticu Andrés, ni maicitu, ni mishoquitu, ni zambitu.
- Nada, pes, porque ya nu has de sembrar vus.
- Porque ya nu has de cuidar vus.
- Porque ya nu has de calentar vus.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonitica, sha.
- Cuando hambre tan cun quien para shorar.
- Cuando dolur tan cun quien para quejar.
- Cuando trabajo tan cun quien para sudar.
- Ay Cunshi, sha.
- Ay bonitica, sha.
- Donde quiera conseguir para darte postura nueva.
- Anuca de bayeta.
- Rebozu coloradu.
- Tapushina blanca.
- ¿Pur qué te vais sin despedir? Comu ashcu sin dueño.
- Otrus años que vengan tan, guañucta hemus de cumer.
- Este año ca, Taita Diositu castigandu.
- Muriendu de hambre estabas, pes. Peru cashadu, cashadu.
- Ay Cunshi sha.
- Ay bonitica, sha (IH 218-219).

¿En qué sentido podemos leer aquí lo parentético de la escritura icaciana? Sobre todo porque percibimos que el llanto de Andrés, su plegaria, no es *scripto continua* sino la resonancia de una *scripto discon-*

tinua,²⁹¹ un uso del lenguaje que suspende semántica y referencialmente la validez del lenguaje hasta ese entonces empleado. El lamento por la Cunshi es un lamento acerca de la validez del lenguaje y signo claro de una búsqueda de expresión propia que represente el dolor y la tristeza de un pueblo, que otorgue al lenguaje la calidad de elemento fiable en la existencia, de sostén en la inexorabilidad de una ausencia, la ausencia del lenguaje íntegro y la presencia escénica de esa búsqueda. Aquí se unen de esa manera lo parentético con lo escénico y denuncian la inevitabilidad de la ausencia de la palabra propia y del cumplimiento trágico (dramático) de un destino. En un sentido derridiano podemos decir que “el trabajo de la melancolía se produce porque la debilidad/el desfallecimiento que emanan las imágenes proyectadas toman su fuerza de la tristeza de la melancolía”.²⁹² El lenguaje del lamento tiene un ritmo quebrado, discontinuo, es marcador de una pausa, de una ruptura pero también de un nuevo comienzo. A través del ritmo parentético, suspensivo, pero en su totalidad resonante como un todo completo, marca su propio ritmo, sus interrupciones y repeticiones le otorgan carácter individual e inconfundible. La puesta en escena de este desplazamiento desde un lenguaje antiguo, poco fiable, a un lenguaje que incluye quichuismos, enmascarado, sostiene lo teatral, lo escénico del lenguaje icaciano: la patologización de la imaginación escenificada. Icaza intenta resolver el conflicto tonal entre quichua y español a través de la oposición vocal-sonora entre “i” y “u”, que corresponden, a nuestro modo de ver, a la variación alternante entre dolor y melancolía, una melancolía que guarda, para Chili-Quinga, un recuerdo de días felices. Podemos hablar en el lamento por la Cunshi de una perceptibilidad de los signos (*perceptibilidad signíca*) y del significado que transportan. Esta cualidad sinestética visibiliza la estructura de capas (*tejidos e hilos*) del lenguaje en su camino hacia la palabra propia. Escena y significado se presentan como suspensión, paréntesis de la narración y apareamiento de la voz narrativa que construye, elabora el relato. Así se logra unir la totalidad extensi-

291 Véase también Manuel Corrales Pascual, op. cit., quien encuentra en *Huasipungo* una clara “ruptura de la “consecutio temporum” en el lenguaje literario de Icaza. Cf. Jorge Icaza: frontera del relato indigenista, 45-63.

292 Jacques Derrida, “Kraft der Trauer”, en: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve, Anselm Haverkamp (eds.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Múnich 2006, 13-35.

va de la vida en los rasgos épicos y la totalidad intensiva de lo significante en lo dramático de esta escena.²⁹³ Estamos ante una “structured emptiness” en el relato, lo parentético es como una interespacialidad estructurada: suspensión como *mise en scène*. En palabras de Roland Barthes podemos afirmar que por medio del gesto implícito del lamento, del gesto demostrativo las palabras, los signos son quebrados, partidos: “Le signe est une fracture que ne s’ouvre jamais que sur le visage d’un autre signe.”²⁹⁴ Esa es la poetología del paréntesis icaciano, su *des-humanismo humanizante*.²⁹⁵ Esta operación de *desencajamiento* tipográfico dentro de una escenografía la postulamos como *mise entre parenthèses*, una “estructura abismada” que se intensifica por medio de continuos paréntesis.

Ambos callaron por largos minutos –cinco, diez, quizá veinte–. Él, luchando entre la atención que debía prestar a la hembra y la modorra de un sueño como de debilidad. Ella, obediente y crédula –todo lo aprendió al amañarse con Andrés Chilibuina–, trataba a toda costa –quejas remordidas, manos crispadas sobre la barriga, actitud de feto– de soportar el dolor, de tragarse la náusea que en oleaje frecuente le subía hasta la garganta... (IH 210).

En una escena de intensa ternura que describe la intimidad indígena en el interior del huasipungo, anterior a la muerte de la Cunshi, podemos constatar cómo los paréntesis cumplen no sólo una función transgresora sino también amplificadora de las diversas líneas narrativas y discursivas que presenciamos en la novela.

293 Véase Lukács, quien habla de que “die große Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit”. Lukács, *Die Theorie des Romans*, 37.

294 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Fráncfort del Meno 1983, 76-77.

295 Debemos la idea de la importancia del paréntesis al minucioso estudio de Manuel Corrales Pascual, quien analiza el “turbulento carácter de la novela” y descubre su forma lingüística en el “recurso utilizado de forma abrumadora” por parte de Icaza: el paréntesis. Esta estructura parentética del relato icaciano la encuentra 650 veces en la novela. Según Corrales Pascual existe una estructura parentética primaria y secundaria. Para Corrales el paréntesis es “la constante interrupción narrativa que obliga a observar [reflexionar] sobre los hechos expuestos de otra manera: antinovelescamente”. Este mundo cuya “refacción es imposible, utópica” aparece como realidad en tensión, pero no únicamente como “reflejo distorsionado” sino también como distorsión reflejada de esa realidad. Podríamos aplicar el siguiente esquema: Realidad/ficción ↔ reflejo distorsionado –Paréntesis– distorsión reflejada ↔ Ficción/realidad.

Y cuando la india apagó las candelas todos buscaron el jergón –el jergón extendido sobre el suelo, tras de unos palos y de unas boñigas secas–. El indio se quitó el sombrero y el poncho –lo único que se quitaba para dormir–, se rascó con deleite la cabeza por todo lo que no se había rasgado en mucho tiempo. Al acostarse entre los cueros de chivo y los ponchos viejos saturados de orinas y de suciedad de todo orden, llamó por lo bajo a su hembra, a su guaraní, para que complete el abrigo del lecho. La india, antes de obedecer al hombre, sacó fuera de la choza al perro, acomodó algo en el fogón y llevó al crío hasta la cama –al crío profundamente dormido en mitad de la vivienda–. Y antes de acostarse amorosa y humilde junto al amante –más que padre y marido para ella–, se despojó del rebozo, de la faja enrollada a la cintura, del anaco.

Nos detenemos brevemente en una escena posterior a la muerte de la Cunshi, donde la desesperación de Andrés por dar sepultura cristiana a su mujer lo consume y entonces se ve obligado a endeudarse y hacer cualquier cosa por concederle ese último honor:

Cuando Andrés estuvo de vuelta en la choza, los deudos, los amigos, el hijo y hasta el perro, roncaban amontonados por los rincones, la muerta, en cambio, con su olor nauseabundo pedía sepultura a gritos. Nervioso y desesperado ante aquella urgencia, Chiliquinga volvió a perderse por los chaquiñanes de la ladera. Su marcha a veces lenta, a veces veloz como la de un borracho de proyectos, borracho de las exigencias y de las palabras del sotanudo–, esquivaba, al parecer sin razón, todo encuentro. No había objeto. Nadie podría ayudarle. ¡Nadie! Conseguir... Conseguir el dinero... Todo lo que bebieron en el velatorio apareció con las gentes que llegaron a llorar y a consolar la pena. De pronto imaginó un equivalente que pudiera cubrir las exigencias del entierro. Podía vender algo. ¿Qué? Nada de valor quedaba en el huasipungo. Podía pedir a alguien. ¿A quién? Su deuda en la hacienda era muy grande. El en realidad no sabía... Años de trabajo para desquitar... Quizás toda la vida... Según las noticias del mayordomo el patrón estaba enojado. Pero podía... ¡Robar! La infernal tentación detuvo la carrera del indio. Murmuró entonces cosas raras por lo bajo **buscando con los ojos en el suelo algo que sin duda esperaba ver aparecer de pronto**, por las basuras del camino, por las pencas de las tapias, por los surcos que la carreta había dejado abiertos en el lodo, por el cielo... “El cielo para la Cunshi. Caraju. ¿Cun qué plata, pes?” Alguien le gritó desde sus entrañas: “¡Imposible!”.

La escena se proyecta hacia una hondura de lo invisible, dentro de lo cual se encuentra una imagen remotamente escondida. La imagen desnuda de los signos del mundo de Chiliquinga se demuestran condenados. Este exceso de una visibilidad invisible/profana podemos denominarla en *Huasipungo* como *mimesis en excés*. De otra manera la cuestión esencial es, en otras palabras, el efecto de aquella fuerza que emana de la misma descripción a través de la mirada que abre:

escenificación de la invisibilidad (de la escritura mortuoria sobre la lápida de Cunshi y de una salida a su inexorabilidad). En un caso, el discurso se sostiene por medio de la imagen del cielo para la Cunshi, imagen de poder de una institución (la eclesiástica), que es el código comunicativo apriori. En el otro caso, la imagen desarrolla una capacidad (*puissance*) en la cual el discurso puede reestructurarse propiamente como performance, como escena, como palabra, como escenografía. Esta mirada creadora emana del suelo que Chiliquinga enfoca, de ahí el juego semántico con el cielo que el cura le promete para su Cunshi, en caso de pagar la cantidad debida, para sepultarla en el cementerio de la parroquia. En la escena final que analizaremos podremos ver cómo se rompe la “impavidez del cielo” por medio de la creación de la palabra propia. La imposición del cura es así depurada. El viaje al interior de Chiliquinga conduce a un sentimiento de desatención y orfandad pero “en la profundización de ese desamparo hace posible la emergencia de otros mundos y otros sentidos”.²⁹⁶ Por otro lado, también vemos cómo la realidad exterior se encuentra con la cercanía de su presencia material, en palabras de Žižek, la desazón que genera esto radica en la experiencia *in-mediata*, sin mediación, sin re—presentación. De tal manera que Chiliquinga en esta escena puede darse cuenta de lo cercano que en verdad está su realidad exterior: su urgencia y desesperación ontológica. Es como si la ventana transparente que funcionaba como escudo protector desapareciese, anota Žižek, y nos damos cuenta de lo cercano que está todo. La locura, la psicosis empieza allí donde esta barrera se cae, donde lo *real* desborda la realidad. Según Žižek, solo es posible acceder al lugar de *sentido* (Bedeutung) a través de la exclusión de la ex-sistencia: acceder al reino del sentido en tanto suspendamos la ex-sistencia, la pongamos en paréntesis.²⁹⁷ Ese es el gran logro estético de Jorge Icaza y una estructura trascendente de su obra hasta ahora no reconocida. En esta suspensión se encuentra también la suspensión de la dimensión de la verdad. El paréntesis constituye el marco referencial elemental de su poética del vacío.

296 Ricardo Forster, “El viaje profano”, en: *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires, 2003, 37.

297 Žižek, *Mehr-Geniessen. Lacan in der Populärkultur*, 40-41.

En el soberbio final de *Huasipungo* hallamos la razón de su pertenencia al grupo de novelas mundiales que adquieren una “disposición hacia la totalidad”, como Lukács había determinado la esencia de la novela. La “extensiva totalidad de la vida” y del alcance que tiene la novela *Huasipungo* se evidencia en una de las últimas escenas, escena en la cual nace el movimiento redentorio y de rebelión liderado por Andrés Chiliquinga.

Chiliquinga sintió tan honda la actitud urgente **—era la suya propia—** de la muchedumbre que llenaba el patio de su huasipungo y se apiñaba detrás de la cerca, de la muchedumbre erizada de preguntas, de picas, de hachas, de machetes, de palos y de puños en alto, que creyó caer en un hueco sin fondo, morir de vergüenza y de desorientación. ¿Para qué había llamado a todos los suyos con la urgencia inconsciente de la sangre? ¿Qué debía decirles? ¿Quién le aconsejó en realidad aquello? ¿Fue sólo un capricho criminal de su sangre de runa mal amansado, atrevido? **¡No!**²⁹⁸ Alguien o algo le hizo recordar en este instante que él obró así guiado por el profundo apego al pedazo de tierra y al techo de su huasipungo, impulsado por el buen coraje contra la injusticia, instintivamente. Y fue entonces cuando Chiliquinga, trepado aún sobre la tapia, crispó sus manos sobre el cuerno lleno de alaridos rebeldes, y, sintiendo con ansia clara e infinita el deseo y la urgencia de todos, **inventó la palabra** que podía orientar la furia reprimida durante siglos, la palabra que podía servirles de bandera y de ciega emoción. Gritó hasta enronquecer:

—¡Ñucanchic huasipungooo!

—¡Ñucanchic huasipungo! —aulló la indiada levantando en alto sus puños y sus herramientas con fervor que le llegaba de lejos, de lo más profundo de la sangre. El alarido rodó por la loma, por la montaña, se arremolinó en el valle y fue a clavarse en el corazón del caserío de la hacienda:

—¡Ñucanchic huasipungooo!

La multitud campesina —cada vez más nutrida y violenta con indios que llegaban de toda la comarca—, llevando por delante el grito ensordecedor que le dio Chiliquinga, se desangró chaquiñán abajo. Los runas más audaces e impacientes precipitaban la marcha echándose en el suelo y dejándose rodar por la pendiente. Al paso de aquella caravana infernal **huían todos los silencios** de los chaparros, de las zanjas y de las cunetas, **se estremecían los sembrados, y se arrugaba la impavidez del cielo.**

298 Wladimir Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural: lectura sociológica de José María Arquedas y Jorge Icaza*, Berlín 2002, 67. Sierra Freire afirma que primero surge la “argumentación interpelativa”, después el “reconocimiento social y cultural” que reconstituyen la subjetividad de Chiliquinga y lo llevan a responderse a la pregunta “cargada de racionalidad externa, en la que el indio se entiende como no-sujeto” con el ¡No!, que abre el espacio para generar la palabra propia y que permite que Chiliquinga, “descolonizando su pensamiento y afirmándose como sujeto cultural”, opte por la invención del vocablo identitario.

Ñukanchik (esa es la escritura kichwa de la palabra) significa “nosotros”. Para significar “nuestro” debería llevar la partícula *-pak*, es decir “Ñukanchikpak Huasipungo”. Así, lo que Icaza escribe significaría “Nosotros somos el huasipungo” y no “el huasipungo es nuestro” (la escritura correcta sería “Ñukanchik Huasipungo kankichik”, que significa “nosotros somos el huasipungo”). Sin embargo es común en el kichwa que se omita el verbo ser, es decir “kankichik”. Así, al grito “nosotros somos el huasipungo” Chilibingua no reclama o adquiere conciencia sobre algo que le pertenece, sino que se define a través del huasipungo, advierte que su identidad misma va a ser destruida. El grito de Chilibingua vendría a ser por lo tanto “un acto culturalmente creador”.²⁹⁹ De ser así, ÑUCÁNCHIC HUASIPUNGO concretiza la absoluta poeticidad, según Roman Jakobson. Pues es en este grito, en esta articulación, en esta palabra inventada que se logra percibir la poeticidad de la palabra fundadora, reveladora de la capacidad de creación, de la facultad imaginaria y creativa de los indígenas: “la palabra como palabra y no percibida como simple representante de objetos (función cognitiva) o de emociones (función emotiva)”.³⁰⁰ Icaza desautomatiza y transforma así la relación entre signo y referente, contraponiéndose así enfáticamente a “descartar la capacidad comunicativa de los indígenas”, lo cual implica “descartar también que al interior de su mundo existan procesos de socialización y de simbolización”.³⁰¹ Lo teatral se presenta en él como modelo de la creación del signo, de la palabra en la cultura. Estamos ante la escenificación de una capa de significado secundaria: la teatralidad interna, implícita del lenguaje.³⁰² La suspensión constante de sentidos abre el espacio creador que permite la introducción de un nuevo significado. Esa es la dramaturgia de la producción signica icaciana: instalar la instancia de la escena como productora de significado. El procedimiento escenificador se presenta como transferencia de un sustrato de conocimiento ancestral a uno orgánico-cultural, al gesto, al grito: creación instintiva pero por ello no menos cultural. La escritura se revela como un gestor-creador gráfico. El grito une esas dos instancias: dramaturgía y lin-

299 Jurij M. Lotman, “Travaux sur les systèmes de signes”, 89. Citado de Certeau: *La invención de lo cotidiano*, 135.

300 Jakobson, “Was ist Poesie (1934)”, en: Id., *Poetik*, 67.

301 Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, 47.

302 Neumann, “Theatralität der Zeichen”, 95.

güística. A la interacción discursiva bajtiniana, donde la novela narra la dialogización y es entendida como espacio donde coexisten múltiples voces sociales, se suma la transdiscursividad escénica del lenguaje icaciano. Transdiscursividad porque atraviesa el discurso que establece la subordinación del lenguaje indígena y el silenciamiento de su voz propia. Para los indígenas es de suma importancia la “discursividad mítica”,³⁰³ sobre todo el lado originario de ese discurso, para la generación de la invención de la palabra, del lenguaje propio. De tal manera que, la voz narrativa (Icaza mismo), al otorgarle al personaje Chiliquinga la creación, la invención de la palabra, se está despojando de la facultad característica del escritor y reconoce a los indígenas como “sujetos de competencia lingüística”.³⁰⁴ Pues como afirma Sierra Freire, “descartar la capacidad comunicativa de los indígenas implica descartar también que en el interior de su mundo existan procesos de socialización y simbolización”.³⁰⁵ Precisamente eso es lo que es contrarrestado con la escena de la invención de la palabra. Enfocándonos sobre la palabra misma, podemos ver cómo la sonoridad, cuya importancia se pudo notar en el lamento por la Cunshi, el ritmo y la fonética del lenguaje cobran un sentido amplio. Si en la entrada inicial a Cuchitambo era el sonido de la pisada en la chamba el conocimiento ancestral que guiaba a Chiliquinga, en la escena final es una vez más un fono-signo, el sonido unido a la palabra, el oído a la voz lo que se expresa en el grito fundador. La “geometría sonora” se convierte en tejido narrativo-sonoro donde “saber es hablar y conocer es oír”.³⁰⁶ Como bien anota Wladimir Sierra Freire

[p]ara el pensamiento andino [...] la apropiación –acto de reconocimiento mutuo– del todo se realiza mediante la producción y el desciframiento de

303 Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, p. 36.

304 *Ibid.*, 45-46. “La des-socialización o animalización de los hablantes-indígenas en nuestro caso- es una necesidad ideológica sobre la cual se afirman las prácticas reproductivas del feudalismo y de la esclavitud” (46).

305 *Ibid.*, 47.

306 En el proceso de la búsqueda de una expresión auténtica entre lenguaje indígena y no indígena, siempre para un personaje, una figura creada, la figura de pronto cobra vida y crea, inventa: ha encontrado su lenguaje y habla. Cf. Sierra Freire *Heterogeneidad estructural*, 103.

la sonoridad. *Conocer es oír. Saber es hablar*. [E]l espacio-tiempo de los indígenas coincide con los ritmos naturales y con los pisos ecológicos.³⁰⁷

Sin embargo la fuerza cultural que se desprende de esta traducción que aplica Chiliquinga a los sonidos de su tierra revela al indígena no como un ser eminentemente natural sino que adopta una actitud creativa como modelo de apropiación de una nueva dinámica: el levantamiento comunitario ante la modernidad homogeneizadora.

No queremos terminar el análisis de Huasipungo sin esquematizar nuestra hipótesis en base a un modelo teórico que consideramos el modelo más acertado de explicación del indigenismo literario andino: el denominado “indigenismo-2” del pensador peruano Mirko Lauer.³⁰⁸ Se trata para Lauer de una “lectura de las capas medias y altas puestas a pensar y a sentir en contrapunto a las normas establecidas para lo extra-criollo y en perenne crisis de identidad (frente al resto del país)”. Por lo tanto Lauer considera al movimiento cultural-creativo (entre los años 1919-1945) como vinculado en lo externo por un interés en lo autóctono de la cultura y biología, y separado en lo interno por la distinta manera de aproximarse a lo autóctono.³⁰⁹ En ese sentido, para Lauer el indigenismo—2 es un desencuentro sincero entre un tema —lo autóctono— y quienes se interesaron por él: los indigenistas-2. La pregunta es si este concepto también es válido para Jorge Icaza. Para conceptualizar su teoría del indigenismo-2, Lauer genera el concepto de *reversión*, para referirse al fenómeno mediante el cual un conjunto de miembros del sector más moderno de la cultura de un país determinado intenta apartarse del avance de la modernización transnacional trasladando el foco de su interés a la parte más tradicional de esa cultura. Se trata de la presentación de sus raíces, en buena medida ajenas, como si fueran propias. La estrategia de los indigenistas-2 es ampliar la esfera de la cultura dominante en dirección a lo que percibían como lo tradicional no hispánico, intentando suplantar lo autóctono a los ojos de la modernidad euro-norteamericana que entonces parecía

307 *Ibíd.*, 103. Sierra Freire habla acertadamente del “fono-topos”, variación del cronotopos bajtiniano, que crea una “percepción pluridireccional y pluritudinal del sonido”, aspecto fundamental, a nuestro parecer, para entender la potencialidad imaginaria y el despliegue cultural que significa el grito de Chiliquinga “ñucanchic huasipungo”.

308 Mirko Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, 11-33.

309 *Ibíd.*, 11.

avanzar en esa dirección.³¹⁰ La reversión, por lo tanto, es un impulso que no se reconoce a sí mismo, es decir, constituye por un lado una dualidad entre un movimiento hacia la modernidad y otro hacia lo tradicional. Luego, la disyunción fundamental existe entre forma/contenido y espacio urbano/espacio rural, entre significante/significado. Como esquema resulta lo siguiente:

Dualidad (indigenistas-2)
Movimiento hacia – movimiento hacia lo
la modernidad tradicional

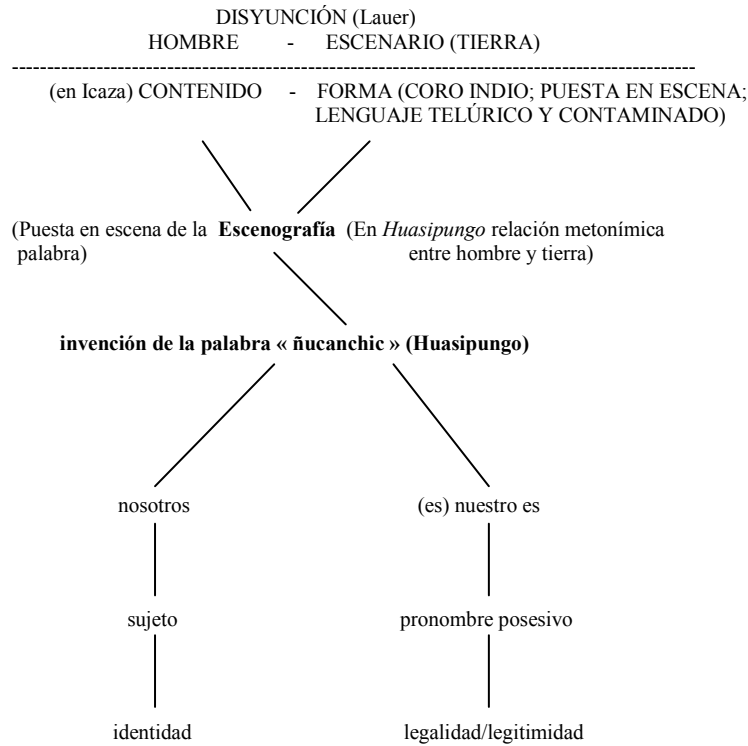
Disyunción (Lauer)
significante/ lo indígena – significado/ lo autóctono
lo tradicional despojado lo moderno restituido

Este rasgo que encuentra Lauer en los indigenistas peruanos lo lleva a postular una disyunción mucho más fundamental: entre hombre y escenario (tierra). Pues el indigenismo-2 construye una exterioridad que es una escenografía humana pero deja al criollo el monopolio de la exterioridad como escenografía de lo real. El discurso del indigenismo-2 evidencia la falta de integración entre hombre y paisaje, que constituye al contrario en *Huasipungo* una relación fundamental. En ese sentido el indigenismo-2 debatía, a diferencia del indigenismo político-social de Mariátegui,³¹¹ la capacidad de las representaciones para ser símbolos efectivos. Pero como resultado generó un espacio vacío, pues lo andino resultó ser un espacio vacío de la significación dominante y no fue asociado con una rebeldía anti-sistema. El indigenismo-2 de Lauer es un intento de rescate del hombre, más que de la tierra. En *Huasipungo* estamos ante una conjunción, una relación metonímica de tierra y hombre. La disyunción de Lauer la tomamos como punto de partida para esquematizar la escenografía icaciana:

310 Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, 25s.

311 Para Lauer el indigenismo de Mariátegui, que tendríamos que llamar según su nomenclatura indigenismo-1, parte de un fenómeno más amplio y se refiere a un elemento que le faltaba a una nacionalidad defectiva para terminar de completarse. Era el intento de rescate de la verdad comunitaria y de derechos sociales de un grupo humano. Cf. Lauer, *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, 19.

Esquema de la etnopoética escenográfica de Jorge Icaza



Según Lauer el indigenismo-2 no tiene memoria andina (mitología, arqueología, “prácticas populares”, formas artesanales “no señoriales”) y en este sentido está dirigido a una percepción no-autóctona de lo autóctono. Volver a “encontrar” el lenguaje propio en vez de inventarlo reduciría la potencialidad cultural indígena a una arcaicidad improductiva, incapaz de actualizarse con su mundo: la arrolladora modernidad capitalista. ¿Qué sucede en *Huasipungo*? Al inventar Chilingua la palabra, al crear un lenguaje, surge también la pregunta por aquel que crea el lenguaje. El lenguaje es algo que no nos es dado, que no podemos dar por hecho.³¹² Al contrario, somos nosotros quienes lo activamos, quienes vigorizamos el lenguaje. “El lenguaje tiene que existir” (*Sprache soll sein*) es el imperativo del cual partimos para

312 Véase Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*, Fráncfort del Meno 1998, 7-47.

entender la poética de *Huasipungo*. Lo que hace Chiliquinga es dejar en libertad al lenguaje (*Sprache freisetzen*).³¹³ Chiliquinga es en absoluto sólo a través del lenguaje. El problema se torna más hondo y para ello debemos pasar al análisis de la penúltima novela de Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, donde nos preguntaremos por el alcance de esta generación de la palabra. El lenguaje genera sentidos y significados, pero ¿cómo sabemos que ese procedimiento funciona? Nosotros siempre le adscribimos al lenguaje la capacidad/facultad de generar sentido, pero el lenguaje mismo no puede dar cuenta de eso: de qué significa. En *El Chulla Romero y Flores* Icaza busca llegar a un punto de comprensión de este proceso al cual vuelve visible a través de la historia de un mestizo urbano en busca de su identidad, de la síntesis y aceptación de su devenir.

4.2 El Chulla Romero y Flores (1958): interpretación y despliegue de la autenticidad

La historia del “chulla” Romero y Flores, protagonista de la novela homónima de Jorge Icaza (1958), nos remite al Quito de finales de los años cuarenta. El héroe, con atributos pícaros y grotescos,³¹⁴ “hijo de madre chola –mama Domitila– y padre español –Majestad y Pobreza–, encarna el mestizaje en sus dos vertientes: mezcla biológica y mezcla cultural”,³¹⁵ persigue durante toda la novela un lugar óntico dentro de

313 Seguimos aquí a Wladimir Sierra Freire al relacionar este procedimiento de generación de un lenguaje propio con los términos *Vertrautheit* y *Fremdheit* dentro de un *Sprachwelt*, según Gadamer. *Vertrautheit* significa encontrarse al interior de un universo lingüístico, *Fremdheit* estar fuera de ella. Icaza escenifica, a nuestro ver, precisamente el *Verschmelzungshorizont*, el horizonte de fusión, de fundición y amalgamiento lingüístico entre una condición de cercanía y una de extrañeza dentro del cosmos lingüístico (*Sprachwelt*) de Chiliquinga. La puesta en libertad escénica del lenguaje a través del grito fundador no sólo funda sino que fusiona. Sin embargo el despliegue de Chiliquinga se inclina claramente al uso del quichua como lenguaje y palabra propia. Cf. Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, 77.

314 Cf. Isabelle Tausin, “Lo grotesco en *El Chulla Romero y Flores*”, en línea: <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/tauzin.htm> (23.06.2008) y Enrique Ojeda, “Elementos picarescos en la novela *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza”, en: Criado de Val, Manuel (ed.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Madrid 1979, 1117-1122.

315 Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, 192.

una sociedad quiteña dominda por las apariencias.³¹⁶ Según Corrales Pascual,

[e]l chulla es un personaje típico de la sociedad ecuatoriana y, más concretamente, de la sociedad quiteña. La palabra quichua chulla, etimológicamente significa uno solo, o uno de dos (parecido a *singulus* en latín). [...] Viene a equivaler a “currutaco”: chulla leva que viene a su vez de chulla leva sin calé [...] Desde el punto de vista semántico, chulla es una abreviación en la cual el sustantivo, o la palabra calificada, es la que desaparece; así, la expresión original era chulla leva, es decir, hombre que tiene una sola levita, una sola chaqueta que ponerse [dato que, por cierto, debería ser estudiado más a fondo, ya que la identidad del chulla o mestizo quiteño, en la concepción icaciana, se define a través de los rasgos vestimentarios].³¹⁷

Alfredo Jácome ve en el “chulla” de Icaza también “soledad”. Esto se relaciona con las múltiples teorías acerca de la soledad del ser latinoamericano como categoría óptica, tal y como las conocemos especialmente de Octavio Paz (véase *El laberinto de la soledad* [1950]). Una definición más sociológica nos la da Agustín Cueva, quien lo define como

nuestro proletario en *faux col*, es decir, un trabajador no manual, casi siempre empleado público, que para no descender de categoría social, se ve forzado a mantener ciertas apariencias, aunque esto signifique un sacrificio económico que está por encima de sus posibilidades. [...] Pues el chulla es casi siempre un mestizo que [...] vive desgarrado entre las dos tendencias vitales heredadas de sus antepasados.³¹⁸

316 Ya en la escena inicial, ambientada en la Oficina de Investigación Económica donde trabaja Romero y Flores, se describe así al director-jefe Morejón-Galindo –a través del clásico paréntesis icaciano–: “Llamaré al orden a todos los que no han cumplido con la ley– concluyó el aludido recobrando de pronto el tono de su cinismo habitual, encubridor de ignorancia y chabacanería cholas –afán desmedido y postizo por rasgar las erres y purificar las elles–” (IE 59). Manuel Corrales Pascual advierte al respecto que “[s]e alude a dos fenómenos fonéticos del habla quiteña, y en general del habla serrana del Ecuador: la tendencia a fricativar la vibrante múltiple /r/ y un fenómeno muy parecido al yeísmo argentino, que suelen delatar, desde el punto de vista social, la extracción popular o de estratos inferiores del hablante” (IE 59).

317 Manuel Corrales Pascual, “Estudio introductorio”, en: Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores* (1958), ed. de Manuel Corrales Pascual, Quito 2006, 5. A continuación se cita con las siglas RF seguido del número de página.

318 Agustín Cueva Dávila, *Jorge Icaza*, Buenos Aires 1968, 51s.

Por último, Sierra Freire afirma que

chulla significa un grado avanzado de mestizaje. Es un mestizo; indio por un solo progenitor ya acholado y blanco por un español “puro”. Característico también del chulla es su estilo citadino y su español hasta cierto punto fluido. El cholo en general es el primer mestizo del mundo rural con fuerte carga idiomática quechua, el chulla, por el contrario, es totalmente urbano.³¹⁹

Como empleado público, el chulla Romero Flores es ascendido a fiscalizador y en el intento de cumplir su trabajo, acusa a un candidato a la presidencia de la República de actos de corrupción y luego acude, en su afán de ascender la escala social, a una recepción que ofrece la esposa del acusado, doña Francisca, donde es *desenmascarado*, pues ella conoce el pasado de Romero y Flores, sabe de su descendencia mestiza cuya vertiente indígena el chulla intenta atenuar y disimular.

Por ese tiempo –inspiración de Majestad y Pobreza– modeló su disfraz de caballero usando botainas –prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista– para encubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, y un terno de casimir oscuro a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho del cholo –milagro de remiendos, planchas y cepillo–³²⁰ (RF 132).

Por denunciar el fraude de este personaje público termina siendo el chulla incriminado y perseguido por el candidato presidencial. Esta historia corresponde con la vida personal de chulla. Allí conoce, enamora y embaraza a Rosario Santacruz, una “chulla” mestiza al igual que él, y tras rechazarla inicialmente, por ser, como le advierte su sombra paterna, “una chullita sin dote” y sin prestigio social, termina amándola y asume su responsabilidad para con el hijo que resulta de esa unión. Rosario muere durante el parto y esa muerte también puede ser interpretada como un sacrificio necesario para la redención del chulla. Este proceso de transformación, mutación y desvelamiento de sus máscaras personales (“su máscara variable” RF 72) y sociales es escenificado en la urbe quiteña, escenario que se revela también lleno de capas divergentes que tienen que ser decodificadas y transitadas

319 Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, 192.

320 Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores* (1958), ed. de Manuel Corrales Pascual, Quito 2006, 132. A continuación se cita con las siglas RF seguido del número de página.

por el chulla para llegar a “conformarse como un *otro nuevo*”,³²¹ para dejar de ser “chulla” y convertirse en Chulla.

En su novela, Icaza propone una etnopoética del disfraz, del enmascaramiento, que propone Jorge Icaza en la novela que tratamos y con el modelo teatral de percepción cultural que diseñó Barthes.³²² Un modelo que entiende a la vida social también como ejecutor y dentro de una red social, de un tejido cultural hilado según la dinámica interior de sus personajes, sus comportamientos, sus sistemas de alimentación, vestimenta, sus prácticas cotidianas, representaciones míticas, actos amorosos, prejuicios. En un entramado de tal complejidad, el mostrar el significado y sentido en la cultura y su puesta en escena es muchas veces tan sólo simulación (lo fingido literario) y disimulación (fingido extraliterario). En el *Chulla*, Icaza presenta un cuestionamiento antropológico y etnológico; la pregunta acerca de la condición de las posibilidades de [auto]percepción cultural y su historia.³²³ Esta focalización de la “semiología como etnología” diseña un escenario antropológico que es útil para la comprensión icaciana del mestizaje ecuatoriano, tema clásico en la literatura latinoamericana. De esta manera el interés estructuralista se une con el interés sensorial (en Icaza es un interés por lo facial, capilar, cutáneo),³²⁴ y esto en un acto

321 Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, 192.

322 Queremos resumir aquí brevemente las ideas que postuló Roland Barthes con respecto a la literatura como etnografía. sirviéndonos del ya mencionado ensayo de Gerhard Neumann, *Roland Barthes. Literatur als Ethnographie. Zum Konzept einer Semiologie der Kultur*. Según Barthes la literatura como praxis semiológica, debe ser entendida como la muestra del juego de la generación de significado/sentido. Esta puesta en escena de la visibilización y del mostrar cómo los signos adquieren significado es la propuesta de semiosis que presenta Barthes. Si Barthes quiere, a través de ese modelo de literatura, entender en primer lugar la extrañeza del propio yo, del *otro* y del propio género y, finalmente descubrir la otredad de una cultura extraña, a través del *sistema simulado* de signos, entonces estamos ante una concepción radical de la literatura: “[Littérature] est un masque qui se montre du doigt” (Gerhard Neumann, “Roland Barthes. Literatur als Ethnographie”, 26).

323 Véase Neumann, “Roland Barthes: Literatur als Ethnographie”, 30.

324 Véase la escena inicial de la novela donde Romero y Flores describe con minuciosidad la fisionomía de sus colegas de oficina y les adjudica deformidades y deficiencias, clasificándolos según su aspecto físico en una suerte de fisionomía racista y develadora de los múltiples complejos que aquejan de igual manera al mismo “chulla”, que también se encuentran detrás de frases como “afanes académicos de cholo amayorado”, un tipo de acusación de la cual el mismo Icaza debe haber sufrido.

teatral, en el cual está insertada la co-escenificación (*Mit-Inszenierung*) de la corporalidad y del deseo en el acto de construcción de la perceptibilidad.³²⁵ La estrategia teatral ayuda en el *Chulla* al autoencuentro de una consciencia que se encuentra fuera de sí misma.

La tesis que postulamos es: *El Chulla Romero y Flores* responde a la pregunta basal de cómo el lenguaje garantiza identidad y significado, es decir, síntesis. Su propuesta es adjudicar al proceso de significación una estructura hermenéutica, donde la aceptación, el desengranaje del sujeto Chulla se logra porque él afirma, reconoce al *otro* (sombras, Rosario, vecinos) como interpretable, a través de una practicabilidad de ser interpretado, un momento que nace de la voluntad. El cerciorarse constantemente (“Yo en cambio –chulla Romero y Flores– transformándome... RF 281) de que el lenguaje garantice autenticidad y síntesis, de que genere sentidos y significados válidos para la sociedad ecuatoriana, se da por la interpretabilidad de la gente y por el proceso interpretativo al que llama a seguir el chulla al final de la novela. Así se postula en un segundo paso –tras la creación de la palabra en *Huasipungo*, a lo cual denominaremos la *primera escenografía* donde se establece un escenario de potencialidad del lenguaje– la *segunda escenografía* y el establecimiento de significación cultural, donde la reconciliación del mestizo, a través del personaje el *Chulla*, puede tener lugar, ser puesta en escena. Esto sólo es posible por medio de la *interpretación de sus gentes*: la literatura apela a una actitud hermenéutica de sus lectores (como solución de su escisión racial, social y cultural). El chulla sólo se encuentra a sí mismo por medio de una decodificación, que debe ser entendida como tarea de lectura constante, de una búsqueda de significado continua, de una exégesis progresiva, sin detenimiento, y, finalmente, de una adopción de la lengua como elemento dinámico y no estático. Si en *Huasipungo* se creó la palabra, aquí se establece la *interpretabilidad* de la gente como única posibilidad de entendimiento y de desenredo de la disyunción identitaria que sufre el mestizo latinoamericano. La *palabra* es el escenario que se mueve desde la corporalidad hacia la escritura, desde la oralidad a la palabra significante: el grito fundador. En el *Chulla*, una vez ya establecida la palabra como escenario, lo decisivo es la interpretación, la lectura y decodificación del lenguaje, el movimiento

325 Véase Neumann, “Roland Barthes: Literatur als Ethnographie”, 31.

desde el lenguaje hacia el cuerpo: interpretar es la puesta en escena del establecimiento de una significación y de un encuentro cultural. Para llegar allí, el chulla tiene que entender que la máscara que porta es una máscara que remite a sí misma, es una máscara en cuyo juego de distintos disfraces (capilares, indumentarios) se encuentran escenificados los signos que deben ser despojados de su dimensión de simulación, descubiertos de su supuesta ilegitimidad para legitimar la *aut-etnicidad*, es decir la autenticidad y la etnicidad propia y aceptada. Este (auto)desenredo del sujeto chulla sólo es posible a través de la adjudicación de interpretabilidad a su gente y de la garantización de esa certeza sintética del individuo a través de la performatividad interpretativa. Esta estrategia de construcción de signos icaciana no remite a una mimesis de realidad sino a un código bien performado; la narrativa icaciana es una textura donde su fuente teatral es expuesta al vacío.

Para entender este proceso de interpretabilidad del ser humano que postula Jorge Icaza podemos recurrir a las teorías antropofilológicas de Wolfgang Iser. Iser funda lo que él llama lo fictivo en “una dinámica basal de lo imaginario y en una necesidad de ficción del ser humano (*Fiktionsbedürftigkeit*)”.³²⁶ A nuestro ver, Icaza postula sin embargo una radicalización de esta necesidad y determina una urgencia/necesidad indispensable de ficción, es decir una *Fiktionsnotwendigkeit* en la vida del mestizo ecuatoriano-andino prototipificado en el “chulla”. Icaza entonces inserta con su ficción un sistema de interpretación que garantiza el sentido de lo percibido. La “carencia de evidencia (*Mangel an Evidenz*)” de la que habla Blumenberg en busca de una razón ontológica para la ficción literaria,³²⁷ sería una carencia de lo real (*Mangel an Realem*) dentro del mestizaje ecuatoriano (latinoamericano), una carencia y ausencia que se evidencia frente a los simulacros y las disimulaciones con la que operan los sujetos dentro de esa sociedad, tal y como se presenta en *El Chulla Romero y Flores*.

El gran logro de esta novela es presentar la interpretabilidad (*Interpretierbarkeit*) junto al llamamiento a la interpretación (*Aufruf zur Interpretation*) de su gente como raíz de la producción de sistemas simbólicos.

326 Pross, “Textspiele”, 146.

327 Véase Hans Blumenberg, “Anthropologische Annäherungen an die Rhetorik”, en: Id., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1996, 103-136: 116. Citado de Pross, “Textspiele”, 146.

Hay una des-pragmatización al final del Chulla: valía hasta entonces el texto, por medio de los distintos signos ficcionales, como contrato entre autor (narrador) y lector como “discurso escenificado”, entonces se da con el punto culminante un llamado a la participación activa de desprender los signos de su relación referencial, a desencadenar a los signos, el signo del “chulla”, desparentetizar la palabra, despojarla de su “entre paréntesis”.³²⁸ Con ello, su función (la de los signos, del lenguaje) debe ser interpretada dentro del presupuesto signico de la cultura ecuatoriana, es decir, interpretado y nuevamente fijado, designada y determinada su posición. El encuentro consigo mismo y el desarrollo del chulla es un procedimiento teatral-dramático sobre la base de la simulación y disimulación (también a nivel fisiológico). El juego principal es entre luz y sombra, es “el desequilibrio de sus sombras tutelares” (RF 150) lo que “persigue” al “chulla”, luego él aprende a dismantelar la maquinaria del engaño propio y colectivo, a encontrar el bien del ser humano a través de la aceptación de sí mismo.

Una condición indispensable para el chulla es “estar des-lumbrado” por las sombras de sus antepasados que lo persiguen. Sombras que deben ser despojadas para que lo real sea real, debe pasar por la síntesis de la palabra “chulla”, de significar sombras para aclarar su devenir: (para llegar a) ser auténtico. Dejar de ser “chulla” significa asumir que ser Chulla, ser uno, significa ser dos en uno, uno solo en dos. Sólo aceptando esa ausencia óptica como presencia le permite al chulla saberse uno, saberse Chulla y completo.³²⁹ Sólo así puede ser Chulla. También aquí es importante el ocultamiento y el juego de roles (dentro de la sociedad) que acentúa la concordancia y la congruencia entre las realidades internas de cada individuo (personajes literarios) y aquello que (re)presentan hacia afuera.³³⁰ El espacio del escenario literario es sólo reflejo del escenario interno que representa una dimensión más profunda: “la búsqueda angustiosa de la verdad en

328 Renata Égüez afirma que “El Chulla est[á] plagado de ironía, de opiniones del narrador insertas entre rayas, como apartados de conciencia, que cuando se refieren a la ciudad enfatizan ese malestar crítico hacia el espacio.” Véase Renata Égüez, “Los pasos y la mirada: discurso de la configuración espacial en *El Chulla Romero y Flores*”, en: *re/incidencias* 4 (2007), 352.

329 El Chulla al final pronuncia la palabra ‘yo’ afirmando ser “un hombre” (CH 280/281).

330 Caroline Pross, “Näherungswerte”, 236.

la farsa cotidiana” (RF 202). La interpretación de sus gentes podemos relacionarla con la figura de la inversión, como un giro transcendental que está unido a la idea del retorno, de no volver a ver en sus sombras personales las conturas que lo definen, no sólo la oscuridad, la falta de luz, sino un espectro luminoso, una proyección claro-oscuro donde el cuerpo que la lanza en el espacio en dirección opuesta a aquella por donde viene la luz cobra contura y semejanza con la misma. Es decir el retorno y la recomposición del yo. Se trata de la adquisición de un entendimiento constante de sí mismo y de su lenguaje. Estamos aquí ante la caracterización de la auto-relación hermenéutica del sujeto, como tropo privilegiado de la subjetividad. El lenguaje no sólo se refiere a sí mismo, sino que es en sí mismo. Según el concepto del lenguaje que manejaba Nietzsche, todas las expresiones son performativas, es decir consumación de un instinto de crear metáforas.³³¹ Esto ya estaba consumado en la poética icaciana, con su novela *Huasipungo*. Ahora se detenía en la penetración del intercambio de cada uno de los elementos de la puesta en escena, especialmente la relación entre texto y representación (véase *Flagelo*), entre texto y actuación, entre simulación y disimulación. Entendemos la simulación como el fingir literario y la disimulación como el fingir extraliterario. En el *Chulla* se literaturiza finalmente al texto y su dimensión/alcance performativa/o.³³² La escena final de la persecución lleva al desenlace autocrítico y reconstituyente de Romero y Flores. Se podría decir en palabras de Forster, quien sigue a Benjamin, que el chulla se comporta como

el caminante de la ciudad [que] se deja llevar por los azares laberínticos de callejuelas [traspacios, chaquiñanes, senderos] que se sustraen a la lógica del que cree saber hacia dónde va. Aprender a perderse en una ciudad es un arte que hay que saber cultivar, que exige un esfuerzo adicional porque violenta la tendencia propia del sujeto a representarse un paisaje racionalmente trazado.³³³

Romero recorre la ciudad como hermeneuta y va comprendiendo paulatinamente, va decodificando poco a poco el espacio que lo rodea, como operación interpretativa sobre un escenario que se presenta como tejido. Así las capas de comprensión que se van develando coinci-

331 Véase André Bucher, *Repräsentation als Performanz*, 11.

332 Véase Derrida, quien dinamiza el término del texto (destaca su dimensión performativa). Cfr. Bucher, *Repräsentation als Performanz*, 15.

333 Forster, “El viaje profano”, en: *Crítica y sospecha*, 45.

den con las capas del lenguaje que son descubiertas poco a poco por Romero. Mientras más recorre su ciudad más se acerca y aproxima a los escenarios de plena coincidencia entre simulación (máscara) y disimulación (sujeto).

Las distintas fases de superación de los disfraces individuales y sociales por las que pasa el chulla son:

1. La “tragedia del acholamiento”³³⁴ (RF 75): el chulla es visto como “chullita”, tal como en la sociedad burguesa se perciben a los sujetos que intentan romper con las preferencias y privilegios que tienen las clases altas de la sociedad. El empleado del candidato presidencial³³⁵ describe como “sagrado” el lugar que corresponde sólo a la aristocracia quiteña.

– Esto es sagrado.

– ¿Sagrado?

– Sagrado para nosotros. Para el pequeño contribuyente, para el hombre de la calle, para el chagra, para el cholo, para el indio.

– Yo soy otra cosa –chilló el flamante fiscalizador pensando en las extraordinarias.

– Yo me creía lo mismo hace muchos años cuando era un chullita como usted. Pero el trabajo, la experiencia...

–Absurdo –murmuró Romero y Flores con altanero desprecio. Se sentía herido por aquello de “chullita”, por la comparación, por algo que trataba de ocultar (RF 74).

2. El origen de la vergüenza: Doña Francisca, la esposa de Don Ramiro acusa al chulla de ser hijo de una india. Despoja así al chulla de la máscara que esconde el origen indígena y que le causa vergüenza: sus “rasgos de máscara de angustia y súplica”(RF 82). Un elemento teatral se suma a esta acusación: el coro,³³⁶ un elemento literario que ya hemos analizado en Icaza y que vuelve aquí con fuerza a asistir a la

334 Rubor: manifestación externa de timidez. Proviene de la vergüenza de ser cholo (mestizo del campo).

335 Más adelante Don Guachicolo da una síntesis biográfica del candidato a presidente quien aparece como impostor, en una descripción llena de amargura y derrotismo, calificando de chagra doctorado a quien “sin ser un Adonis, indio lavado, medio blanquito, las mujeres le ayudaron a vivir” (CH 76).

336 “Los taitas de nuestros antepasados”, surgió en contrapunto la voz de Mama Domitila, trenzándose en una lucha íntima, viscosa, trágica, de culpa y penitencia al mismo tiempo, con el estirado orgullo de la sombra tutelar del viejo Romero y Flores –reforzada *en la realidad* por un *coro* infinito de frailes, beatas, latifundistas y aspirantes a caballeros–” (CH 159, cursiva mía).

voz aristocrática que ostenta el poder político-económico. El chulla se encoge, en una imagen muy lograda, “como un alacrán rodeado de candelas”.³³⁷

3. El inicio del “diálogo interior” (en el “chulla”) entre mama Domitila y taita Miguel. En primer lugar se debe advertir que este diálogo interior es precisamente eso, un diálogo, es decir, admite dos voces.

La voz de Mama Domitila, mundo de vida indio, existe enfrentada siempre con la de Majestad y Pobreza, mundo de vida español; sin embargo, estas voces no son negación o teatralización de terceros, sino dos voces arraizadas que habitan en los mestizos. El chulla ha hecho suyo sus dos yos culturales y ha sumado un tercero alternativo. Estos tres tonos (el indígena, el terrateniente y el mestizo) sin partes de una nueva gramática social trilingüe, una gramática heterogénea y conflictiva. La tri-culturalidad problemática pasa a constituirse en el rasgo definitorio de los nuevos mestizos.³³⁸

Del diálogo interior icaciano emerge una voz narrativa tripartita que va adquiriendo con el avance de los sucesos dentro de la novela mayor consciencia de sí mismo y llega a la síntesis ya mencionada. Veamos este inicio del diálogo interior:

¿Por qué carajo me abrieron el pecho para mirarme adentro? ¿Por qué se me amortiguó la lengua? ¿Por qué? [...] ¡Por tu madre! Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre... [...] No podrás nunca ser un caballero, fue la respuesta de Majestad y Pobreza.³³⁹ [...] Porque vos también, pájaro tierno, ratoncito perseguido, me desprecias... (RF 87).

¿Cuál es el origen de la vergüenza? Romero recuerda que en el colegio lo insultaron así: “hijo de perra güñachishca”. La voz narrativa nos revela al final del primer capítulo: “Es curioso, desde esa vez —o quizá desde mucho antes—, más le dolía y le avergonzaba lo de güñachishca que lo de perra” (RF 88).

4. La siguiente fase de adquisición de consciencia sobre la importancia de la palabra, del lenguaje, es importante para entender nuestra propuesta poética sobre el *Chulla* en Icaza. Rosario y Luis Alfonso

337 Esta imagen la emplea Cortázar en su célebre novela *Rayuela* (1963) para describir también un conflicto identitario de su personaje principal: “El alacrán clavándose el aguijón, hartado de ser un alacrán pero necesitando de su alacranidad para acabar con el alacrán.”

338 Sierra Freire, *Heterogeneidad estructural*, 193s.

339 El padre de Romero y Flores recibe este sobrenombre debido a que fue un hidalgo venido a menos.

perciben desde su primer encuentro la importancia que cobra cada palabra y su valor en el encuentro cultural y humano. La propuesta hermenéutica de Icaza sobre el mestizaje se siente en escenas sobre los silencios, sobre la palabra en cese, de manera más profunda:

Cosa curiosa, ambos sintieron miedo de hablar. Como si cada palabra fuera a perder su significado. A ella también –no obstante la profunda herida que le dejó su fracaso sexual– le atraía Romero y Flores (RF 99).

El miedo a perder la palabra está ligado al deseo sexual por el otro, a la libido. Y en esta tensión que surge en ella, de entregarse o no a su deseo, está escenificado también la tensión de ser y no-ser del mestizo urbano. Esto se escenifica sobre el topos urbano: la ciudad chola entre ser y no-ser es el reflejo del interior de Rosario, de la contención del deseo y el éxtasis, entre ansiedad y negación. Este desdoblamiento está presentado en un paréntesis, de frecuente uso icaciano:

[...] ella prefirió hacer una pausa, hundirse en el misterio del paisaje de la ciudad –casas trepando a los cerros, bajando a las quebradas– que despertaba a la caricia de la luz difusa del amanecer –cielo frágil de cristal en azul y rosa tras la silueta negra de la cordillera–, y surgía de las tinieblas y del sueño en contornos y ruidos lejanos, próximos, caprichosos. Mezcla chola –como sus habitantes– de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbiseo de beatas y carajos de latifundista, de chaquiñanes lodosos y veredas con cemento, de callejuelas antiguas –donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea– plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos (RF 101).

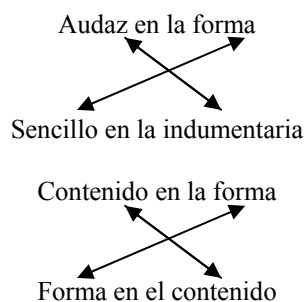
5. Se trata persistentemente de desmarcar y de minar simulacros específicos (indumentarios, capilares, dérmicos) en nombre de un movimiento de no-coincidencia con la herencia indígena y así de esconder, a toda costa, ese rasgo específico autóctono. Cuando Luis Alfonso va a una tienda de disfraces para buscar una segunda piel que lo disfrace de lord, de noble, para impresionar a Rosario en el baile de las embajadas, se encuentra, en una magistral *mise en abyme* de la condición de ser del “chulla”, con el traje del padre, Majestad y Pobreza, “chistera verdosa y levita raída”, espejo de su propio enmascaramiento. Icaza rechaza el simbolismo falso de los mestizos urbanos y pone su crítica en boca de Eduardo Contreras, “el hombre de la bata de los

dragones de oro”,³⁴⁰ quien le responde a Romero y Flores sobre la “fortuna” que tiene en su local:

- Una fortuna. Cáscaras que va dejando la leyenda y la historia, cholito... Para cubrir a medias el vacío angustioso de las gentes que no se hallan en sí. [...]
- La mayoría piensa que lo importante es el detalle, el paramento, el símbolo (RF 112).

Cuando Contreras se acerca a mostrarle a Romero y Flores el traje típico de la chulla quiteña, hay un juego entre forma y contenido de esta “cáscara” típica que correla con las categorías óptico-estéticas que se atribuyen a esta vestimenta: “– Lo sencillo de la indumentaria está de acuerdo con lo audaz de las formas” (RF 112).

Si observamos con detenimiento la última aseveración de Contreras podemos reconocer una estructura quiástica que postula una concordancia óptico-estética con una actitud auténtica:



En un caso la imagen representa la performance, en cuya consumación/ejecución tiene participación el sujeto, en el otro caso es un efecto de la latencia, que produce la impresión de una representación como una presencia naturalmente percibida, presencia que no es ni pretende apariencia. Varias veces en la novela lo parentético (teatral-escénico) de la escritura icaciana se une con la temática del disfraz y de la realidad enmascarada (vacío y grafía). En medio del baile de las

³⁴⁰ Véase la intratextualidad con el cuento *El Nuevo San Jorge*, donde José Cardona termina siendo “el nuevo dragón de cara de víbora y patas de buey”, y se le pueden atribuir también “habilidad y limpieza de un prestidigitador” para transformarse a sí mismo.

embajadas³⁴¹ “entre la realidad y la farsa hubo un momento –pequeño desde luego– en el cual ellos se debatieron en el vacío. Su vacío” (RF 116). Es en este baile donde surge una escena fundamental que corrobora que según Carlos Arcos Cabrera demuestra

[e]l conflicto de la identidad chola y mestiza y el envite sistemático para desconocer lo indio es un aspecto central de la obra de Icaza. Allí reside su permanencia y la necesidad de revisar la visión dominante del autor y la obra, como esencial y limitadamente indigenista.³⁴²

Según Arcos Cabrera, Majestad y Pobreza devela aquí el secreto de la trampa del juego del mestizo urbano: “Todos juegan a lo mismo [...] Todos tratan de afirmar eso[:] ¡No somos indios!” (RF 117).

Sin embargo esta posición es cuestionable. Véase cómo los vestidos se van arrugando durante el baile de las embajadas y los invitados se desprenden de sus disfraces y copias y bajo el signo del amor desenfrenado Romero y Flores y Rosario se entregan a su pasión y se van despojando de sus disfraces tras el baile y sus cuerpos se unen dejando atrás “tiras de pellejos –visibles e invisibles–” (RF 119) para unirse en una forma más elemental, sincera y humana: “olvidaron sus disfraces, sus mentiras, para ser lo que en realidad eran: un hombre y una mujer que se entregaban mutuamente” (RF 123).

6. El cambio en Rosario surge de una pasión maternal que permite que el Chulla pueda iniciar también la aceptación de sí mismo: “Felizmente halló a tiempo en sus entrañas lo que de cuando en cuando florecía en su sangre –a la muerte del padre, al sentirse mujer en el brazo del chulla–: una gran compasión maternal –para ella misma, para él, para el mundo entero–” (RF 130).

7. El chulla pasa por un proceso de desenmascaramiento que se puede leer como una *mise en scène* autorreflexiva que lo lleva a sentirse lenta y dolorosamente parte de los demás, de los otros, y aceptarse en

341 Véase Arcos Cabrera quien afirma que “la permanente disociación entre el pensar y el decir que caracteriza a todos los personajes y que configuran un juego de máscaras [revela que] todos piensan algo distinto a lo que dicen o callan, de manera que el chulla es una máscara y la ciudad andina en que se construye el mestizaje –la ciudad de la modernidad andina– un escenario en que juegan múltiples máscaras, como en la escena del baile de las embajadas en la novela”. Véase Carlos Arcos Cabrera, “El secreto de la trampa: *El Chulla Romero y Flores* en la narrativa de Icaza”, en: *re/incidencias* 4 (2006), 406.

342 *Ibid.*, 391.

su otredad compartida. Este postbarroquismo se da en el sentido de que para que lo real sea real, debe pasar por la síntesis de la etnicidad: au(t)e(t)nicidad.

Aquel desequilibrio íntimo que hundía por costumbre al mozo en desesperanza y soledad infecundas en ese instante —calor del fermento venenoso que puso la vieja cara de caballo de ajedrez en él— se desangró en anhelo feroz de rebeldía. Rebeldía común a todos los suyos —voz de la intuición—. ³⁴³ ¿Por qué? ¡Oh! No quiso o no pudo meditar sobre quiénes eran los suyos. Pasó ciego de venganza. Había algo nuevo en él. Su valor era otro. Se desbordaba en lucha por la integridad de su ser —**en fantasmas y en gentes**—. Del ser que aparecía minuto bajo el disfraz de chulla aventurero, inofensivo, gracioso. Se llevó la mano a la cara en afán subconsciente de arrancarse algo. Hubiera preferido beber, ir por calles distintas, gritar. Pero al asomarse a la esquina de la cuadra de la casa de mama Encarnita miró con extraño afecto a la ventana de su cuarto (RF 192/193).

El chulla va aceptando poco a poco esa existencia de dos en uno, se encuentra, al igual que la ciudad que lo circunda, en “eterna transición de forma y sentimiento” (RF 195). Anda en “busca de aliados, en busca de quien le *entienda*” (RF 195), esa es la cuestión fundamental: el entendimiento, la comprensión mutua. La “búsqueda angustiada en la farsa cotidiana” (RF 202) está centrada en el hombre, en el ser humano de manera universal. La “integridad de su ser” ya ha ubicado el dilema que existe entre sus “fantasmas y sus gentes”, es una anticipación de la interpretabilidad que les atribuirá precisamente a esas “gentes” que ya va considerando, en un proceso de entendimiento, como un *Bildung* de sí mismo ³⁴⁴ en un movimiento de “extraño afecto” que se exterioriza fuera de sí, hacia la ventana que simboliza apertura, escape: libertad.

Cuando Romero y Flores se entera de que cinco pesquisas lo buscan y que han atacado a Rosario, él se indigna y es el sentimiento de protección hacia su mujer y su hijo el que le permite por primera vez no escuchar más las voces de sus fantasmas tutelares.

343 Véase también la importancia de la intuición en Pablo Palacio, capítulo 5.2. Los cuentos.

344 Cf. Renaud Richard, “Génesis de una rebeldía arraigante: *El Chulla Romero y Flores*, o de una inestabilidad esterilizante a la “invención” de una autenticidad solidaria”, en: Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, París 1988, 245-272. Richard interpreta al *Chulla* como *Bildungsroman*.

Mas ni el miedo morboso ni el coraje desorbitado, decidieron entonces. Había en él algo superior a sus sombras, algo **suyo** y amargo que evocaba a su amante en medio de otros hombres –allí estarían ellos con su mirada bovina, con su odio acholado entre los dientes, esperando robar algo de valor o saciar su lujuria, con su docilidad para cumplir lo que les han ordenado, sea bueno o malo, legal o ilegal–. “No puedo... Solo... Esperaré hasta la noche... La oscuridad... El dinero, la camisa, las franelas... ¡Carajo! Conmigo se ha puesto... Cinco... Esperar... ¿Dónde?”, se dijo (RF 220).

La inserción paulatina de sistemas de interpretación personales del chulla que garanticen el sentido de lo percibido empieza paralelamente al despojamiento de su “piel” falsa. Huyendo de los pesquisas con la ayuda de sus vecinos le viene la certeza de que “no está solo”, lo cual es importante para la hermenéutica social que se postula al final de la novela.

A fuerza de maña y coraje separó un poco a las sombras que le detenían y saltó hacia adelante –entre ellas– echando los brazos atrás. La habilidad y la violencia le permitieron escurrirse de su americana como un misterioso pez que deja la piel en el anzuelo (RF 224).

La imagen del despojarse de esa “americana” intenta redefinir lo americano del chulla. La escena es magistral porque describe la movilidad del pensamiento que está surgiendo en el chulla de manera plástica.

8. La colocación pragmática del chulla, el situar-se dentro de su entorno discursivo, el de la ciudad y los De la Cuadra al describir la ficción como un pez que nada en el agua. Este pez icaciano deja la piel en el anzuelo porque no niega su existencia. El término opuesto al orden de lo Real no es en este sentido iseriano lo fingido, simulado sino mucho más lo Imaginario (*das Imaginäre*). Lo imaginario icaciano sin embargo, es entender el permanente otreamiento, suspender conscientemente la piel falsa sobre el anzuelo de la realidad (fictiva), pero tenerla presente en el acto de interpretación de los demás. La ubicación pragmática “–entre ellas–” está unida a la interpretabilidad que garantiza lo imaginario. El elemento imaginario de la sociedad garantiza también de cierta manera su interpretabilidad. Y aquí aparece este posicionamiento de alguna manera escenificado entre líneas, en el escenario que es a la vez escenografía.

Se sentía otro. Por primera vez era el que en realidad debía ser: un mozo del vecindario pobre con ganas de unirse a las gentes que le ayudaron –extraño despertar de una fuerza individual y colectiva a la vez–. El re-

cuerto de su pequeña proeza le envolvió en un afán de reintegrarse... ¿A quién? ¿Para qué? ¿Por qué? (RF 236).

La capacidad de funcionalidad de una sociedad se garantiza a través de lo imaginario, porque transporta el orden (comprende el permanente otreamiento que garantiza la capacidad de funcionalidad social) al orden de lo simbólico (vestimenta, imágenes, etc.).

9. La importancia de lo topográfico como “un espacio de enunciación”,³⁴⁵ tema analizado excelentemente por Renata Égüez y que ubica al chulla como “el que camina por la ciudad y la pone en práctica” y de esa manera “escribe el texto urbano mediante sus pasos, sus caídas y tropiezos”.³⁴⁶ El proceso mediante el cual llega a interpretar a la ciudad (que se le resiste) es angustioso:

¿Y la ciudad? Rodeada. Presa entre cimas que se abren en la tierra. El aire, los pequeños ruidos, las quejas, de las gentes que duermen, los buenos y malos olores, lo fecundo de la pasión, lo turbio de la culpa, las torres de las iglesias como castillos feudales, las viviendas como chozas, las calles tendidas en hamaca de cerro a cerro, todo preso. ¿Y él? Chulla de anécdota barata, encadenado a ese paisaje, a ese paisaje querido unas veces, odiado otras (RF 249/250).

El diálogo interior se escenifica en el barrio por el cual el chulla va tropezando, trepando, deslizándose y resbalando. Como afirma Renata Égüez,

la errancia del Chulla delata su constante búsqueda de identidad y su existencia escindida, que se reflejan en la escritura mediante los verbos que el narrador selecciona para poner a andar a Luis Alfonso y que lo exhiben en su pugna por ser lo que no es, entre ellos [...].³⁴⁷

Pero el chulla no “accede solo cuando deja de huir”, cuando termina de huir de los pesquisas, como afirma Égüez, sino precisamente cuando inicia su huida y escapa de las manos de la autoridad, una autoridad a la cual no acepta. Entonces se entrega a la confianza que le brinda su fantasma indígena, un conocimiento similar al que aplicaba Chiliquinga en Huasipungo, y accede a confiar en las palabras de su sombra materna sobre la tierra:

345 Certeau citado según Égüez, “Los pasos y la mirada”, 339.

346 Égüez, “Los pasos y la mirada”, 339.

347 Égüez, “Los pasos y la mirada”, 341.

Y mama Domitila, en grito salvaje, cargado de amargas venganzas. “Por la pendiente. Pegado a la peña. Los ojos cerrados. Búrlate de ellos. De sus torturas, de su injusticia, de su poder. No permitas que siempre... Como hicieron con los abuelos de nuestros abuelos... Vos eres otra cosa, guagüítico... Vos eres lo que debes ser... La tierra está suave y lodosa por la tempestad... La tierra es buena... ¡Nuestra mama!” (RF 258).

Es precisamente este constante movimiento lo que le permite entender a sus gentes, no la postración o el detenimiento. El chulla se lanza a la pendiente, con la confianza que le ha dado su sombra materna. Cuando despierta su consciencia se despeja ante las urgencias que vive y poco a poco va adquiriendo un “perfil nuevo, auténtico” (RF 263).

Y cuando se despejó totalmente su conciencia percibió una dulce complicidad, un doloroso acuerdo –definitivo y mayor que otras veces– entre sus fantasmas ancestrales. Su tragedia íntima –candentes rubores por un pecado original donde no intervino, cobardes anhelos de caballero adinerado, estúpidas imitaciones– era en verdad cosa primitiva e ingenua ante el riesgo que acaba de pasar, ante las urgencias dolorosas de Rosario, ante la esperanza de un hijo (RF 263).

Encontrar su lugar significa a la vez situarse en la práctica dentro de un nuevo campo discursivo que garantice la interpretabilidad y la dinámica, el “deber de ser otra cosa”, como afirma mama Encarnita. Esto comprende el universo indígena y mestizo, el del cholo urbano.

Extraña prudencia afianzabase minuto a minuto en su espíritu procurándole un perfil nuevo, auténtico. ¿Y el disfraz de chulla de porvenir, pulcro, decente? Se llevaron los vecinos de la casa de mama Encarnita, la generosidad de las gentes pobres, la gana de morir frente al atropello, al engaño, al absurdo. Estaba luchando. ¿Cómo? Trató de levantarse. Un dolor agudo en todo el cuerpo le retuvo tendido en el diván donde durmió más de una vez –noches de sucia cabronería a las que él llamaba con orgullo: “de bohemia galante”– la borrachera costeada por cualquier tipo de ascenso legal o ilegal (RF 263).

Los que se llevan el disfraz del chulla son aquellos que le permiten ver, claramente, desde adentro hacia afuera, y desde ese afuera hacia adentro, aquello que lo define, lo va delineando. En una suerte de refuncionalización del disfraz, y con ello de la representación de algo como *mimesis*, como forma poetológica que hasta ahora sirve de programa para determinar la función de la literatura como *imitatio*, está la escena donde las prostitutas, aquellas marginadas absolutas de la sociedad, *disfrazan* de “pobre Luchito” a Romero y Flores, de manera que este redisfrazamiento le sirve para huir pero a la vez lo desenmas-

cara. Estamos ante una escena altamente metarreflexiva. Así se subraya el apareamiento del momento performativo que se encuentra adherido a toda producción de significado y el esencial carácter de performance de lo fictivo. Cuando Romero y Flores presencia la muerte de Rosario aparece nuevamente la capacidad de lo escénico en su literatura no como capacidad de lo que logra representar sino primordialmente como *acto de puesta en escena*. Es, una vez más, la característica como acto de la generación de significados fictivos lo que aparece aquí como fundamental. En la escena se unen las voces de los vecinos como coro a las lágrimas y la mudez de Luis Alfonso.

A la tarde murió Rosario. Fue solo una leve contracción, un doloroso estremecimiento en la piel. Alguien se había llevado el cuerpo de la mujer, sin ruido y sin reclamo, la luz de sus ojos, el aliento de su boca, el pulso de su sangre, la gracia de su rostro. Luis Alfonso, mirando en silencio, inmóvil al pie de la cama, sintió que sus entrañas se contraían en una maldición, balanceándose –a punto de naufragar– en el oleaje de los lamentos y de las lágrimas de las gentes comedidas. “Velorio. Velorio de indio”, pensó.

–Mamitica.

–Bonitica.

–Vecinita.

–Tan buena que era.

–Como pajarito se quedó no más.

–Se fue en plena juventud

–No le dejaron parir.

–Injusticia de los bandidos.

–El médico dijo... Dijo...

–Mamitica

–Bonitica

–Vecinita

–Pronto era de llegar.

–No dejamos que le vea la bruja.

–Nadie tuvo caridad.

–Pero ella también, por qué no dijo, por qué no gritó.

–Toda la noche pasó quejándose.

–Como guagua ñagüi de la quebrada.

–Así... Asimismo.

–Mamitica.

–Bonitica.

–Vecinita (RF 274).

Después de presenciar esta escena dramática Romero y Flores deja a un lado la “protesta teatral” (RF 275) y se aúna en un llanto con sus sombras tutelares. Los prejuicios sobre la raza, sobre la herencia biológica, la sangre, se cuestionan por primera vez firmemente: “Se le fue

la sangre a la pobre. La buena y la mala. ¿La mala? ¿Qué mala, carajo? ¿Dónde?”(RF 275). La ubicación de ese rasgo biológico se desprende precisamente de una concepción de la realidad que ya no afirma Romero. Romero y Flores ya no puede ver hacia afuera, exteriorizarse a sí mismo para encontrarse sin pensar en Rosario y en el hijo que le ha dejado. Su actitud de responsabilidad para con los otros nace de “un equilibrio y unión de todas sus sombras íntimas” (RF 275). Esto está marcado por un rotundo “¡No!” en el texto, una interjección decidida y performativa dentro de su diálogo interior: “era otro” (RF 276). El acto del fingir literario se termina por consumir en sí mismo cuando Romero finalmente se despoja de sus sombras de manera performativa e interior. Precisamente en un diálogo interior que aparece como escenario donde todas las dudas e interrogantes de lo vivido por él se debaten en una cuestión vital de cómo actuar como “chulla”, se llega a un “juego nítido de diferencias”.³⁴⁸

[‘¿Cómo lo hacía el chulla Romero y Flores? ¡Imposible! Él... Él ya no está. ¡No lo tengo... No lo siento...! A otros en cambio les dura hasta la vejez. En mí fue como un relámpago tras una forma, tras un estilo definitivo para ser alguien, para poder vivir. [...] El mío fue un pendejo... Se aplastó... Se hizo sombra entre mis sombras’, se dijo el mozo [...] (RF 276s.).

Hasta aquí los nueve puntos del proceso desenmascarador de la poética icaciana. Los actos de simulación del chulla se ven agotados en la misma ficción novelesca. Escenificar el acto de fingir en el acto de fingir novelesco es la gran maestría de esta novela. Si para Iser la interpretación es “comparable con una mirada contemplativa, que busca abarcar con la vista todo el objeto de observación como un “todo” y que aspira a comprenderlo en su unidad”,³⁴⁹ la interpretación icaciana no es una lectura de algo acabado y preestablecido sino al contrario, una ejecución abierta. Se trata de la interpretabilidad de la ironía ficcional,³⁵⁰ es decir de asumir la irrealización de la realidad en la ficción

348 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und Imaginäre*, Fráncfort del Meno 1991, 502.

349 Pross, “Textbeispiele”, 157.

350 Véase Rainer Warning, “Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation des Fiktiven”, en: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, Múnich 1983 (= Poetik und Hermeneutik, tomo 10), 183-206: “El discurso ficcional es esencialmente un discurso actuado, un discurso escenificado ante una segunda instancia. [...] El discurso ficcional es por ello un discurso

como posibilidad de lectura de la realidad y de esa manera transponerla a la realidad misma de donde deviene.

Culminemos con una breve alusión al ensayo “Zur Anthropologie der Nachahmung” de Helmut Plessner donde éste postula, desde la perspectiva de la antropología social, que la gran posibilidad de la imitación radica en la irrevocable exteriorización del ser humano hacia sí mismo, la cual se manifiesta en la vestimenta, la simulación y el fingimiento como uno de sus rasgos fundamentales: jugar un papel (teatro), proclamarse. También y quizá por ello mismo, la imitación de los otros (*Nachahmung der Anderen*) puede atestiguar la propia originalidad, siempre y cuando ésta sea consciente de sus limitaciones.³⁵¹ Las revelaciones antropológicas de Plessner nos permiten aseverar que el momento voluntativo de la interpretación unido a la escenografía que se despliega en la novela de Icaza abre el campo para una multiplicidad de roles divergentes que permiten adquirir conocimiento de sí mismo. La simulación, como resultado expositivo de la realidad extraliteraria se traslada hacia la disimulación, como resultado expositivo literario. La interpretabilidad de la gente es una substancia cambiante, el llamado voluntativo a la interpretación, a la posibilidad de exponer, de representar la pluralidad de roles dentro de la sociedad: diagnóstico y procedimiento a seguir. La pluralidad de roles se puede experimentar en uno mismo (el desdoblamiento del chulla) y de manera imaginaria en los otros (el encuentro y ayuda de los vecinos, otros chullas). Aquí también se nos presenta un doble escenario: interior y exterior, en un vaivén complementario. La naturaleza del ser humano devela su capacidad de representación como don de la corporización de los sujetos fictivos, como la representabilidad de la existencia humana que se visibiliza a través de esa corporización.³⁵² La literatura apela a una actitud hermenéutica: una tarea de decodificación constante.

Yo en cambio –chulla Romero y Flores–, transformándome... En mi corazón, en mi sangre, en mis nervios, se dijo el mozo con profundo dolor. Dolor que rompió definitivamente las ataduras que aprisionaban su libertad, y que llenó con algo auténtico lo que fue su vida vacía: amar y respe-

escenificado, cuyo juego de roles por parte de autor y recipiente se presupone” (193). Traducción mía.

351 Helmut Plessner, “Zur Anthropologie der Nachahmung”, en: Id., *Ausdruck und menschliche Natur*, Fráncfort del Meno 2003, 398.

352 Véase Plessner, “Zur Anthropologie des Schauspielers”, 408s.

tar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a su hijo, interpretar a sus gentes (RF 281).

Al final del *Chulla* se puede ver cómo la modificación de lo imaginario que sale del fingir literario genera la transformación de realidades ficcionales en posibilidades reales.

Para el sujeto que adopta un rol significa la entrada en un juego textual (de interpretación), una multiplicación de sí mismo a través de la adopción de otros roles imaginarios. El llamado final a interpretar a sus gentes es la revelación más poética que Icaza postula, es el punto culminante de su literatura, la voluntad de explicación del sentido, de concebir, ordenar y expresar la realidad, de concederle ese momento expositorio al ser humano: es una comprensión teatral de la realidad. En ese sentido el texto de la novela puede ser entendido como “escenificación performativa de lo imaginario”.³⁵³

La lógica de esta dinámica, de este movimiento interpretativo se puede paralelizar con el de la diferencia absoluta descrita por Hegel, en que la diferencia solo puede permanecer *pura* siendo *impura*:

La diferencia en sí es la diferencia que se refiere a sí; de este modo es la negatividad de sí misma, la diferencia no respecto de un otro, sino diferencia de sí con respecto a *sí misma*; no es ella misma sino su otro. Pero lo diferente de la diferencia es la identidad... Ambas juntas constituyen la diferencia; ésta es el todo y su momento... contiene, como diferencia, igualmente la identidad y esta relación misma. La diferencia es el todo y su propio momento...³⁵⁴

Este momento de autorreferencialidad y diferencialidad desplazada/aplazada será tematizado en el siguiente capítulo donde la expresión metaperiférica llega a su punto más filosófico. Onto-escritura y ontologización de la expresión metaperiférica: es la obra de Pablo Palacio, la primera literatura filosófica latinoamericana.

353 Pross, “Textbeispiele”, 163.

354 Jacques Derrida, “Ulises gramófono: El oui-dire de Joyce” (1985), en: Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid 1990, 126.

IV. Pablo Palacio: La dimensión existencial

1. La tragedia de la genialidad

Entre 1917 y 1924, Pablo Palacio estudió en el Colegio Bernardo Valdivieso, célebre institución educativa de su ciudad natal, Loja, donde se impartían, entre otras, las materias de griego, latín, francés y filosofía.¹ Este colegio se fundó en 1895 como “una de las instituciones educativas símbolos del laicismo ecuatoriano instaurado por el general Eloy Alfaro con la revolución liberal de 1895”.² El joven Palacio seguramente no cursó todas estas materias, pero sus conocimientos y sus ambiciones de escribir literatura con exigencias universales son indudables. Esto se vuelve evidente en el hecho de que a la edad de tan sólo 21 años publicó lo que en ese entonces representaba, en palabras de Benjamín Carrión, “la literatura más atrevida –de contenido artístico y temático– que se haya hecho en el Ecuador”,³ la colección de relatos *Un hombre muerto a puntapiés*, su *opus primum* publicado en 1927.

Pablo Arturo Palacio nació el 25 de enero de 1906 en Loja, ciudad a la que Carrión se refiere como “el último rincón del mundo”,⁴ lugar de difícil acceso vial y muy apartado del acontecer socio-político ecuatoriano. El hecho de haber nacido en un lugar casi no-topos del Ecuador coincide con la propuesta literaria de la magnífica obra que el abogado Palacio produjo sobre todo entre los años 1927 y 1932,⁵ período en que publicó sus tres obras claves: el famoso volumen de relatos antes mencionado, la novela corta *Débora* (1927) y su aún poco estudiada “novela subjetiva” *Vida del ahorcado* (1932). A más de estos textos existen numerosos relatos publicados de manera suelta y su drama “irrepresentable” *Comedia inmortal* (1926). De suma impor-

1 Véase *Revista del Colegio Bernardo Valdivieso*, Loja 1914-1919, especialmente los apéndices con las asignaturas, calificaciones y resúmenes de las tesis destacadas.

2 Yovany Salazar Estrada, *Pablo Palacio: heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana*, Quito 2006, 64.

3 Benjamín Carrión, “Pablo Palacio”, en: Id., *Mapa de América*, Madrid 1930, 65.

4 Carrión describe el trajín que significaba llegar a Loja: “Realmente, diez días a lomo de mula, por entre inverosímiles senderuelos bordeados de precipicios, que separan este pueblo de las más próximas vías del mar o del ferrocarril. Peor que en el centro de África”. Véase B. Carrión, “Pablo Palacio”, 65.

5 Corresponden a sus años universitarios pues Palacio se gradúa como Doctor en Jurisprudencia en noviembre de 1931.

tancia son también los ensayos filosóficos y la traducción de los fragmentos de Heráclito de Éfeso que publicó después de concluir su producción literaria.⁶ Hijo de una ciudad situada al margen del topos geográfico ecuatoriano, no es sorprendente que su obra haya sido recibida inicialmente como una expresión marginal,⁷ reconocida póstumamente y hoy en día vanagloriada. Este aislamiento geográfico coincide sobre todo, y de manera curiosa, con la propuesta y ambición artística de Palacio: literaturizar el problema de la otredad por medio de historias que relaten las “realidades pequeñas” de personajes, en su mayoría, marginados de la sociedad. Por ello, en su narrativa, flujo y reflujo, conjunción y disyunción, se entremezclan y es a partir de esa lógica autorreflexiva que el lojano construye su concepto de otredad: el reconocerse otro, sin dejar de ser uno mismo.

La historiografía de sus biografías nos revela una *tendencia a la mitificación y a la difusión de una vida (bios)* escrita (*graphein*) cronológicamente en favor de una bio-anécdota⁸ que se reconstruye a través de incidentes y acontecimientos peculiares y personales, principalmente de dos momentos de su vida: su infancia y sus últimos años marcados por la demencia. Existen tres episodios claves en su infancia, anécdotas de carácter ya mítico que se siguen contando con férrea aspiración biográfica: el encuentro epifánico con el cortejo fúnebre de

6 La obra filosófica de Palacio abarca, además de sus dos ensayos capitales “Sentido de la palabra” y “Sentido de la palabra *realidad*”, la traducción de fragmentos de Heráclito de Éfeso (1935). Véase al respecto la seminal introducción de Wilfrido Corral a las *Obras completas*: Id., “Introducción del coordinador”, en: Pablo Palacio, *Obras completas*, edición crítica de Wilfrido H. Corral, París/ Madrid et al. 2000, XXIII-CX. Todos los textos de Pablo Palacio que se citan a continuación provienen de esta edición crítica a la cual nos referiremos con las siglas OP seguidas del número de página.

7 Véase especialmente Wilfrido Corral, “La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana”, en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 35, N° 2, 1987, 773-788, y la mencionada introducción a las *Obras completas*.

8 Véase Corral, “Introducción del coordinador”, XXI: “Toda adjetivación de este autor y su obra por lo general contiene una ambigüedad producida por una crítica que hasta cuando lo elogia logra desgradarlo, presentando un caleidoscopio del Palacio-autor como ser irreprochable y a la vez execrable, desde muchos ángulos.” Y sobre la relación entre su recepción canónica limitada y una propuesta de recepción genética de la obra de Palacio véase este mismo texto, donde se afirma: “Si se lo aprecia es por ser sui géneris, si se lo rechaza es por su «demencia». Esta ambivalencia nunca lleva a una verdadera interpretación crítica, y lo que más revela es una falta de distancia en la lectura” (XCVII).

su madre, su caída en el arroyo La Chorrera en el sector de El Pedestal, cerca de Loja, de la cual se llevó 77 heridas,⁹ y por último la negativa a arrodillarse ante una reina de belleza tras recibir su primer premio literario. Como afirma Vladimiro Rivas Iturralde,

[q]ue haya una innegable aura novelesca en la historia de su vida no significa que desde ella exclusivamente deba abordarse y comprenderse su obra. Es más, esa aura novelesca, como lo ha señalado Myriam Kohen, al ser tomada como guía del lector, ha entorpecido el acercamiento objetivo a nuestro autor.¹⁰

En esta línea cabe enumerar algunos de los calificativos que se le ha dado a Palacio, denominaciones que intentan hacer comprensible y explicar la peculiaridad de la obra literario-filosófica del autor lojano: “el fulminado por el rayo”,¹¹ “un hombre solitario”,¹² “el iluminado”,¹³ “el vértigo de la figura”,¹⁴ “la magnífica locura”¹⁵ y, quizá la descripción que mejor corrobora este carácter incomprensible y misterioso que se adjudicaba a su vida, en palabras del iniciador del vanguardismo ecuatoriano, el poeta Hugo Alemán:

Pablo Palacio, espíritu revestido de claridades difusas [...] Su nombre es apenas un punto luminoso en la inconmensurable soledad del vacío negro. Es como una gota de luz que persiste en el vasto y profundo corazón

-
- 9 María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito 1991, 133.
- 10 Vladimiro Rivas Iturralde, “Introducción”, en: *Pablo Palacio*, Quito 1983, 11. Rivas Iturralde cita aquí a Myriam Kohen, *¿Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!* (Tesis de grado), Quito, 1982, 44.
- 11 Alejandro Carrión, “Prólogo”, en: Pablo Palacio, *Obras completas de Pablo Palacio*, Quito 1964, VII-XXXII.
- 12 Ángel F. Rojas, “Pablo Palacio”, en: Id., *La novela ecuatoriana*, México D.F. 1948, 216-218.
- 13 Francisco Tobar García, “Pablo Palacio, el iluminado”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2-3 (1973-1974), 657-666. Lo iluminado se refiere según el autor “al orate, al prófugo de la realidad” (659). Tobar García concluye este artículo afirmando que “[l]a genialidad de Palacio está en haber descubierto el lado cómico de lo inaudito, de lo metafísico. De ahí que nada me asombre su desmedida y última pasión por la filosofía. Vio más allá” (664). Sin embargo, queremos postular que las exigencias filosóficas de su obra no fueron una pasión de sus últimos días, sino que el alcance filosófico de su narrativa está intrínsecamente presente en toda su poética.
- 14 Hernán Lavín Cerda, “Pablo Palacio: el vértigo de la figura”, en: *Cuadernos Americanos* 257 (1984), 70-81.
- 15 Renán Flores Jaramillo, “Pablo Palacio o la magnífica locura”, en: *Cultura* 20 (1984), 29-61.

de la noche. Es como una interrogación que simboliza una nota musical inédita, en el pentagrama del silencio...¹⁶

La madre de Pablo Palacio fue Angelina Palacio, descendiente de familia española “con escudo de nobleza”, “y su sangre se halla cruzada con las más linajudas del país”,¹⁷ según afirma Alejandro Carrión Aguirre. Su padre fue Agustín Costa, quien sin embargo no lo reconoció como hijo.¹⁸ Cuando Palacio adquirió fama como escritor, su padre quiso darle su apellido, pero Palacio lo rechazó. Su madre falleció cuando Palacio tenía aproximadamente dos años y de este acontecimiento se desprende la primera anécdota mítica de la infancia del escritor, relatada así por el poeta y amigo personal Jorge Reyes:

Otro día el niño es apresuradamente sacado de su casa. Momentos después mira pasar un cortejo fúnebre. Con infantil curiosidad pregunta por el muerto y le responden que es su madre. Lo inesperado del suceso pone en tensión sus músculos, aprieta sus labios, le agita el corazón y pone niebla en sus ojos, pero el llanto le queda dentro, se desliza suavemente hasta lo más hondo de su ser y lo traspasa de esa amargura irónica que no ha de dejarlo jamás.¹⁹

Pablo Palacio Palacios, hijo del novelista, acertadamente se pregunta: “¿De qué fuente conoció Jorge Reyes este acontecimiento?”²⁰ Más que un hecho anecdótico, del cual ni el mismo Reyes pudo haber sido testigo, se trata de una búsqueda póstuma de razones “psicoanalíticas” para la comprensión de sus textos. Así también, Edmundo Rivadeneira afirma que “[l]os libros de Pablo Palacio no son sino el voluntario

16 Hugo Alemán, “Pablo Palacio”, en: Id., *Presencia del pasado*, tomo II, Quito 1953, 51.

17 A. Carrión, “Prólogo”, XXVI.

18 Como respuesta al prólogo a la edición de Abdón Ubidia (Abdón Ubidia, “Pablo Palacio, el individuo y la primera ciudad”, en: Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Quito 2002, 11-25), el hijo de Pablo Palacio comenta: “A todo esto [la cuestión de la ilegitimidad] hay que añadir que, según familiares muy cercanos a mi padre, de los cuales no tengo ninguna razón para dudar, lo ‘singular’ de su nacimiento nunca fue ocultado o negado. Y que luego de la muerte de su madre, pasó a ser atendido por su tía Hortensia Palacio y sostenido económicamente por su tío José Miguel Palacio. Su padre ‘desconocido’ para efectos del Registro Civil, conocido es que fue Agustín Costa, al que casi nunca se lo menciona –presumiblemente porque no hay nada que decir– fue rechazado por Pablo Palacio, cuando quiso darle su apellido”. Véase Pablo Palacio Palacios, “Notas sobre mi padre”, en: Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Quito 2002, 30.

19 Jorge Reyes, “Presencia y ausencia de Pablo Palacio”, en: *Revista del Mar del Pacífico* 3 (1943), 16.

20 Palacio Palacios, “Notas sobre mi padre”, 29.

[a]cercamiento que proviene de la amargura irremediable”.²¹ Y de esa manera el crítico termina afirmando que el “sello personalísimo, que se imprime con idéntica fuerza en cada uno de ellos [sus libros], es la oscuridad y la confusión”.²² Al contrario, Francisco Tobar García plantea la lectura de su vida desde su literatura, al revés de lo que se ha venido postulando: su literatura leída desde su vida.

El error común en quienes tratan de desvelar el misterio de la obra y el misterio de la vida de Palacio está en que parten de la “realidad”, esto es, quieren situarlo todo como si realmente hubiese sucedido y, no sé si logro explicarme, Palacio está más allá de la realidad, él la configura, su vida no puede ser medida con yardas o metros comunes, con reglas. Él se libra de todo. Para entender sus novelas (“puras” las llama con razón sobrada Benjamín Carrión, para mostrarlas al lado de la poesía pura) es preciso colocarse al “otro lado de la realidad”.²³

El niño Palacio crece entonces bajo el cuidado de su tía Hortensia Palacio Suárez y gracias al apoyo económico de su tío José Ángel Palacio Suárez tiene la posibilidad de estudiar en la Escuela de los Hermanos Cristianos, entre 1911 y 1917. Antes de esto, sin embargo, se sitúa la segunda anécdota que mitifica la vida de Palacio. Se trata de un hecho que puede haber marcado de manera fundamental su vida entera, como bien afirma Salazar Estrada remitiéndose a “los Carrión” (se refiere a Benjamín y Alejandro Carrión), quienes constatan un suceso que será retomado durante toda la historia de la recepción de la obra palaciana y de su vida:

Cuentan de este muchacho que a los tres años de edad no daba señales de gran inteligencia, ni mucho menos. Un buen día, la niñera lo llevó consigo a lavar ropa blanca en el arroyo. Un arroyo que, haciendo un pequeño remanso en lo alto de “la Colina de la Virgen”, se precipita luego por entre cavidades rocosas, hacia el valle y hacia el río. La niñera lavaba y el niño, mientras tanto, se entretenía andando a gatas por los bordes del agua. Sin duda, ella cantaba y ensoñaba. ¿Por qué esto de cantar, trabajar y soñar está solo reservado a las bordadoras? Volviendo de su canto y de su ensueño, mira hacia el sitio donde estuvo el niño. A los gritos de espanto de la mujer horripilada, los puebleros de la loma hicieron multitud para seguir en la corriente loca las posibilidades de encontrar al desaparecido. Y de cascada en cascada, la espuma nada devolvía. Sólo medio

21 Edmundo Ribadeneira, “Presencia y ausencia de Pablo Palacio”, en: Rafael Díaz Ycaza (ed.), *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil 1976, 79.

22 Ribadeneira, “Presencia y ausencia de Pablo Palacio”, 81.

23 Tobar García, “Pablo Palacio, el iluminado”, 660.

kilómetro más lejos, ya en la llanura, al confluir del torrente con el río, deshecho, amoratado, informe, el cuerpo del muchacho. Días entre la vida y la muerte. Pero cuando comenzó a sanar de sus setenta y siete cicatrices, las palabras, que antes del accidente eran difíciles, babosas, surtieron llenas de inteligencia. Y en la curiosidad infantil que iba descubriendo las cosas, como alguien que despierta de una larga letargia cataléptica, había siempre el acierto de las relaciones y las comparaciones: parecía una persona mayor. No balbuceó nunca, no dijo medias palabras.²⁴

Precisamente es Benjamín Carrión el primero y el más importante impulsor del mito del genio accidentado o del genio “por accidente” que nace de Palacio tras este percance. Esta *Urszene* palaciana se puede leer como su caída iniciática, la caída del hombre que acontece como pecado original. De esta caída iniciática devendrán dos suposiciones: a) que la literatura le entró por esta caída²⁵ y b) que las consecuencias tardías de este terrible infortunio “podrían tener que ver con su locura de los años finales”.²⁶ Palacio fue aprendiz de platería y orfebrería, y si no hubiese sido por la ayuda económica que le brindó su tío José Ángel Palacio para que estudie en el ya mencionado Colegio Bernardo Valdivieso, el joven hubiese terminado ejerciendo “el oficio que había sido el medio de subsistencia de sus antepasados más inmediatos”.²⁷ En su época colegial, Palacio publica su primer poema, “Ojos negros”, en la sección “La tribuna de los niños” de *Iniciación*, Revista de la Sociedad de Estudios Literarios del Colegio Bernardo Valdivieso.²⁸ Este soneto de octosílabos, “que responde a los esquemas románticos de uso”, llama la atención sobre todo por la falta de sujeto lírico al cual atribuir los polifacéticos ojos negros, hasta que en la tercera estrofa aparecen estas líneas: “Ojos de amor y de pena,/ ojos cual negros diamantes,/ de mi virgen agarena,/ ojos que su luz dilatan/ como estrellas rutilantes,/ ojos que queman, que matan!” (OP 187).

24 B. Carrión, “Pablo Palacio”, 73.

25 Alejandro Carrión afirma, en el prólogo a la obra literaria completa de Palacio publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1964, que “La gente de mi pueblo decía que por esa fractura le entró al cerebro el talento literario”. Véase nota 11.

26 Hernán Rodríguez Castelo, “Pablo Palacio y sus obras”, en: Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Guayaquil/Quito s.f., 9.

27 Salazar Estrada, *Pablo Palacio*, 63. Véase también Hugo Alemán, “Pablo Palacio”, en: *Presencia del pasado*, tomo I, Quito 1949, 228.

28 Cf. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio*, 134.

¿Por qué advertimos aquí ya el amplio conocimiento que Pablo Palacio tenía a sus catorce años de edad?

Como afirma María del Carmen Fernández, con “agarena” se refiere a la “descendiente de la bíblica Agar, mujer egipcia y madre de Ismael, padre de las naciones musulmanas”.²⁹ Pero no creemos que su significado se refiera únicamente a los “rasgos árabes”, pues Agar es una figura bíblica que representa a la madre expulsada junto al hijo. Si el soneto está escrito entonces para la madre perdida, este cobraría un significado mucho más adecuado en la vida del joven Palacio.³⁰ Adicionalmente se trata del *Génesis*, libro de la creación, que marca el inicio de la escritura en Occidente. En la poética desarrollada por Palacio a lo largo de toda su obra, el inicio es constantemente un tema fundamental, y aquí ya aparece de manera oculta pero, desde nuestra perspectiva, no se trata de un gesto inconsciente.³¹ El joven Palacio, con ese conocimiento universal que mostrará ya a temprana edad, seguramente había leído la historia bíblica y de allí proviene el uso de esa palabra: “agarena”. Así, asumimos ese hecho como un acto de reflexión frente a la escritura, como un ejercicio consciente, como *palabra pensante*, y no como un capricho “romanticón”.

Un año más tarde, tras publicar el relato “El huerfanito”, Palacio gana un accésit en un célebre certamen literario conocido como Juegos Florales, el cual se celebró en Loja el 24 de mayo de 1921. La tercera y última anécdota que contribuye a la mitificación de la vida

29 Véase Pablo Palacio, *Obras completas*, edición crítica de María del Carmen Fernández, Quito 1998, 359.

30 Una lectura psicoanalítica intentaría hallar en la historia de Agar con su hijo un paralelismo con el abandono maternal que Palacio vivió a temprana edad. En el relato bíblico también está presente la falta de reconocimiento paterno, lo cual sucedió en la vida de Palacio. Por ello son “ojos que queman, que matan!”, ojos que deben ser *abiertos*: una fuente temprana de anhelo de conocimiento.

31 Génesis 21: 9-21:20: 9 Sara vio al hijo de Agar la egipcia, que ésta le había dado a luz a Abraham, que se burlaba. 10 Por eso dijo a Abraham: –Echa a esta sierva y a su hijo, pues el hijo de esta sierva no ha de heredar junto con mi hijo, con Isaac. 11 Estas palabras preocuparon muchísimo a Abraham, por causa de su hijo. [...] 14 Abraham se levantó muy de mañana, tomó pan y un odre de agua, y se lo dio a Agar, poniéndolo sobre el hombro de ella. Luego le entregó el muchacho y la despidió. Ella partió y caminó errante por el desierto de Beerseba. [...] 19 Entonces Dios abrió los ojos de ella, y vio un pozo de agua. Ella fue, llenó el odre de agua y dio de beber al muchacho. 20 Dios estaba con el muchacho, el cual creció y habitó en el desierto, y llegó a ser un tirador de arco. 21 Habitó en el desierto de Parán, y su madre tomó para él una mujer de la tierra de Egipto.

de Palacio narra su audaz negativa de arrodillarse ante la reina de los Juegos Florales al momento de recibir el premio:

En el público se armó la tremolina. Gritaban, silbaban: había surgido el caos. La fiesta amenazaba hundirse. Alguien penetró al escenario y poniendo las manos sobre los hombros del muchacho, quiso hacerlo arrodillar. El chico se sacudió violentamente y abandonó el escenario sin recibir el premio. Las manos de la linda reina quedaron llenas de rosas.³²

¿Qué nos revela esta anécdota de la juventud de Palacio? Entrevemos uno de los pilares fundamentales de su pensamiento literario-filosófico: la literatura no se arrodilla frente a nada, la creación artística no se debe a esos rituales establecidos por autoridades y es precisamente esa libertad su mayor exigencia. Podríamos también señalar que la palabra *anécdota* proviene del griego *anékdoton*, que significa “cosas inéditas”, lo cual nos lleva al plano de lo no revelado de una historia.³³ Son justamente estas anécdotas las que con insistencia se han revelado para construir la biografía mitificada de Palacio. Es una biografía hecha de anécdotas. En la biografía de Palacio, sin embargo, hay muchos vacíos, muchas historias que no se han revelado, esa es la lectura que se puede deducir de la construcción anecdótica de su biografía.

Ciertamente, la anécdota reemplaza los hechos concretos de la vida de Palacio. El culto a la persona y su mitificación, y en el caso de Palacio, el comienzo de la demencia ya desde la infancia, resultan evidentemente impuestas y elaboradas. Otro aspecto que se debería tomar en cuenta es el carácter oral de la anécdota, hecho que se vuelve mucho más interesante cuando constatamos la discusión sobre la verdad y la veracidad que Palacio asume en su narrativa. Se trata de desmontar lo que se encuentra, precisamente, detrás de los hechos concretos.

Antes de publicar en 1927 su primer famoso volumen de relatos, Palacio publica cuentos sueltos en diversas revistas lojanas y quite-

32 A. Carrión, “Prólogo”, xi. Las informaciones de Alejandro Carrión oscilan entre anécdota oral transcrita (no presenciada) y reporte de un testigo ocular.

33 Véase Rose Schäfer-Maulbetsch, “Anekdote”, en: Günther und Irmgard Schweikle (eds.), *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart ²1990, 14.

ñas.³⁴ En 1923 gana la Violeta de Oro en los Juegos Florales de Loja con el relato “Rosita Elguero (historia vulgar)”. En esta narración

la crítica social y los ingredientes irónicos, muy incipientes en los relatos mencionados [se refiere a las publicaciones dispersas anteriores], se acentúan [...], [es] el último relato que Palacio publicó antes de salir de Loja.³⁵

En octubre de 1924, Palacio se estableció en Quito.

Se inscribe entonces en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central del Ecuador, a pesar de que su tío quería que estudiara Medicina.³⁶ En estos años empieza a escribir los textos que más tarde formarán parte de su primer libro de cuentos y los publica sueltos principalmente en *Hélice*, “revista impulsada por el poeta Gonzalo Escudero y el pintor Camilo Egas, ambos artistas ligados a las novedades de la vanguardia”.³⁷ En una carta del 1. de junio de 1926, dirigida a Benjamín Carrión, escribe:

Por este mismo correo le envío tres números de *Hélice* [*Revista Hélice* n.º 1, de abril 1926; n.º 2, de mayo 1926; y n.º 3, de junio 1926], que apareció últimamente y tenga, tal vez, vida larga, a pesar de los gruñidos de nuestros coterráneos.

Allí encontrará Ud. unos cuentos míos, hechos a punta de risa. Pienso que hasta que Ud. me conteste tendré ya unos veinte de esos. ¿Le parece que sería bueno editar un librito? Si no sería mucha molestia le rogara me avise si es posible conseguir editarlo allá [El Havre, Francia], con más economía y limpieza. Si fuera así, indíqueme los diferentes precios, según el número de ejemplares, que sean naturalmente, a lo sumo, mil.³⁸

En 1926 Palacio se afilia al Partido Socialista, fundado ese mismo año. En una entrevista concedida en 1934, dos años tras su retiro voluntario de la literatura, Palacio subraya la importancia fundamental

34 Véase para un breve resumen María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio*, 138-142.

35 *Ibid.*, 137.

36 *Ibid.*, 68.

37 Raúl Vallejo, “Cronología”, en: Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, edición de Raúl Vallejo, Caracas 2005, 250.

38 Pablo Palacio, “Cartas a Benjamín Carrión”, en: Benjamín Carrión, *Correspondencia I: Cartas a Benjamín Carrión*, prólogo de Jorge Enrique Adoum, selección y notas de Gustavo Salazar, Quito 1995, 136.

de la disciplina dentro de una organización política: “Disciplina y disciplina, unión de acción bajo un cuerpo de doctrina”.³⁹

El 27 de noviembre de 1931, Palacio es investido como Doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales en la Universidad Central del Ecuador. Un año más tarde, Benjamín Carrión, en su calidad de Ministro de Educación, lo nombra Subsecretario de Educación. Son tiempos políticamente agitados. En 1933, es designado “Profesor Accidental” de Historia de la Filosofía en la Universidad Central en Quito; un año después asume la cátedra titular de Historia de la Filosofía y Letras, y en 1936 se lo nombra Decano de la Facultad de Filosofía.⁴⁰ Finalmente pierde su trabajo en la Universidad, debido a que esta fue clausurada por el dictador Federico Páez. En 1937 contrae matrimonio con Carmen Elena Palacios, una conocida y admirada escultora y pintora quiteña, quien había vivido gran parte de su infancia en Esmeraldas, ciudad portuaria al norte del Ecuador.

Durante sus últimos años de vida, y antes de que su presunta pero muy probable locura sifilítica le impida vivir normalmente, Palacio trabaja en la Junta de Defensa Democrática, “creada para luchar contra los abusos del dictador Ulpiano Páez, quien es derrocado el 23 de octubre de 1937 por el ejército”.⁴¹ Su última función política la ejerce como Secretario Segundo de la Asamblea Constituyente del año 1938. Ese mismo año nace su hija Carmen Elena, y dos años más tarde, cuando su padre ya vivía sumido en la locura, viene al mundo su hijo Pablo Alejandro. En la mencionada “Nota sobre mi padre”, su hijo establece, con cierta ironía, una serie de coincidencias cabalísticas y numéricas, y continúa, en cierta manera, la línea mito-biográfica de la vida palaciana de la siguiente manera:

[D]ado que mi padre enfermó en 1939; yo nací el 7 de enero de 1940; él murió el 7 de enero de 1947, el mismo día en que yo cumplía 7 años; mi madre fue sepultada el 7 de agosto de 1976. Y todo esto me trae a la memoria, las 77 heridas que mi padre manifestaba haber sufrido en su

39 Entrevista concedida al diario *El Universo* de Guayaquil el 6 de julio de 1934. Citado en Raúl Vallejo, “Prólogo”, en: Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, XX.

40 En 1935 Palacio traduce del francés las *Doctrinas filosóficas* de Heráclito de Éfeso, a partir de la edición de Maurice Solovine. Se trata de la primera traducción de los fragmentos de Heráclito al español.

41 Vallejo, “Cronología”, 258.

niñez, al caer en la chorrera de El Pedestal, en Loja. Por supuesto ¡yo no soy supersticioso! Pero ¿qué tal? ¿Qué opinan de estas 7 coincidencias?⁴²

Cuenta Jorge Icaza en una anécdota de juventud, que vivió con Palacio en un departamento del Quito colonial. Este hecho es de notoria importancia pues corrobora la cercanía de conceptos y propuesta literaria, aunque con diferentes matices, de dos de los más grandes autores ecuatorianos: su conexión principal es la de ser escritores pertenecientes al campo de expresión metaperiférico.

Pablo fue un gran amigo, vivimos juntos en el mismo cuarto durante varios años. Era un intelectual ciento por ciento, un individuo muy instruido, profesor de Historia del Derecho y de Filosofía del Derecho en la Universidad, un hombre muy estudioso, había leído a Freud y a Marx, conocía el marxismo y la nueva física. Pablo tuvo la desgracia de adquirir la sífilis en una conexión sexual, enfermedad que a la larga lo llevó a la locura. Pablo, como usted sabe, murió loco. En sus textos se anticipa a su fin y habla de la locura. Pablo admiraba a Isidore Ducasse, Conde de Lautrámont y sus *Cantos de Maldoror*, le gustaban las obras truculentas. También recuerdo que leyó con provecho *Las ciudades y los años* de Fedin. Más que desentrañar nuestra realidad, enfocó sus textos hacia la literatura psicológica. Pablo no conoció a su padre, parece que este lo rechazó junto con su madre, y esto lo llevó al repudio e incluso al odio de la figura paterna. A Pablo le gustaba reír, hacer bromas, escribir en tono irónico sobre los altos estratos sociales.⁴³

Palacio fallece el 7 de enero de 1947⁴⁴ con tan solo 41 años, tras siete años de enfermedad a lo largo de los cuales su esposa, aquella mujer incansable que le brindó “el hogar que nunca había conocido”, con quien “construy[ó] una hermosa casa al norte de la ciudad y la llena-

42 Palacio Palacios, “Notas sobre mi padre”, 32.

43 Emmanuel Carballo, “Jorge Icaza: entrevista”, en: *Casa de las Américas 165* (1987), 111.

44 En 1943 Carmita Palacio se traslada con su esposo a la ciudad de Guayaquil, esperando que con ello recuperase la salud, pero todos los esfuerzos médicos son en vano. La neurosífilis es una infección del cerebro o de la médula espinal que ocurre en personas con sífilis no tratada, muchos años después de presentarse la infección por primera vez. Respecto al momento del contagio existen varias suposiciones aunque ninguna de ellas ha sido comprobada contundentemente. Stalin Alvear, catedrático lojano e investigador de la literatura de esa región, me comentaba que en la ya mítica noche del encuentro sexual con cierta meretriz francesa, acaecido supuestamente en los años juveniles en Loja, Palacio no habría sido el único en estar presente. “Si ese es el origen del contagio, ¿por qué los otros amigos no se contagiaron?”, se preguntaba.

ron de libros, de obras de arte, de cosas bellas”,⁴⁵ lo atendió con dedicación, a pesar de los terribles síntomas que presentaba la neurosífilis que padecía Palacio.⁴⁶ Como afirma Raúl Vallejo, si es cierto que Palacio padecía de sífilis, y esta es la razón más plausible de los síntomas de su enfermedad, “se podría decir que su cuento ‘Luz lateral’ es una descarnada alusión a sí mismo, pues la enfermedad para esa época estaba recién contraída y Palacio habría previsto su fin”.⁴⁷

¡Ah! Ya es de noche. El cielo está completamente negro; y como en él lucen las diminutas cabezas de alfiler de las estrellas, tengo que salir al campo, muy lejos para que no me oigan, y gritar altísimo, aunque me rasguñe la laringe, a la cóncava soledad: ¡*Treponema pálido!*⁴⁸ ¡*Treponema pálido!* (OP 32).

2. El desplazamiento filosófico de la literatura ecuatoriana

2.1 *El problema del inicio: la estética palaciana (Aesthetica)*

2.1.1 *Propedéutica*

Un hombre muerto a puntapiés se llamaba el breviario. ¿Cuentos? Sí. Cuentos amargos, acres, helados como cocaína. Araña de doce garras su libro, puede convertirse en una clepsidra de doce horas terribles. Escorpión que circundado por una elipse de fuego se emponzoña con su propio elixir de veneno. Columpio batiente para los ahorcados. Coz y latigazo a la vez. Jazz-band de la muerte. He ahí el nuevo libro, nacido en Quito y bautizado en un Jordán de brujería por la mano sabia y sarmentosa de un Bautista: el análisis.

Gonzalo Escudero

Desde un principio la escritura literaria de América se podría caracterizar a partir de un desdoblamiento entre la definición de una identidad por medio de la representación de sus acontecimientos históricos, reales o maravillosos, y una reflexión narrativa que transforma el espacio propio en un campo de expansión del espacio del *otro propio*,

45 Alejandro Carrión, “Pablo Palacio, el fulminado por el rayo”, en: Id., *Galería de retratos*, Quito 1983, 89.

46 A raíz de una conversación con Raúl Serrano, catedrático de la Universidad Andina Simón Bolívar con sede en Quito, quien ha investigado sobre la vida de Carmen Elena Palacios, me enteré de que Palacio se irritaba enormemente y que esto se evidenciaba a través de reflejos anormales y ataques violentos, síntomas claros de la neurosífilis.

47 Vallejo, “Cronología”, 260.

48 La infección crónica de la sífilis es generada por la bacteria espiroqueta *Treponema pallidum*, subespecie *pallidum* (pronunciado *pal lidum*).

un punto cero o un inicio narrativo de apropiación semiótica que coincide con la apropiación narrativa del *otro propio*.⁴⁹ La experiencia simultánea de necesidad e imposibilidad de la invención de un lenguaje propio caracteriza todos los intentos de ser decididamente modernos. Así, todas las teorías de la modernidad terminan encontrando en sí mismas sus límites, y tras pasar por la ultra y postmodernidad revelan que “nada podría ser más moderno que su propio conservadurismo”.⁵⁰ De esta manera la modernidad latinoamericana se definiría por medio de la invención de un lenguaje propio en base al descubrimiento del *otro*. La experiencia de la modernidad resulta entonces paradójica: como imposibilidad de modernidad y de experiencia, como derrumbamiento, pérdida y necesidad de experiencia. Dentro del proyecto de “ruptura y cambio” de las vanguardias latinoamericanas, que cuestionaban los procesos y conceptos culturales europeos y a la vez

ahondaba[n] la experiencia de la modernidad periférica, pero también ayudaba[n] a visiones más diferenciadas del contexto propio que a su vez repercutieron en la percepción y valorización de la modernidad (europea),⁵¹

la narrativa vanguardista ecuatoriana de Palacio vendría a ubicarse en algo así como la periferia de la periferia; constituiría, por lo tanto, y este es el término que aquí introducimos, una narrativa *metaperiférica per se*.

En el Ecuador, este proceso de autorreflexión ontológica por medio de la literatura se presenta por primera vez en el siglo XX en la obra del lojano Pablo Palacio, máximo representante de la vanguardia

49 Respecto a “la apropiación semiótica como apropiación física del otro” véase el ensayo de Stephan Leopold: “La victoria del Telos o la ironía de la representación: tipología, legitimación y mestizaje en ‘La aurora en Copacabana’”, en: Manfred Tietz/Gero Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, Stuttgart 2008, 317: “El gesto adánico de Colón rebautizando todas las islas del Caribe se puede ver, por consiguiente, como el punto cero de una apropiación semiótica que coincide con la apropiación física del otro”.

50 Paul de Man, “Literary History as Literary Modernity”, en: Id., *Blindness and Insight*, Minneapolis 1988, 144. Citado de Nikolaus Müller-Schöll, “Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas”, en: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel, *Theater als Paradigma der Moderne?*, Tübinga 2003, 198.

51 Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Fráncfort del Meno/Madrid 2004, 34.

narrativa ecuatoriana. Según Jorge Enrique Adoum, Palacio genera sobre todo un “desconcierto [al] encontrarse por primera vez en nuestro país, y en aquella época, con una literatura que se piensa a sí misma [...]”.⁵² Esta excelente observación de Adoum nos puede servir de prolegómeno para acercarnos a nuestro objeto de análisis con la pregunta: ¿En qué sentido marca la narrativa de Pablo Palacio el inicio de la literatura moderna del Ecuador y de qué manera se trata la relación entre la escritura del *yo* y *el otro* y aquella de la literatura misma, es decir de la forma en la que el mundo se lee y narra, y su representación literaria?

¿Y no es posible que este problema del inicio esté relacionado con el problema de la irrupción de la contingencia en la representación? En una entrada de su diario, Kafka analiza la escena de un accidente y apunta cómo, ante la presencia del policía, todos se olvidan del percance y la atención se concentra ahora en la hoja de anotaciones del oficial, quien desplaza el desorden que causó el accidente en la calle hacia un accidente en la descripción del gendarme, pues este ha empezado a llenar el formulario en un lugar en el que por alguna razón no debía comenzar. En lugar del *qué* interesa ahora sólo el *cómo* de la anotación. Y esto implica mucho más aún: el protocolo policial que debía restablecer el orden en otro lugar más elevado (sobre el papel), que no podía ser restablecido sobre la escena exterior (en la calle), se diluye formalmente en continuos nuevos inicios:

Por ejemplo, ha empezado a escribir en un lugar del papel donde, por las razones que sean, no debía haber empezado. Pero lo ha hecho así y manifiesta repetidas veces su asombro por ello. Una y otra vez tiene que dar vueltas al papel para creer que realmente ha empezado en un lugar equivocado, pero luego, tras desechar este comienzo y empezar a escribir en otra parte, le resulta imposible saber, sin nuevas investigaciones y nuevos despliegues del papel, dónde le corresponde seguir al terminar una columna.⁵³

Según Müller-Schöll, Kafka escribió en su diario, el 4 de noviembre de 1911, tras leer a Max Brod la historia del acontecimiento callejero en París, una nota que da a entender que para él la contingencia era una característica de la escritura misma, una contaminación que se

52 Jorge Enrique Adoum, “Prólogo”, en: Pedro Jorge Vera (ed.), *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas 1980, LVI.

53 Franz Kafka, *Diario 1910-1923*, Barcelona 1995, 78.

encuentra desde el inicio en el acto de escribir: “la irrupción de la contingencia en la representación se presenta como decisión tomada casualmente sobre el lugar donde se debe comenzar”.⁵⁴ En esta interpretación que Müller-Schöll hace de la descripción de Kafka del accidente ocurrido el 8 de septiembre de 1911 en París, se encuentran a nuestro modo de ver también las tres preguntas fundamentales que se planteó Pablo Palacio y que trató de responder con su obra literario-filosófica: ¿cómo empezar? 1. Aesthetica = relatos, ¿qué significa la realidad? 2. Epistemología = novelas, y ¿qué significa la verdad? 3. Ética = ensayos. El policía kafkiano busca cómo iniciar el protocolo del relato sobre el accidente (¿qué pasó?, ¿cuál es la realidad?), sobre todo con el objetivo final de hallar el culpable y el origen del accidente (¿cuál es la verdad?). Estas tres preguntas están *esencialmente* entrelazadas: la cuestión del inicio de la narración implica la pregunta filosófica fundamental sobre el inicio y es a la vez un axioma para la construcción de la verdad. En nuestro análisis se evidenciará que cada una de estas preguntas están inscritas dentro de los tres géneros de su concisa obra. Proponemos en este sentido la escritura literario-filosófica de Palacio como sistema abierto pero también como pensamiento universal cerrado. Así, entendemos que se puede interpretar también el juego libre de las fuerzas de conocimiento (*das freie Spiel der Erkenntniskräfte*) que Kant observa en la belleza del arte (*das Kunstschöne*); como anota Hegel, “estos *momentos distintos (verschiedenen Momente)* están unidos de manera tan hábil, que representan una unidad (*Einheit*). De la misma manera funciona el sistema poético-filosófico palaciano.⁵⁵ Las nociones de diferencia e identidad que Palacio construye en su obra mantienen una relación dialógica y no excluyente, sobre todo respecto a su propia composición, lo cual permite analizar el discurso de “otredad” y de analogía, vista no como mera relación de antónimos sino como una tensión productiva entre el lenguaje y las formas de narración que el autor lojano pretendía transgredir. Esta tensión se crea a través de un lenguaje que se teje entre afinidades autorreflexivas y disonancias poéticas, palabras que oscilan entre la precisión y la imprecisión.

54 Müller-Schöll, “Theatralische Epik”, 195.

55 Hegel, *Philosophie der Kunst*, 60.

2.1.2 *El Vortext programático*

“Con guantes de operar hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne” (OP 5). Hablaremos entonces de los “guantes de operar” (deconstruir) una escritura. Propondremos, tal como parecería afirmar el propio Palacio, que toda escritura es una construcción intencional, “un bolo de lodo suburbano”, y no la representación de la realidad.⁵⁶ Es decir, si echo a rodar un bolo de lodo *sub-urbano* por las calles, este recogerá la mugre de las vías principales, le olerá a “carne de su carne” a muchos transeúntes, y también rodará por callejones periféricos y chaquiñanes marginados. “El bolo de lodo”, al mismo tiempo que *encubre* a quienes les apesta “la carne de su carne”, *descubre* a aquellos que (ya) se encuentran sumidos en este lodo. De esta manera, según lo que asumimos a partir de la obra de Palacio, la ausencia marcaría la naturaleza de un texto del mismo modo que su presencia es la presencia de la ausencia. Creemos adicionalmente que este epígrafe programático de Palacio es una variación de las expresiones del narrador auctorial en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, donde también habla una voz irónica, de tal manera que estos comentarios sobre la novela tampoco pueden ser tomados literalmente. Sin embargo, la cita de Stendhal que referimos a continuación aparece como una de las autodescripciones del programa narrativo de los *realistas*. Por ello, partimos del hecho que Palacio la conocía, además de no dudar de su lectura de Stendhal.

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieus, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier,

56 La problemática sobre el *realismo* de Palacio ha sido para la crítica literaria ecuatoriana uno de los tópicos más polémicos. Desde un encasillamiento entre “una supuesta condición de isla” o “un caso aparte”, es decir su condición de “raro”, la crítica fue abriendo espacios para otras percepciones, tales como la de *realismo abierto*, propuesta por Miguel Donoso Pareja y acogida en cierta medida por Alfredo Pareja Diezcanseco, quien afirma que “[e]l realismo de Pablo Palacio fue de otra naturaleza; más sutil, adentrista, menos directa (no sé a quién se le haya ocurrido que la realidad es derecha o directa) que el realismo de la generación extravertida a la cual cronológicamente perteneció”. Véase Alfredo Pareja Diezcanseco, “El Reino de la Libertad en Pablo Palacio”, en: Id., *Ensayos de ensayos*, tomo I, Quito 1981, 10.

et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et la e bourbier se former.⁵⁷

Podemos observar que en la obra de Palacio aquello que llamamos realidad es una selección que deja fuera ciertos aspectos o elementos, su forma es discursiva y no sólo produce presencias de lo que incluye sino también ausencias de lo que excluye: zonas marginales, anomalías, diseminaciones, realidades pequeñas.

Para analizar la narrativa de Palacio quiero proponer una lectura deconstructiva, pues la tematización de la marginalidad en sus textos está intrínsecamente ligada a tal lectura y su obra adquiere de esa manera un alcance filosófico. El interés por la marginalidad⁵⁸ es también una señal de la imposibilidad de nombrar el espacio donde hallar la verdad, o el sentido; es decir, es una ambición filológica que está unida a una filosófica.⁵⁹ No se trata de convertir lo marginal en central, se trata de demostrar que el centro y el margen se manifiestan en definitiva en un único territorio: el de la textualidad. En este análisis abordaremos cuatro relatos de la colección *Un hombre muerto a puntapiés*

57 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, ed. de Pierre-Georges Castex, Paris 1973, 342.

58 Justamente por ello no se trata de que “[l]a peculiaridad de su investigación [se refiere al relato ‘Un hombre muerto a puntapiés’] reside en la excentricidad (la marginalidad) de su investigación”, sino a que se trataba de una investigación poética según la cual la literatura pone al lector frente al mundo precisamente debido a su carácter ficcional. Esa marginalidad que se ficcionaliza y cuyo carácter ficcional se revela (Estar-fuera-del-mundo) permite al ser humano volver a estar en el mundo (*In-der-Welt-Sein*). Véase para ello la hermenéutica de Paul Ricœur en su conocida obra *Die lebendige Metapher*, Paderborn 2004.

59 En este sentido nos acogemos a la percepción de Raúl Vallejo para quien “[l]o más interesante en la obra de Pablo Palacio –sin desdeñar sus personajes marginales, su humorismo deshumanizado en el sentido en que lo propuso Ortega y Gasset, su absoluta libertad creativa, o su despiadada crítica social– parecería ser, ante todo, la lucidez y contemporaneidad teórica frente al hecho literario que se percibe a través de ella”. (Véase Vallejo, “Prólogo”, xi.) Lo que Vallejo no ve es que precisamente esa lucidez y contemporaneidad teórica de la que habla está fundamentada en una poética literario-filosófica que se cimienta de igual manera sobre el plano diegético como extra-diegético. La lucidez teórica, es decir, su autorreflexividad inmanente, pasa a ser su poética y por ello no es casual la selección de personajes, de conflictos existenciales ni la forma de su expresión literaria. La conceptualidad poética (cuestionamientos ontológicos) no se puede desligar en el sistema escritural palaciano de su metodología (narratología) ni de su selección (personajes, temas). En este sentido, la relación paradigmática (intercambiable) de sus personajes y temas es el fundamento sintagmático de su poética filosófica (lo combinable de sus elementos: concepto, narratología y selección).

(1927), *opus primum* de Palacio, que constituye un “conglomerado” donde aparecen “pederastas, antropófagos,⁶⁰ sifilíticos, locos, brujerías y hechizos, referencias bíblicas y mitológicas”. A partir de su interpretación descubriremos cómo Palacio se adelantó a describir algo así como una *différance* literaria. Es decir, en sus textos se debate el significado del yo, la representación de la verdad, se cuestiona el conocimiento como un sistema cerrado, autónomo y absoluto, y se literaturaliza el problema del inicio de la narración.

La primera pregunta, *¿cómo empezar?*, siguiendo el modo kantiano de sistematización de su pensamiento, se ubica dentro de sus relatos y es lo que consideramos la estética palaciana. Ya en estos primeros cuentos se revelan los cuestionamientos posteriores de su obra literario-filosófica. Así, partimos del presupuesto de que su obra narrativa no puede ser leída sin considerar sus escritos filosóficos, pues Palacio había signado la totalidad de su obra bajo una ambición poética de universalidad (*Universalitätsanspruch*).⁶¹ El grado de conocimiento poético se encuentra unido, de esta manera, de modo indisoluble con la cognición filosófica.

2.1.3 “Un hombre muerto a puntapiés” (1927): La *différance* como narratología desterritorializada⁶²

El texto que sirve de epígrafe al relato titulado “Un hombre muerto a puntapiés” reza: “¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros? Esclarecer la verdad es acción moralizadora”

60 Para una lectura de la autofagia como signo de la crisis de la representación en la vanguardia iberoamericana véase el extenso estudio de Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración*, Fráncfort del Meno/Madrid 2003. La lectura metaliteraria del relato “El antropófago” (104) nos sirvió para nuestro análisis en el subcapítulo V: El antropófago: autofagia como *sacrificium litterae*.

61 “Aparentemente, para Palacio la búsqueda del origen de la hispanidad, como la de la esencia de lo latinoamericano, ya habían sido asumidas por el escritor hispanoamericano, y sólo se podía parodiarlas desde una especie de universalismo dado por sentado, al que todo autor del momento tenía acceso.” Véase Corral, “Introducción del coordinador”, XXXV.

62 Por su valioso apoyo agradezco a los participantes de mi seminario sobre la vanguardia ex-céntrica hispanoamericana en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia, en el semestre de verano del 2008. En especial quiero nombrar a Clarissa Briegel y Anne Klar, quienes se ocuparon en sus trabajos de la “Verdad como ilusión” en *Un hombre muerto a puntapiés* y de las “*Leerstellen* iserianas” en *Débora*. De suma importancia fueron mis conversaciones con Harald Münster.

(OP 7). Siguiendo el ejemplo del ensayo de Palacio, “Sentido de la palabra Verdad”, nos preguntamos: “¿Qué sentido debemos dar a la palabra *Verdad*?” (OP 203). Palacio inicia su cuento con una respuesta afirmativa que une un pensamiento con una acción. “Esclarecer la verdad” no es únicamente una acción física, sino un procedimiento que oscila entre pensamiento y acción, pero “acción moralizadora”. Se trata aparentemente de una combinación entre pensamiento activo y acción pensativa, una búsqueda de la verdad que debe ser entendida como ente que no termina en sí mismo:

Lo fundamental es vivir y actuar, tomar una dirección, orientar nuestra voluntad hacia un fin concreto; pero tenemos que determinar este fin en alguna forma reflexiva que lo justifique. La filosofía es el único camino para ello y en este sentido la filosofía es la condición de la acción (OP 203s.).

La literatura es para Palacio una forma de combinar filosofía con acción. La exigencia que impone a sus textos es inmensa. Sólo por medio del cuestionamiento de una búsqueda de la “Verdad” se puede entender que Palacio no se detenga en una simple búsqueda de una identidad local. Lo que Palacio busca es “la disyunción de la identidad absoluta”, pero no concebida como unidad o como el centro del logos. En palabras de Wilfrido H. Corral:

Si es cierto que Palacio comparte con la mayoría de los narradores hispanoamericanos y extranjeros de su época la textualización de una búsqueda bastante compleja, no es cierto [...] que esté tratando de llegar a un centro, al *logos*; peor, a los convencionalismos que la tradición novelística de su época le presentaba.⁶³

a) El concepto de la *différance*

El punto de partida del concepto de la *différance* es la teoría semiótica de Saussure, quien parte de “oposiciones fonéticas y semánticas fijas, como b/p, d/t, s/z, masculino/femenino, significante/significado” a las cuales considera *a priori* del lenguaje y de la lingüística. Estas oposiciones le sirven de condiciones básicas para el funcionamiento del lenguaje. Así, las funciones del sistema del lenguaje no pueden ser definidas por sí mismas sino sólo en relaciones recíprocas.⁶⁴ Derrida

63 Corral, “La recepción canónica de Palacio”, 717.

64 Peter V. Zima, *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*, Tübinga/Basilea 1994, 51.

se acoge en un principio al postulado de Saussure de que las distintas funciones separadas del sistema del lenguaje no pueden ser definidas independientemente sino sólo teniendo en cuenta su reciprocidad, pero rechaza la tesis complementaria de Saussure según la cual “una palabra como ‘pensar’ en relación con las unidades diferenciadoras, que forman su campo semántico, no puede ser definida de manera inconfundible”.⁶⁵ Esta concepción de la definibilidad inconfundible implica, según Derrida, una acepción logocéntrica de un significado transcendental; es decir, de “un *concepto significado en sí mismo*, en su presencia simple al pensamiento, en su independencia con respecto a la lengua, es decir, con respecto a un sistema de significantes”.⁶⁶ De tal manera que esta definición saussuriana parte de una *presencia* del significado (*Sinngegenwart*) que Derrida intenta deconstruir. Esta posibilidad de una comparecencia de significado no es sostenible, en opinión de Derrida, porque todo concepto

está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Un juego tal, la *différance*, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general.⁶⁷

Este “juego sistemático de diferencias” lleva a una permanente desviación del sentido que Derrida denomina con el neologismo *différance*,⁶⁸ en alusión al verbo *différer* (en español diferir o aplazar) que por un lado implica la acción de posponer algo temporalmente pero también implica no ser idéntico, ser diferente. Así, la *différance*:

[...] es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca

65 Zima, *Die Dekonstruktion*, 52.

66 Jacques Derrida, “Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva”, en: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, ed. de Peter Engelmann, Stuttgart 1990, 142-143. Versión castellana de Amado Alonso (Buenos Aires 1973).

67 Jacques Derrida, “La Différance”, en: Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid 2003, 46.

68 Véase también Stefan Münker/Alexander Rössler, *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar 2000, 46.

(*marque*) del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro [...].⁶⁹

A estas características del pasado y del futuro que pueden ser presenciadas en el elemento “presente”, Derrida las denomina *trace* o “huellas” y son las que impiden la “identificación, la definición o ‘presenciación’ de un signo lingüístico”.⁷⁰ Según Derrida, la *différance* es “la condición de la posibilidad de(l) lenguaje”,⁷¹ en la medida en que representa una “temporalización” (*temporalisation-temporalisation*) y una “espacialización” (*espacement*)

[...] por el que los elementos se relacionen unos con otros. Este espaciamiento es la producción, a la vez activa y pasiva (la *a* de la *différance* indica esta indecisión respecto a la actividad y a la pasividad, lo que todavía no se deja ordenar y distribuir por esta oposición), de los intervalos sin los que los términos “plenos” no significarían, no funcionarían. Es también el devenir-espacio de la cadena hablada, que se ha dicho temporal y lineal; devenir-espacio que sólo vuelve posibles la escritura y toda correspondencia entre la palabra y la escritura, todo tránsito de la una a la otra.⁷²

Es probable que Palacio sea uno de los primeros escritores latinoamericanos en plantearse este problema de transcendencia ontológica, pero es indudable que es el primer ecuatoriano que busca por medio de la literatura acercarse a encontrar una noción de aquello que Derrida decenios más tarde llamaría la *différance*,⁷³ la intuición de una *voz media intransitiva* que encierra y posibilita el lenguaje: *At the heart of*

69 Jacques Derrida, “La Différance”, en: Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 31998, 48.

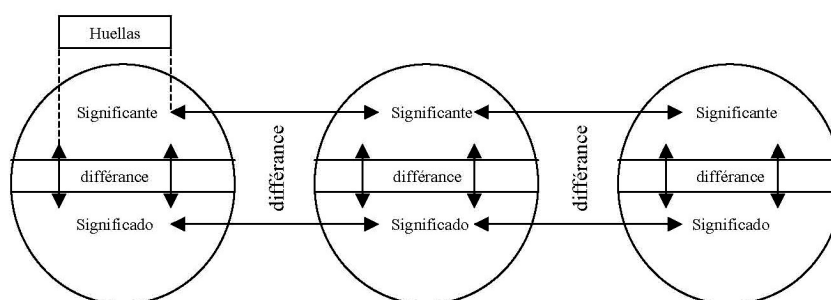
70 Véase Zima, *Die Dekonstruktion*, 53.

71 Múnker/Rössler, *Poststrukturalismus*, 46.

72 Derrida, “Semiologie und Grammatologie”, 151.

73 Para una mejor comprensión, recordemos que según Saussure la diferenciación entre significante (imagen, fenómeno material) y significado (concepto) es la condición de la *posibilidad del lenguaje*, ya que sin esta distinción entre signo (palabra) y cosa (concepto) nada puede ser nombrado. La *différance*, al contrario, no puede ser representada en el modelo de significante-significado pues es la estructura basal/básica del lenguaje mismo, que es apropiada en el acto mismo de hablar o escribir. Como tal, la misma (*différance*) no puede ser materializada (escrita) o expresada (hablada, escuchada) porque la misma (*différance*) es la que en sí misma posibilita la expresión lingüística (escrita y hablada), es decir la misma es ya apropiada esencialmente por la expresión lingüística.

langue lies what language cannot express [- the différance].⁷⁴ En el siguiente esquema procuraremos describir de manera visual el concepto de la *différance*:



Derrida entiende que la significación de un texto es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, y no la referencia a las cosas que ellas representan; se trata de una *diferencia activa*, que trabaja sobre cada sentido de cada uno de los vocablos que ella opone, es decir: el lenguaje es constitutivamente diferencial, su principio constitutivo es la diferencia, no la identidad. Esto significa que ninguno de sus elementos lingüístico-semánticos, ninguna palabra, ningún término ni tampoco ningún tema, ninguna figura, ninguna historia, ningún texto es lo que es sino que es justamente lo que no es, siempre nos va a remitir a aquello que justamente no es ni se encuentra allí, pero de lo cual partimos. Y si buscamos el origen de donde parten o nacen todas estas diferencias, entonces, según Derrida, siempre hallaremos el vacío. Recordemos que en la obra de Palacio, la sensación de(l) vacío que experimentan los personajes o los bosquejos de personajes novelescos es muy frecuente. Sin embargo, Palacio intuye y comprende esta *différance*, en sus palabras, ese *entre-mí*, en un principio como un proceso de disolución, de difusión de un solo elemento, que puede llegar a ser una percepción desgarradora de unidad, de una identidad difícil de aceptar: precisamente ese olor a *yo*, esa *carne de su carne* será la que le apeste a aquellos que se tapan las narices. En palabras de Lucía De

⁷⁴ Graham Priest, *Beyond the Limits of Thought*, Oxford 2002, 223. Por lo tanto, el lenguaje se define tanto por medio de la sensualidad como por medio de una estructura paradójica.

Leone, Palacio “se interesa por el *por qué* de las cosas y no por el *cómo*, se adscribe dentro de una línea filosófico-metafísica y desdeña el saber positivista”.⁷⁵

Sin embargo consideramos que la narrativa de Palacio se planteó un problema que desbordó su propia propuesta puesto que llegó a pensarse no sólo a sí misma sino, y sobre todo, al modo mismo de narrar. Nos referimos a la primera pregunta fundamental que rige el planteamiento palaciano y que a nuestro parecer constituye su estética: ¿cómo se empieza a narrar? ¿Cómo se inicia una narración, cómo se narra un comienzo? El protagonista de “Un hombre muerto a punta-piés” lee un artículo en un periódico e inicia una serie de especulaciones con respecto a cómo se percibe lo narrado. ¿Qué se hace con una información *aparentemente* verídica [concepto de *Verdad*]? ¿Cómo se originó este suceso? El narrador-protagonista conoce únicamente el final de la historia, por ello pretende buscar el inicio de la misma.⁷⁶ Palacio plantea el problema de la narración desde un punto opuesto, es decir desde el final de una historia hasta el inicio de la misma. Lo que preocupa al *lector-protagonista* (que a la vez establece contacto con el *lector-real*, por encontrarse este aparentemente en la misma situación diegética que el *lector-protagonista*) es paradójicamente el comienzo de una historia cuando, por lo general, lo que preocupa y mantiene en vilo al lector es la atracción por el final de una historia, ese deseo irrefrenable de conocer su desenlace. Aquí Palacio invierte este proceso de lectura hacia adelante, progresivo y lineal, para emprender un tipo de re-lectura, de re-narración hacia atrás; es decir, pone en escena la preocupación por el inicio de una narración.

Tratemos de reconstruir, al igual que Palacio, ese procedimiento de deconstrucción narrativa a través de la construcción del personaje “inconcluso” Ramírez, protagonista de “Un hombre muerto a punta-

75 Lucía De Leone, “Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30”, en: *Everba. Colección de textos narrativos, poéticos y críticos de diversos autores*, Buenos Aires 2004, s.p. (<www.everba.eter.org/winter04/palacio_lucia.htm>; 15.03.2009).

76 Como bien afirma Raúl Serrano: “¿Pero qué verdad? o ¿qué parte de la verdad interesaba esclarecer y a quién? Ese inocente (en apariencia) epígrafe, tomado supuestamente del diario capitalino *El Comercio*, más es lo que oculta que lo que revela.” Véase Raúl Serrano, “Pablo Palacio: ‘Los huecos de la ausencia’”, en: *Encuentros 8. Revista nacional de Cultura* (2006), 83.

piés”. Esta deconstrucción es a la vez una deconstrucción de distintas formas mediáticas de transmisión de información, de palabras o simplemente de la “condición de la posibilidad de lenguaje” y de narrar algo. Pero detengámonos primero en su descomposición del proceso narrativo de esta noticia que para el lector intradieгético (que de esta manera despierta el interés del lector extradieгético) no contiene toda la información que él espera: “No decía más la crónica roja del Diario de la Tarde” (OP 7). Se cuestiona por ello en primer lugar el género de composición narrativa: la crónica o nota periodística. Si esta implica una fuente objetiva de información que se ubica como reproductora de los hechos ocurridos en la realidad factual, entonces Palacio también hace aquí referencia a una clasificación del género textual que no está ordenada según criterios de intencionalidad y forma (como es común para el trío de épica, lírica y dramática), sino frente a una tipología de textos moderna que se orienta sobre criterios funcionales y sociales,⁷⁷ y sobre todo adjudica a la nota periodística un momento de potencialidad imaginativa.

Yo no sé en qué estado de ánimo me encontraba entonces. Lo cierto es que reí a satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés! Era lo más gracioso, lo más hilarante de cuanto para mí podía suceder. [...] Pero a mí llegó a obsesionarme. Me perseguía por todas partes la frase *hilarante*: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Y todas las letras danzaban ante mis ojos tan alegremente que resolví al fin reconstruir la escena callejera o penetrar, por lo menos, en el misterio de *por qué* se mataba a un hombre de manera tan ridícula (OP 7s.).

El sentido concreto de un medio está configurado en la función y aplicación práctica del mensaje, si recordamos el conocido *dictum* de Marshall McLuhan: “the medium is the message”. Cada nueva técnica, entendida como medio, tiene consecuencias personales y sociales, es decir, plantea una nueva norma en la convivencia humana. Característico de cada medio, según McLuhan, es el hecho de que el contenido de cada medio siempre es otro medio. El contenido de la escritura es por ejemplo lenguaje, de igual manera que la palabra escrita es contenido de la imprenta.⁷⁸

77 Véase Günther Schweikle, “Textsorten”, en: Id./Irmgard Schweikle (eds.), *Metzler Literatur-Lexikon*, 460.

78 Daniela Kloock/Angela Spahr, “Magische Kanäle. Marshall McLuhan”, en: *Medientheorien. Eine Einführung*, Múnich 1997, 39s.

Al ser *hilarante*, en el lenguaje figurativo corriente, algo “que *inspira* alegría o *mueve* a risa”, lo podemos muy bien entender como un hecho que pone algo en movimiento, en este caso el humor del lector. Si jugamos muy libremente con la palabra *hilarante*, podríamos considerarla una construcción hecha a partir del verbo *hilar* y de la partícula *ante*, de modo que no es difícil leer en la palabra *hilarante* (se trata por otro lado de cuestionar la conexión intrínseca entre relato y título del relato)⁷⁹ una proposición metodológica del medio “crónica periodística”, la misma que ya está “articulada” en la sinalefa que construimos con *hilarante*. Se trata de establecer una relación entre el verbo *hilar* entendido como “discurrir, trazar o inferir de otras” y la *anterioridad* de algo, aquí un hecho o suceso concreto, sea esta espacial o temporal. Paralelo a esto, la sinalefa *hilar-ante* puede asociarse con “*hilar* fino”, lo cual nos da a entender que “se está analizando diversos *hechos* con mucho detalle y cuidado”, pero en un sentido metaliterario, puesto que precisamente esto no sucede por medio de la nota periodística, donde se ha ante-hilado, ante-escrito y ante-analizado algún hecho concreto. El *hilar* que se encuentra entonces en la frase hilarante, clave para la reconstrucción de la historia del hombre muerto a puntapiés, es entonces una frase que mueve y que hila, que –en otra acepción figurativa de hilar– “saca de sí la hebra para formar el capullo o la tela”, el tejido de la historia. La frase *hilarante*, que incita al interesado *investigador*, luego *narrador* y finalmente imaginativo *inventor* de la historia, permite al estudiante de criminología hilarse a sí mismo un nuevo tejido narrativo. Por lo tanto, lo *hilar-ante* de la construcción “un hombre muerto a puntapiés” es que complementa lo no-escrito, es decir, transporta consigo una huella (*trace*) de aquella fuerza de lo no-impreso en lo impreso, que sirve de suplemento para el blanco del papel, en este caso el Diario de la Tarde quiteño.

De esta manera se vuelve más claro que el medio configura el sentido, pero en una relación de interdependencia mucho más compleja entre medio y forma que cuestiona a la vez al proceso tipográfico de la

79 Ya Jorge Ruffinelli llama la atención sobre el hecho de que en la nota periodística no se dice en ninguna parte que Ramírez haya sido matado a puntapiés, por lo cual ya en este momento nos encontramos ante el primer dato que es pura fuerza imaginativa del estudiante. Véase “Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10 (1979), 58.

noticia periodística y reflexiona sobre el proceso de producción de significado:

[F]undamental es el carácter dinámico del medio. Dado que el medio sólo existe en función de su proceso de formación performativo, no puede haber esencia mediática, tampoco en su supuesta materialidad ficticia. El efecto mediático es siempre una configuración inestable de fuerzas heterogéneas, formación temporal de singularidades e intensidades resistentes.⁸⁰

Así, Palacio también se acoge de cierta manera a lo que Wolfgang Iser había postulado acerca de la lectura de textos: que su significado no se encuentra precisamente en aquello que comunica sino en las posibilidades que este brinda al lector de generar tal significado. Leer es para Iser llenar espacios vacíos, determinar lo indeterminado, completar lo que no está escrito.⁸¹ La diseminación de significado y la fuerza centrífuga del lenguaje aparecen en la lectura que el protagonista hace de la nota periodística de este magistral relato.

El protagonista también reflexiona sobre una fotografía tomada al asesinado, que se ha prestado de la policía. En su libro *Each Wild Idea*, Geoffrey Batchen afirma que

antes de que la fotografía fuese inventada, ya se habían descubierto los medios técnicos para hacerla posible. Existían los medios técnicos, [...] pero no el *deseo* de fotografiar, y por eso hubo que esperar casi un siglo para su invención definitiva y rápido perfeccionamiento.⁸²

El *deseo de narrar*, de imaginar a partir de una fotografía que “la ilusión de la representación es posible” se puede tomar como el punto de partida del proyecto literario de Palacio que se representa en las investigaciones del joven estudiante de criminología.

Lo primero es estudiar al hombre, me dije. Y puse manos a la obra. Miré y miré las fotografías, una por una, haciendo de ellas un estudio completo. Las acercaba a mis ojos; las separaba, alargando la mano; procura-

80 Véase Hermann Doetsch, “Quevedos Hand. Medien/Texte in klassischen Zeiten”, en: Bernhard Teuber/Wolfram Nitsch (eds.), *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübingen 2001, 90.

81 Véase su conferencia seminal, *Die Apellstruktur der Texte*, Konstanz 1972, que es el fundamento de su obra posterior. Una lectura de las *Leerstellen* en la obra palaciana la desarrollaremos en el acápite 5.3.1. *Débora*: realidad como zona de indistinguibilidad apelativa.

82 Citado en Graciela Montaldo, “Culturas críticas: la extensión de un campo”, en: *Revista Iberoamericana* 16 (2004), 35.

ba descubrir sus misterios. Hasta que al fin, de tanto tenerlas ante mí, *llegué a aprenderme de memoria* el más escondido rasgo (OP 10, cursivas mías).

Cuando existe el *deseo* de representación del sujeto/individuo que va a protagonizar/constituir/construir la historia, es posible *narrarlo*. Y narrarlo de tal manera que la *memoria* [la imaginación] restituya/incorpore aquello que es un misterio, aquello que se mantiene como el rasgo de identidad “más escondido”. Es decir, Palacio emplea el recurso de la introspección imaginativa⁸³ para narrar de tal manera que el acto mismo de narración sea una práctica que dé cuenta de un exterior a ella misma. Así se aproxima a la *configuración* del sujeto narrativo. Aquello que sabe discursivamente, por medio de la información proporcionada en la noticia, lo complementa por medio de la intuición figurativa que la percepción visual le otorga:

La frase última hizo brillar mis ojos: “Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso”. Y yo, por una fuerza secreta de intuición que usted no puede comprender, leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes (OP 9).

Palacio era probablemente consciente de que “la literatura ha estado siempre expuesta a este riesgo [de dar cuenta de algo exterior a sí misma], a ser y no ser una diferencia”.⁸⁴ Al narrar este riesgo constitutivo para la literatura narra también el dilema ontológico del ser humano: que al pensarse a sí mismo también se exterioriza. Quizá por ello el narrador de Palacio se convierte en un dibujante que traza finalmente los rasgos de su personaje y los dibuja con palabras:

Cogí un papel, tracé las líneas que componen la cara del difunto Ramírez. Luego, cuando el dibujo estuvo concluido, noté que faltaba algo; que lo que tenía ante mis ojos no era él; que se me había ido un detalle complementario e indispensable... ¡Ya! Tomé de nuevo la pluma y completé

83 Antonio Cornejo Polar ha señalado correctamente: “Denegación del realismo y alabanza de la imaginación, la poética que subyace en el relato más conocido de Pablo Palacio se vuelca finalmente, como sucede en toda gran literatura, sobre el mundo. Descree de la inexplicabilidad de las historias que lo constituyen y de la empobrecedora tautología del realismo y arriesga frente al aparente sin-sentido de aquellas, reproducido por una poética asordinada, una significación humanizante: es la función –y el riesgo– de lo imaginario”. Véase Antonio Cornejo Polar, “Un hombre muerto a puntapiés: poética y narración”, en: Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 171.

84 Graciela Montaldo, “Culturas críticas: la extensión de un campo”, 46.

el busto, un magnífico busto que de ser de yeso figuraría sin desentono en alguna Academia. Busto cuyo pecho tiene algo de mujer (OP 10).

Palacio aplica radicalmente este concepto de otredad: al *yo* (masculino) le falta un “detalle complementario”, aquello que le brinda *mismidad*, que le permite ser sí-mismo al ser y este complemento del *yo* (ser) es un “otro”: *¡algo de mujer!* Estamos frente al problema de la constitución del texto unido al problema de la constitución del individuo, del ser, más precisamente, del *yo*.

A nuestro modo de ver, Palacio intentó con su narrativa apropiarse de tareas filosóficas como respuesta a la constatación del fracaso de las demás apuestas de reflexión de su tiempo en el Ecuador.⁸⁵ La alternativa a las barreras de la reflexión constituyó para Palacio el traslado⁸⁶ de esta a otro campo: el de la literatura. Precisamente en este traslado consiste el mérito de Palacio, pues anticipa lo que Robert Musil llamaba la *ensayificación*: transferir la reflexión desde el campo de la realidad al campo de la posibilidad, que es el dominio de la literatura.⁸⁷ La preocupación por el *otro* y el *yo* se relaciona con aquello que Derrida llamaba *la búsqueda de la palabra propia y del nombre único*, como palabra de origen, como inicio de la narración, como inicio del ser. En su ensayo “La différence”, citando para ello a Heidegger, Derrida afirma:

85 María del Carmen Fernández afirma al respecto que en la colección de relatos de Palacio “los personajes que se caracterizan por su ‘sabiduría’, esto es, los sociólogos, los historiadores, los profesores universitarios y los alumnos que se toman en serio sus estudios, son vencidos por la plenitud de la vida: son hombres impotentes engañados por sus esposas, temerosos de la opinión pública o víctimas reales de sus estudios. Personajes cuyas teorías sesudamente construidas no corresponden a la realidad ecuatoriana”. Véase María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito 1991, 53.

86 Según Raúl Vallejo, “para Palacio, el arte es un problema de traslados, en concordancia con Shklovski para quien ‘el arte es un medio de experimentar el devenir del objeto’”. Véase Vallejo, “Prólogo”, XII. Vallejo se basa en el subcapítulo 30 (de mayo) de la novela *Vida del ahorcado*, donde la voz narrativa exclama: “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? ¡El problema del arte es un problema de traslados! Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las ideas y las cosas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?” (OP 151s.).

87 Una conexión similar entre Musil y Borges encuentra Michael Rössner en su artículo “Borges y Musil: encuentros y desencuentros”, en: Alfonso de Toro (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, (TKKL vol. 40), Hildesheim-Zürich-New York 2007, 243-255.

Hablando de la “primera palabra del ser” [*das frühe Wort des Seins*], escribe Heidegger: “La relación con el presente, que muestra su orden en la esencia misma de la presencia, es única [*ist eine einzige*]. Permanece por excelencia incomparable a cualquier otra relación, pertenece a la unicidad del ser mismo [*Sie gehört zur Einzigkeit des Seins selbst*]. La lengua debería, pues, para nombrar lo que se muestra en el ser [*das Wesende des Seins*], encontrar una sola palabra, la palabra única [*ein einziges, das einzige Wort*]. Es aquí donde medimos lo arriesgado que es toda **palabra pensante** [*denkendes Wort*] que se dirige al ser [*das dem Sein zugesprochen wird*]. Sin embargo, lo que aquí se arriesga no es algo imposible; pues el ser habla en todas partes y siempre y a través de toda lengua”. Tal es la cuestión: la alianza del habla y del ser en la palabra única, en el nombre al fin propio. Tal es la cuestión que se inscribe en la afirmación [que se pone en juego en] la *différance*.⁸⁸

¿Cómo soluciona entonces Palacio este problema del inicio en este relato? En primer lugar, a través de la operación fundacional de marcar un inicio narrativo: “descartar todas las demás posibilidades” (OP 11). Según el narrador, Ramírez “había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad, y lo había hecho porque *lo otro* no quería, no podía decirlo” (OP 11). Esto posiciona al narrador en el lugar del generador de *lo otro* pero sobre todo en el lugar de la inscripción del lenguaje, de la literatura, en el lugar de la *différance* que a la vez se exhibe “como en el cinematógrafo, [se] proyecta el negativo de sí mismo sobre la pantalla”.⁸⁹

b) El concepto de la desterritorialización y de la literatura menor

En su obra *Crítica y clínica*, Deleuze cita a Marcel Proust para pregonar la necesidad y el beneficio de lo que él llama “el problema del escribir”, que significa que “el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida”.⁹⁰ Según este concepto, el lenguaje es para Deleuze y Guattari “un sistema de disposiciones, un control impregnado de poder de la percepción” que genera la realidad y “que es a la vez componente

88 Jacques Derrida, “La Différance”, en: Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 3^a 1998, 62, negrilla mía.

89 Benjamín Carrión, “Pablo Palacio”, en: Id., *Mapa de América*, 58.

90 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona 1996, 9: “‘Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera’, Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*.”

activo de la misma”.⁹¹ Si en palabras de Baudrillard, “las cosas en el sentido de la palabra recién existen desde el momento en que hay un concepto con el cual se las designa”,⁹² entonces estos centros de poder tienen el control sobre la estructura de la realidad y sobre la manera en la cual esta es percibida en la sociedad.⁹³ Para librarse de estos centros de poder que fungen como límites conceptuales del lenguaje, como territorios despóticos de aquello que puede ser dicho y con ello de la verdad, es necesario encontrar un lenguaje nuevo. En este lugar aparece el concepto de la literatura menor o minoritaria, ya que esta se sirve de una lengua grande pero a la vez la desterritorializa.⁹⁴ La desterritorialización varía (modifica) el modelo preestablecido de asignación de significado a través de la acentuación, la inflexión,⁹⁵ y así arranca, dinamita, los límites del concepto preformado. Gracias a esta posibilidad, entonces, se cuestiona el fundamento de validez de la realidad y de la percepción de la misma (*Wahrnehmung*) y se abre la mirada a una nueva manera de captar que ya no esté atada a limitaciones conceptuales y de formación preestablecidas. Con ello se destituye el dominio determinativo de los centros de poder lingüístico.

[...] el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada. Este lenguaje arrancado al sentido, conquistado al sentido, que realiza una neutralización activa del sentido, ya no encuentra su dirección sino en un acento de la palabra, una inflexión [...].⁹⁶

Sólo si se traslada al lenguaje, dentro de la desterritorialización, en una variación continua, se puede liberar definitivamente a la percepción de las limitaciones de los conceptos y destruir los centros de dominio. Esta variación continua impide establecer una pauta, una forma de perceptibilidad sígnica y lleva a la generación de múltiples variantes de recepción, que se ubican de manera equivalente una al lado de otra. Esto se logra de la siguiente manera:

91 Véase Christian Jäger, *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke*, Wiesbaden 2005, 30.

92 Jean Baudrillard, *Paradoxe Kommunikation*, Bern 1989, 33.

93 Para el desarrollo de esta idea nos hemos basado en el trabajo de Clarissa Briegel.

94 Véase Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México D.F. 1976, 28.

95 Deleuze/Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 35.

96 *Ibíd.*, 35.

La expresión debe romper las formas, marcar las rupturas, y las nuevas ramificaciones. Al quebrarse una forma, reconstruir el contenido que estará necesariamente en ruptura con el orden de las cosas. Arrastrar, adelantarse a la materia.⁹⁷

En el cuento de Palacio, el primer paso para desligarse de una verdad preestablecida y abrir la mirada hacia otra verdad se da con la desterritorialización del lenguaje de sentido dentro de la nota periodística. Esto se logra por medio de la liberación de una materia viva expresiva, la cual produce una “neutralización activa del sentido”: es la frase *hilarante* cuyas letras “danzan” frente al personaje y vibran y generan un nuevo sentido que se aleja de aquel que lo prefijaba en la crónica periodística, como ya hemos demostrado anteriormente. A esto se suma el cuestionamiento de la efectividad del método inductivo y deductivo que aplica el narrador, lo cual significa precisamente que estos términos y conceptos son sometidos a una desterritorialización, que destruye irreversiblemente la concepción de la existencia de una única verdad deducible: si no existen más métodos universales que puedan garantizar el hallazgo de un sentido correcto, nunca se podrá estar seguro de que se encontrará tal sentido o de haberlo encontrado. En última instancia, lo que lleva al narrador hacia una nueva verdad no es un método que se encuentra dentro de los límites del sentido ni de la conceptualidad definida de los términos sino una intuición individual: “una fuerza secreta de intuición que Ud. no puede comprender [...]” (OP 9) y cuyo resultado sólo puede ser desde un inicio tan individual y, a pesar de que el narrador intente deducirlo, sin pretensión de validez universal.

Pero no es únicamente la frase hilarante aquella que se desterritorializa entre una constante diferencia y desplazamiento de su origen, “de tal forma que todo retorno al origen idéntico de un [concepto] previo tiene que figurar como impensable”.⁹⁸ En el pasaje que citamos a continuación, se explica cómo funciona esta poética interna del investigador que autogenera su repetición imaginaria, en el sentido de-leuziano: “su dinámica de la repetición mueve la diferencia entre pre-texto y relato, de tal manera que no existe una relación identitaria en-

97 Deleuze/Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 45.

98 Bernhard Teuber, “Nachahmung des Bösen bei Baudelaire”, en: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (eds.), *Mimesis und Simulation*, Friburgo i.B. 1998, 606.

tre los dos y su interacción no puede ser pensada según una dialéctica hegeliana de identidad y alteridad”.⁹⁹

Quieren¹⁰⁰ poner la metafísica en movimiento, en actividad. Quieren hacerla pasar al acto, y a los actos inmediatos. No les basta, entonces, con proponer una nueva representación del movimiento; la representación ya es mediación. Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, *danzas* o *saltos* que lleguen directamente al espíritu.¹⁰¹

Esto se cristaliza ante los ojos del narrador en la escena de la frase hilarante donde “danzan las letras” pero también en el pasaje ya analizado donde “una fuerza secreta de intuición” hace ver al narrador las palabras “ERA VICIOSO”, “con letras prodigiosamente grandes” (OP 9). Ocurre sin embargo que esta desterritorialización (a nivel del lenguaje) del término “vicioso”, presente en la nota periodística, no se da desde un inicio. También el narrador mantiene en un principio la reterritorialización semántica fija de la palabra *vicioso* y le concede al signo su dominio determinístico de marginar socialmente al declarado “vicioso”:

El único punto que me importó desde entonces fue comprobar qué clase de vicio tenía el difunto Ramírez. (OP 9) [...] ¿Qué otro vicio podría tener el infeliz victimado? Porque de ser vicioso, lo fue; esto nadie podría negármelo. Lo prueba su empecinamiento en no querer declarar las razones de la agresión. Cualquier otra causa podía ser expuesta sin sonrojo. Por ejemplo, ¿qué de vergonzoso tendrían estas confesiones? (OP 11).

Más adelante en el relato el narrador despojará de su fundamento a ese dominio determinístico de la palabra *vicioso*. Podemos hallar ya cierta desterritorialización implícita en el hecho de que se conceda “perversidad” al término y de que se considere al contenido de la palabra *vicio* como algo que está presente en todo ser humano, es decir, se desprende de ser “repetición de Lo Mismo” y se convierte en “alteridad de la Idea [de vicioso], en la heterogeneidad de una ‘apresenta-

99 Ibid., 605.

100 Según Teuber, la noción de *mimesis* ya está pensada allí, donde Deleuze se refiere a Kierkegaard y Nietzsche, y describe al baile y al teatro como paradigmas de la repetición. Véase Teuber, “Nachahmung des Bösen”, 606.

101 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires 2002, 31-32.

ción”¹⁰² allí encuentra el motivo del asesinato de Ramírez, la verdad desplazada del instinto del vicio, “la repetición como diferencia sin concepto”,¹⁰³ que se impregna de igual manera en el victimado y el victimario.

[...] ¡cómo se encarnizaría Epaminondas, agitado por *el* instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen a sus víctimas a puñaladas! ¡*Ese* instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego, sobre los cuellos de los amigos hasta que queden amoratados y con los ojos encendidos! (OP 13, cursivas mías).

En este sentido las fronteras entre lo “normal” y lo “anormal”, que son la base de la posibilidad de una desterritorialización social, ya no se pueden trazar fácilmente, por lo cual la desterritorialización de individuos específicos tampoco es posible. A través de la destrucción de supuestas limitaciones de sentido de las palabras, se revela finalmente una base para la percepción de la verdad como colocación/arreglo (*agencement*) en el cual todo proceso de asignación de sentido a las palabras es una especulación arbitraria y volublemente des y reterritorializable. Según Deleuze, este

agencement consta de estas cuatro dimensiones: estados de cosas [noticia], enunciaciones [frase hilarante], territorios [concepción social-determinística del vicio], movimientos de desterritorialización [imaginar instintivamente al vicio como cualidad humana].¹⁰⁴

Y es a partir de allí que fluye el deseo de narrar del personaje de Palacio. Por ello esa volubilidad del sistema de *designación*, que conduce nuestra percepción (*Wahrnehmung*), aparece también en otras partes del relato: “El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera)” (OP 10).

La nariz del difunto pasa por un complejo e hilarante proceso de desterritorialización. Primero, a partir de un dibujo que el narrador hace de ella, basándose en una fotografía. Y más adelante en relación al comentario del narrador sobre el nombre, Octavio Ramírez, “que no tiene sentido en sí mismo”.¹⁰⁵ Así se demuestra lo absurdo del proceso humano de “designación de algo según un sentido propio” y de esta

102 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 54.

103 *Ibíd.*, 53.

104 Deleuze/Claire Parnet, *El abecedario de Gilles Deleuze*, s.p.

105 Deleuze/Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 36.

manera se parodia la asignación de un determinado sentido al sonido de la letra (*fono-signo*). Esto se radicaliza aún más cuando vemos que esta explicación irónica del nombre “Octavio” y el atributo que se le asigna está entre paréntesis, como suspendida en la narración, y se ubica así en un lugar donde la asignación de sentido de los centros de poder determinan “lo que se puede decir y lo que no se puede decir”.¹⁰⁶

En este sentido se debe entender también la parodia de la arbitrariedad del proceso de asignación del final del relato que marca una cumbre de esta demostración de volubilidad designativa: el sonido desterritorializado “chaj” es presentado como “materia expresiva viva” y puede ser reterritorializado por medio de dos asignaciones de sentido:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!
 Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente contra un muro;
 como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose;
 como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra
 recia suela de zapato contra otra nariz!¹⁰⁷
 Así:
 ¡Chaj!
 { con un gran espacio sabroso
 ¡Chaj!
 [...]
 ¡Chaj!
 ¡Chaj! { vertiginosamente
 ¡Chaj!
 en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas (OP 13).

106 *Ibid.*, 43.

107 Yanna Hadatty Mora ha analizado de manera magnífica la “ruptura dentro del código” del símil en la obra de Pablo Palacio y destaca sobre todo que “su fuerza radica en el cambio de estructura: desde su significado se trata de un *a como a*; los *puntapiés maravillosos* que acabaron con un hombre son, al final, comparables únicamente con otros *maravillosos puntapiés*. Nada resulta tan contundente como el hecho mismo. Si las imágenes retóricas son revestimiento de palabras e ideas, en este momento presenciábamos el desnudamiento de la prosa: *a como b*, *a como c*, *a como d*, pero sobre todo, *a como a*. Sólo dentro de la vanguardia cabe esperar este acto de distancia de la misma literatura”. Véase Yanna Hadatty Mora, “Naranjas como puntapiés: el símil vanguardista en Pablo Palacio”, en: OP 400.

Nos encontramos entonces frente al gran vacío que se abre ante los sonidos de los puntapiés, inmediaciones de profundidad que develan el silencio desde donde nace el lenguaje, ese abrirse de un espacio tonal desde la mudez a la primera palabra, una onomatopeya fundadora por ser tan desgarradoramente viva, porque en ella la materia expresiva es materialidad y organicidad pura, viva, que no necesita de una asignación preestablecida y que sin embargo ya lleva un contenido activable,¹⁰⁸ tan de carne y hueso que se hunde vertiginosamente, es decir, que genera el vértigo que se suspende sobre la gran insustancialidad de lo que se habla o escribe, como diferencia sin concepto, que se abre como “mil lucecitas” abren la vida (claridad, revelación, re-
pristinación) y se cierra “como las agujas” que al nacer cierran las heridas de la oquedad que genera vida, “cosían las tinieblas” (oscuridad, develación, de-pristinación) de “lo que hay de ‘imposible’ en el lenguaje, y que por ende le pertenece más estrechamente: su afuera”.¹⁰⁹

108 Según Hadatty Mora, este pasaje final brinda “una nueva formulación al símil. Su uso puede llegar incluso a una *ruptura contra el código*: la misma razón de ser convencional del recurso retórico se pierde, cuando comparar no esclarece, sino que opaca. De poco sirve la lógica en la lectura de estos textos, que llegan al límite cuando al cuestionarse ellos mismos ponen en tela de duda la existencia de la literatura y su poder revelador. La distorsión de la ecuación fundamental, se vuelve igualdad al infinito: *a como* implica también *a como nada*” (Hadatty Mora, “Naranjas como puntapiés”, 402). Precisamente porque Palacio no sólo desnuda, sino que desterritorializa el uso del símil al final del relato, logra activar la “materia expresiva viva” que yace en el interior del lenguaje y cuya indecibilidad se proyecta en la imagen final que analizamos. En esto no seguimos a Hadatty Mora pues creemos que el opacamiento del código retórico implica desvelar la insustancialidad del lenguaje en tanto toda “re-
pristinación idéntica” es voluble pero a la vez semánticamente activable. Partir desde ahí no significa partir desde *a como nada* sino más radicalmente desde *X como X* que es la fórmula más precisa de la “desustancialización del concepto” de mimesis (dentro del cual se encuentra también el “dentro y contra” del código del símil) que instaura Palacio. Sólo así puede marcar un inicio literario-filosófico. Véase al respecto Teuber, “Nachahmung des Bösen”, 608.

109 Deleuze, *Crítica y clínica*, 34.

2.1.4 “La doble y única mujer” (1927): La otredad¹¹⁰ del yo

El proceso de literaturalización de la *différance* derridiana puede ser ejemplificado en el sexto relato de la colección que abordamos, y es, a nuestro ver, quizá el más complejo de todos. La(s) narradora(s) de “La doble y única mujer” relata(n) “las anomalías y monstruosidades” de un(dos) *organismo(s) femenino(s)* trastornado(s) por su condición de siamesas, e intenta(n) una ubicación/explicación onto-epistemológica de sí misma(s): inicialmente por medio de una descripción fisiológica: “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella”, y luego de una cronológica: “Yo-primeras soy menor que yo-segundas” (OP 33). Esta gemela siamesa que une a dos *yos* en sí misma puede ser considerada la personificación de la imposibilidad de una presencia de sentido, de una definibilidad inconfundible, que Derrida postulará años más tarde con el concepto de la *différance*. Sus dos *yos* no son equiparables, identificables ni separables. Más bien es el constante nexo de remisión entre *yo-primeras* y *yo-segundas* lo que complementa aquella unidad en la diferencia. Son a la vez “dos y una”, unidas y separadas por medio de un centro, denominado “entre-mí”.

Desde un inicio la disyunción de la narradora homodiegética se dirige también en dos sentidos: uno lingüístico y uno ético. Esta ubicación de sí misma está acompañada de un *mea culpa irónico* al inicio del relato, puesto entre paréntesis, que está dirigido hacia dos lados: a los gramáticos y a los moralistas. La narradora homodiegética tiene que “inventar dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida”, con una gramática propia, una “sintaxis creadora”; se trata de “una combinatoria, una panoplia de todas las disyunciones posibles, pero que poseen como carácter particular el ser inclusivas y estar ramificadas al infinito, y no ya limitativas y exclusivas”.¹¹¹ Cuando busca la “consideración de los gramáticos” y su *mea culpa* se extiende en una “petición a los moralistas”, podemos ver claramente cómo la pregunta fundamental estética, ¿cómo empezar a escribir, a crear?, se entrelaza con aquella ética, ¿cuál es la verdad?,

110 Como afirma Yanna Hadatty Mora, “[e]sta otredad con la que nos encara sin piedad Palacio, para lo que aprovecha ejemplarmente el uso de la primera persona en sus narraciones, se construye sutilmente desde los elementos menores del relato y llega a configurar personalidades y percepciones complejas”. Véase Hadatty Mora, “Naranjas como puntapiés”, 399.

111 Véase Deleuze, *Crítica y clínica*, 22.

¿cómo actuar en el encuentro con el otro? Esta dimensión del lenguaje y de la moral está *incorporada* a la fisonomía de la protagonista, a su cuerpo; este cobra *forma* dentro del relato mismo, cuando se narra los primeros pasos de ese “cuadrúpedo”, que se podrían leer como el “autogenerarse” de la palabra, el inicio del “caminar” de la escritura misma:

Ella –advírtase bien: la que hoy es yo-segunda– quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a dónde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases, puesto que estábamos en la posición de los cuadrúpedos, y hasta nos ayudábamos con los brazos de manera que, casi sentadas como estábamos, con aquellos al centro, ofrecimos un conjunto octópodo, con dos voluntades y en equilibrio unos instantes, debido a la tensión de las fuerzas contrarias.

Palacio no describe aquí una identidad exclusiva ni tampoco una diferencia radical. Flujo y reflujo, conjunción y disyunción se entremezclan simultáneamente en una narración que contiene dentro de sí misma la idea de diferencia. Es a partir de esa lógica autorreflexiva que el escritor lojano construye su concepto de “otredad” (el reconocerse otro, sin dejar de ser uno mismo). Estamos ante un organismo que emerge como un modelo del rizoma deleuziano, como *corporización de una reorientación epistemológica* que permite detectar características diferenciadoras en la doble y única mujer que pongan en relación elementos heterogéneos y descentrados de todo entendimiento preestablecido:

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos [...] Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales.¹¹²

En palabras de la narradora homodiegética del cuento de Palacio:

Todo esto no quiere decir, pues, que yo sea dos. Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo-primera; lo mismo inversamente. Hay *entre mí* –primera vez que se ha escrito bien *entre mí*– un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera (OP 36).

112 Gilles Deleuze/Félix Guattari, “Introducción: rizoma”, en: Id., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia 2000, 13.

Es precisamente este entre-mí del ser, *el nexo de remisión*, el que posibilita la unidad en la dualidad, el que permite que la(s) protagonista(s) pueda(n) aparecer “inmediatamente presente[s] en el sujeto hablante y en el que recibe el sentido, el contenido, el valor”,¹¹³ y el que funciona como principio de la diferencia misma, aquel que Palacio pretendía narrar y comprender:

[Ese entre-mí] que quiere que un elemento no funcione ni signifique, no tome ni dé “sentido” más que remitiéndole a otro elemento pasado o por venir, en una economía de las trazas. Este aspecto económico de la *différance*, al hacer intervenir un cierto cálculo –no consciente– en un campo de fuerzas, es inseparable del aspecto estrechamente semiótico.¹¹⁴

El lector es llevado hacia un límite dentro de este texto pues percibe que hay un momento (en el texto) en el que leer consiste en experimentar que el sentido no es accesible, que “las siamesas integran esa parte del mundo de la que el lenguaje no ha podido dar cuenta”.¹¹⁵ Es como si leyendo la ilegibilidad aparece como legible.

Este proceso de confluencia y de diseminación de las fuerzas intelectivas de yo-primera y yo-segunda en un centro común reproduce precisamente el juego esencial de diferencias y trazos (huellas) de la constitución de sentido fenomenológico y semiótico.¹¹⁶ También dentro del proceso de conjunción y disyunción, de entremezclar y regenerar los pensamientos, la *Vorstellung* (representación) de una presen-

113 Derrida, “Semiologie und Grammatologie”, 149.

114 *Ibid.*, 153.

115 Véase al respecto las observaciones de Lucía De Leone acerca del lenguaje en el relato “La doble y única mujer”: “...el lenguaje no puede dar cuenta del mundo y es claro desde el momento en que no alcanzan los recursos gramaticales para ello. Ni siquiera se les concede representatividad en el orden de lo simbólico y las siamesas integran esa parte del mundo de la que el lenguaje aún no ha podido dar cuenta”. Véase De Leone, “Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio”, s.p.

116 Derrida distingue entre “sentido en su extensión más general (*Sinn*) y el sentido como objeto de un enunciado lógico o lingüístico, el sentido como significación (*Bedeutung*)” pero concluye que “[e]n cuanto a la palabra ‘sentido’, continuamos empleándola en su máxima extensión. Así, sea o no ‘significado’ o ‘expreso’, esté o no ‘entrelazado’ a un proceso de significación, el ‘sentido’ es un ideal, inteligible o espiritual, que puede eventualmente unirse a la cara sensible de un significante pero que en sí no tiene ninguna necesidad. Su presencia, su sentido o su esencia de sentido, se piensa fuera de este entrelazamiento desde que el fenomenológico, como el semiótico, pretende referirse a una entidad pura, a una cara rigurosamente identificable del sentido o del significado”. Véase Derrida, “Semiologie und Grammatologie”, 156.

cia de sentido (*Sinnpräsenz*) no es sostenible. Esto también se muestra en el siguiente pasaje:

Mientras yo-primera hablaba con él, me agujoneaba el deseo de yo-segunda, y como yo-primera no podía dejarlo, ese placer era un placer a medias con el remordimiento de no haber permitido que hablara con yo-segunda (OP 40).

Yo-primera siente sus propias sensaciones y a la vez las de *yo-segunda*, que influyen sus sensaciones; confluencia y lo que llamaremos *defluencia* se conjugan en aquella influencia solidaria que siente *yo-primera*, produciendo así un desplazamiento del sentido hacia un nuevo sentimiento: “un placer a medias”. En los sentimientos de ambos *yos* se encuentran trazos (huellas) de los sentimientos del *otro yo*, lo que lleva a un permanente aplazamiento (temporalización) y desplazamiento (espaciamiento) de sentido (“significado transcendental”). Su ser se define en tanto que está atenta al otro, a la otredad del otro yo y la suya propia; no hay monólogo posible o diálogo posible, siempre se encuentra involucrado un tercero, sólo puede haber soliloquio donde uno se comunica consigo mismo como si fuese con otro. ¿Y no tiene esta interrupción del placer una estructura similar a la de aquellos *Tagesreste* (restos diurnos) que reaparecen en los sueños y que constituyen un signo patológico de todas las palabras o hechos no dichos o efectuados durante el día? A estas interrupciones sintomáticas se refiere Roberto Harari en su introducción al seminario de Lacan sobre la angustia:

The condition of interruption, linked to the message, causes a coincidence with the structure of desire, which by definition has dimension of lack or inconclusion. [...] The condition of interrupted message also links desire to what is involved in the decisive dimension of clinical practice: interpretation.¹¹⁷

Una vez más aparece la no-consumación del deseo como condición de posibilidad de entendimiento. La ilegibilidad condicionada por un desplazamiento/aplazamiento (*Drittes*), la interrupción que posibilita a su vez la legibilidad. Así mismo, todo intento por parte de la(s) protagonista(s) de definirse a sí misma(s) y a su condición de ser funciona por medio de un juego de diferencias: “Mi espalda, mi atrás es, si na-

117 Roberto Harari, *Lacan's Seminar on "Anxiety". An Introduction*, Nueva York 2001, 212.

die se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. [...] Yo-primera soy menor que yo-segunda” (OP 33). Sólo a través de estas anteposiciones, la protagonista puede acercarse a una definición de su condición, la cual se caracteriza justamente por esa existencia paralela de desavenencias y avenencias concatenadas una a otra, o bien por sus enlaces, porque en cada oposición se encuentra una traza (huella) del otro yo, que genera primeramente esa oposición y que otorga sentido a cada lado de la diferencia: “Yo-segunda tengo los ojos azules y la cara fina y blanca. Hay dulces sombras de pestañas. Yo-primera soy tal vez menos bella” (OP 41).

Pero el juego de las diferencias, por medio del cual la protagonista intenta definirse, no tiene lugar solamente entre sus dos yos, es decir en el ámbito del *entre-mí*, sino también entre ella como unidad de *yo-primera* y *yo-segunda* y su entorno. Esta confrontación nos da más campo para hallar *nexos de remisiones* adicionales, los cuales nos permiten finalmente otorgar a su condición el atributo de “excepcional”:

(Ha sido preciso que me adapte a una serie de expresiones difíciles que sólo puedo emplear yo, en mi caso particular. Son necesarias para explicar mis actitudes intelectuales y mis conformaciones naturales, que se presentan de manera extraordinaria, excepcionalmente, al revés de lo que sucede en la mayoría de los “animales que ríen”) (OP 33).

La doble y única mujer no sólo siente dentro de sí misma el juego de las diferencias de sus dos yoes, sino que también lo experimenta fuera de su cuerpo: el juego de la diferencia entre ella como unidad de *yo-primera* y *yo-segunda* y su entorno. Es así como, en el intento de acercarse a una autodefinición, se encuentran a la vez huellas de los pensamientos de otros, que se entremezclan con los suyos, influyen su auto percepción y conllevan un desplazamiento/aplazamiento de sentido:

Pero no, es preciso sentar una modificación en mis conceptos, que, ahora caigo en ello, se han desarrollado así por liviandad en el razonamiento. Indudablemente, la explicación que he pensado dar a posteriores hechos, puede aplicarse también a lo referido; lo que aclarará perfectamente mi empecinamiento en designarme siempre de la manera en que vengo haciéndolo: yo, y que desbaratará completamente la clasificación de los teratólogos, que han nominado a casos semejantes como monstruos dobles, y que se empecinan, a su vez, en hablar de estos como si en cada caso fueran dos seres distintos, en plural, ellos. Los teratólogos sólo han aten-

dido a la parte visible que origina una separación orgánica, aunque en verdad los puntos de contacto son infinitos [...] (OP 34).

Esta diferencia entre su auto percepción y la imagen que otros tienen de ella la ayuda a acercarse a una autodefinición más precisa. Esto se observa en el siguiente pasaje:

En ocasiones estoy meditando acerca de tal o cual punto y llega un momento en que me urge un recuerdo, que seguramente, un rincón oscuro en nuestras evocaciones es lo que más martiriza nuestra vida intelectual, y, sin haber evocado mi desequilibrio, sólo por mi detenimiento vacilante en la asociación de ideas que sigo, mi boca posterior contesta en alta voz, iluminando la oscuridad repentina. [...] Lo que ha hecho afirmar a mis espectadores que existe en mí la dualidad que he refutado, ha sido principalmente, la propiedad que tengo de poder mantener conversación ya sea por uno u otro lado. Les ha engañado eso del *lado* (OP 35).

La protagonista capta la diferencia entre su auto percepción y la imagen que los otros tienen de ella y confronta ambas perspectivas. Al comprender cuál es la percepción que los *otros* (extraños) tienen de su condición, su primera reacción es postular una percepción contrapuesta, es decir su auto percepción. Esta diferencia le abre un espacio de libertad, un espacio de juego (*Spielraum*), comparable con el de la *différance*, que hace imposible una definición definitiva y fija de su condición. Esta posibilidad se presenta además gracias a su capacidad para *hablar de lado*, para atravesar el lenguaje diametralmente y no divisoriamente, introduciendo así un lenguaje integrativo, solidario,¹¹⁸ que no contiene jerarquizaciones de una historia sobre otra, sino una historia, una narración al lado de la otra, *hablar de lado* es a la vez liberar el otro lado del acontecimiento o el *otro lado de la lengua*.

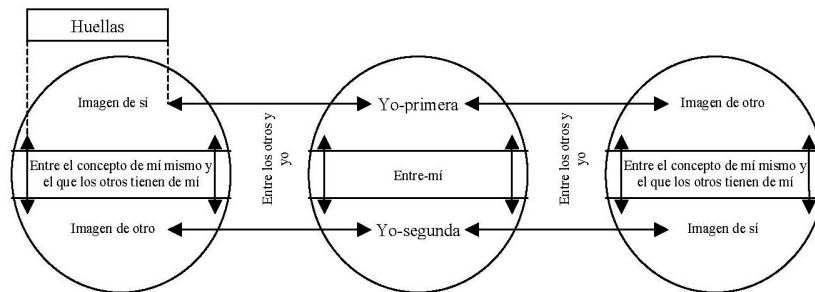
Por lo tanto, Palacio también dispone el proceso de desplazamiento/aplazamiento de sentido, sin limitarse a su protagonista, sino considerando, como Derrida, que ese proceso está contenido en cada intento de constitución de sentido, de tal manera que el entorno de la protagonista no está tampoco libre de ello. La construcción del entendimiento que tenemos del entorno de la protagonista también puede constituirse y calificarse de “normal” recién en la disyunción con la

118 Véase la explicación de la doble y única mujer sobre su incapacidad para entregarse del todo en el amor: “Todos estos pensamientos, que eran de *solidaridad*, estaban acompañados por un odio invencible a mi segunda parte; pero el mismo odio era sentido por ésta contra mi primera. Era una confusión, una mezcla absurda, que me daba vueltas por el cerebro y me vaciaba los sesos” (OP 40).

diferencia entre la imagen que la constituye a sí misma como “normalidad” y aquella que tiene la protagonista de esta; asume así trazas (huellas) del juego de las diferencias entre ella misma (la opinión de la generalidad) y la protagonista (la otredad), en la constitución de su propia imagen.

Pues, sucedió con mi madre que, en cierto modo ayudada por aquel hombre señor médico, llegó a creer tanto en la existencia de **individuos extraños** que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato, con el que se entretenía a veces, mirándolo, y **se horrorizaba las más** [...] Madre me tenía una cierta compasión insultante para mí,¹¹⁹ que era tan hija suya como podía haberlo sido una tía **igual a todas** [...] (OP 37, negrillas mías).

Pero sólo a la protagonista le está reservado palpar/notar/sentir ese juego interno y externo de diferencias y reconocer la discordancia entre su auto percepción y la imagen que los otros tienen de ella. Apoyándonos en el esquema ilustrativo del concepto de la *différance* de Derrida que desarrollamos anteriormente, podríamos proponer el siguiente esquema para el relato “La doble y única mujer” de Pablo Palacio:



119 ¿Y no está esto relacionado con lo que afirma Deleuze acerca del aniquilamiento de la lengua materna como procedimiento creador?: “Matar la lengua materna es una lucha de cada momento, y para empezar contra la voz de la madre, ‘muy alta y aguda y tal vez también triunfal’”. Véase Deleuze, *Crítica y clínica*, 22. Esta separación de la madre está narrada en Palacio en tono pragmático y desafectado: “Ella aparentó un gran dolor, que tal vez habría tenido algo de verdadero, puesto que mi separación representaba una notabilísima disminución de la fortuna que ella usufructuaba” (OP 39).

En un sentido más general, en este relato se discute también la posibilidad de encontrar el lenguaje de una soledad doble, de una soledad entre dos (*Zweisamkeit*), y no un lenguaje individual o un lenguaje de la soledad (*Einsamkeit*). Esta soledad doble se manifiesta como lenguaje de una duplicidad: “me han obligado a cargarme mi duplicación” (OP 41). La siguiente cita demuestra hasta qué punto lo ilustrado en el esquema anterior representa un intento de desplegar un movimiento inicial del lenguaje, de verbalizar la condicionalidad de la posibilidad del lenguaje:

He aquí la verdadera razón que apoya mi unicidad. Si los mandatos cerebrales hubieran sido: “Ir adelante” e “Ir atrás”, entonces sí no existiría duda alguna acerca de mi dualidad, de la diferencia absoluta entre los *procesos formativos* de la idea de movimiento... (OP 35).

Este *inicio escritural* está simbolizado también en los pensamientos y voliciones de la doble y única mujer; en todos los actos que lleva a cabo, su presencia es absoluta, toda su existencia remite precisamente a esa “siamese ligature” de la que habla Melville en *Moby Dick*, en este caso a una conexión entre siamesas que revela su duplicidad en su unicidad: “de manera que se encuentra en condiciones idénticas a la de la garrafa vacía que hemos de llenar de agua o al papel blanco donde hemos de escribir”; es decir, es un auto cuestionamiento constante de su inicio existencial.¹²⁰

Para terminar nos referiremos a dos claras alusiones a la filosofía presentes en este relato. Primero, cuando la narradora homodiegética quiere aclarar el término *entre-mí*, que ya hemos esquematizado anteriormente. Nos encontramos frente a una referencia al *cartesianismo*¹²¹ como fórmula que “pretende que para escuchar la verdad basta

120 La manera en la cual la existencia de la protagonista está ligada a la escritura misma se manifiesta en primer lugar cuando se afirma que “mi madre era muy dada a lecturas perniciosas y generalmente novelescas” (OP 36) y luego cuando se relaciona su condición de otredad con su proceso prenatal: “unos cuentos extraños [...] impresionaron la maternidad de mi madre” (OP 37).

121 “También resulta complejo decidir quién es finalmente la narradora de ‘La doble y única mujer’, el sorprendente relato de Palacio [...] que aborda el tema de la doble personalidad. La yo-primeras que narra, una y sin embargo doble de la yo-segunda, atrapada en el difícil dilema de la unidad y la multiplicidad simultáneas, pone de manifiesto, justamente la superación de esa ‘ingenua filosofía cartesiana’ que ha determinado las estructuras filosóficas que devela Palacio.” Véase María de los Ángeles Pérez López, “Huidobro, Garmendia, Palacio: el cuento en vanguardia”, en: *Revista nacional de cultura* 299 (1995), 70.

poner atención a las ideas claras que cada uno tiene dentro de sí”, y se lo cuestiona como “opinión errada” (OP 36). ¿En qué sentido la fórmula cartesiana sobre la “idea clara” se desmiente con la “doble y única mujer”? y ¿cuál es la relación con la “superación de la metafísica” que se menciona aquí?:

verdaderamente no sé cómo explicar la existencia de ese centro, su posición en mi organismo y, en general, todo lo relacionado con mi psicología o mi metafísica, aunque esta palabra creo ha sido suprimida completamente, por ahora, del lenguaje filosófico (OP 36).

En su libro *¿Qué es la metafísica?*, Heidegger recurre a una imagen cartesiana en la cual la filosofía describe un árbol, cuyas raíces son la metafísica, cuyo tronco es la física y cuyas ramas componen las demás ciencias.¹²² Heidegger se aferra a esa imagen de que la *verdad del ser* es el fondo (*Grund*) en el cual están plantadas las raíces de la metafísica. Por lo tanto, la metafísica se ocupa únicamente del ser del ente (*Sein des Seienden*).¹²³ Es decir, se dirige al ente, cuando el ente ya existe (*wenn schon Seiendes ist*).¹²⁴ Pero ¿cómo llega el ente a ser?, eso no lo ve la metafísica cuando se dirige al ente y se atiene a lo que es su finalidad. Que el ente *sea*, significa que no está oculto, el proceso de esa llegada a lo descubierto (*Unverborgen*) es la verdad del ser (*Wahrheit des Seins*).¹²⁵

Existen entonces dos movimientos dentro de la historia de la filosofía: aquel que se dirige hacia atrás como movimiento de desprendimiento frente a toda la filosofía que lo antecede, la cual no se ha percatado de que es ella misma la barrera que impide el acceso a sus preguntas y respuestas, y que por ello es marcada como metafísica; por otro lado encontramos una perspectiva orientada hacia adelante en dirección al desarrollo de la propia filosofía, el cual debe precisamente desprenderse de esa relación.¹²⁶

En la fase avanzada de su pensamiento, Heidegger entiende la filosofía como historia de la filosofía, como marco dentro del cual la relación de desprendimiento de una filosofía anterior es posible. En este contexto surge la idea del *final de la filosofía*: la filosofía tendría

122 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Fráncfort del Meno, ⁵2006, 7-9.

123 *Ibid.*, 8.

124 *Ibid.*, 8-9.

125 *Ibid.*, 9-10.

126 Oliver Jahraus, *Martin Heidegger. Eine Einführung*, Stuttgart 2004, 162.

que llevar a cabo su propio desprendimiento y su disolución y culminaría en su propia auto transcendencia.¹²⁷ El resultado paradójico de esto implica que para dejar atrás a la filosofía –la cual representa su propio problema– hay que terminar de pensar la filosofía hacia un final. Pero precisamente por ello no se la puede dejar atrás sin restos. La filosofía entendida como metafísica no se puede superar, ya que “la superación de la metafísica, no elimina a la metafísica”.¹²⁸ Por ello Heidegger habla de una *Verwindung* de la metafísica, donde *verwinden* significa superar algo y sin embargo considerarlo como parte imborrable de la propia historia.¹²⁹ Estamos por lo tanto ante la auto ejecución (*Selbstvollzug*)/autorrealización de la filosofía. A esa fase en que se reconstruyó la pregunta por el ser la llama Heidegger la metafísica, la fase en que esa pregunta se fue perdiendo, se velaba. En lo que Heidegger más tarde llamó la *Kehre*¹³⁰ se intenta pensar esta superación de la metafísica como consumación/realización (*Erfüllung*) de su esencia más íntima.¹³¹

Ahora bien, la problemática que surge al afirmar que la palabra “metafísica [...] creo que ha sido suprimida completamente” está íntimamente ligada a una percepción individual de la filosofía como auto ejecución o autorrealización. De aquí nace una de las preguntas fundamentales que también se plantea la doble y única mujer: ¿cómo pensar la *realización* de su esencia más íntima? Estamos ante un problema fundamentalmente ontológico que intenta superar esa dimen-

127 *Ibid.*

128 Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, 9: “[D]iese Überwindung der Metaphysik beseitigt die Metaphysik nicht.”

129 Jahraus, *Martin Heidegger*, 164. “El término alemán *Verwindung* es utilizado por Heidegger para hacer referencia a la superación de la metafísica en un sentido sui generis. No significa disolución, desaparición o finalización de ésta (*Überwindung*) ni integración de la misma en una etapa posterior del desarrollo del espíritu o de la cultura (*Aufhebung*), sino la torsión del acontecer del ser, que transforma la relación del hombre con los entes en una relación serena y reflexiva.” Véase Alfredo Rocha de la Torre, “Más allá de las palabras: El lenguaje en la filosofía de Heidegger”, en: *Revista de Filosofía* 49 (2005), 7.

130 La *Kehre* de Heidegger se la podría esquematizar muy brevemente como el movimiento de reversión, donde se marcan la discontinuidades en la obra heideggeriana pero también su complejidad: el *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo) se lo invierte en *Zeit und Sein* (Tiempo y Ser), con lo que la radicalidad de la pregunta por el Ser (*Sein*) se difumina y se redirecciona hacia una pregunta por la verdad sobre la base de la transcendencia del ser. Véase Jahraus, *Martin Heidegger*, 166.

131 *Ibid.*, 172.

sión de su pensamiento. En otro pasaje, vemos cómo la relación del ser se liga a aquello que Heidegger llamó más tarde el *Dasein* (ente), en tanto ser que está consciente de su entendimiento de ser. El *Dasein* del ser humano sólo se puede entender por medio del ser del *Dasein* (ente): su existencia. Y esta existencia se define a partir de categorías que permiten captarla: las *Existenzialien*.¹³² A la condición básica del *Dasein* la llama Heidegger el *In-der-Welt-Sein*, el estar-en-el-mundo, y este estar-en-el-mundo se manifiesta en el sentido de estar en comunión con algo, tener relación con algo, lo cual se resume bajo el *existencial* de *Besorgens*. La manera en la cual estamos en confianza con el mundo está caracterizada sobre todo por nuestra relación con lo existente (*Seienden*), que Heidegger llama *Zeug* (cosa). Son estas cosas, este *Zeug*, en las que se encuentra nuestra disposición para una aplicación. En la interacción de esa disposición con el *Dasein*, con el hombre, se nos abre, según Heidegger, una parte importante del entendimiento del mundo y del entendimiento de uno mismo (del *Dasein*):

Mi instalación fue de las más difíciles. Necesito una cantidad enorme de muebles especiales. Pero de todo lo que tengo, lo que más me impresiona son las sillas, que tienen algo de inerte y de humano, anchas, sin respaldo porque soy respaldo de mí misma, y que deben servir por uno y otro lado. Me impresionan porque yo formo parte del objeto “silla”; cuando está vacía, cuando no estoy en ella, nadie que la vea puede formarse una idea perfecta del mueblecito aquel, ancho, alargado, con brazos opuestos, y que parece que le faltara algo. Ese algo soy yo que, al sentarme, lleno un vacío que la idea “silla” tal como está formada vulgarmente había motivado en “mi silla”: el respaldo, que se lo he puesto yo y que no podía tenerlo antes porque precisamente, casi siempre, la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente (OP 38).

Estamos entonces frente a la primera literatura filosófica ecuatoriana *per se*, pues la descripción de la protagonista nos remite al *Zeug* en el pensamiento heideggeriano: aquello que existe tiene sentido, y en tanto tiene sentido, también está presente. Mientras que Kant postula la indistinguibilidad de la cosa en sí y de su apariencia, Heidegger entiende la cosa como categoría ontológica en sí misma. En el caso de

132 Las *Existenzialien* son las estructuras del estar-en-el-mundo del ente (*Dasein*). Véase Jahraus, *Martin Heidegger*, 122.

la doble y única mujer este proceso de auto constitución está íntimamente ligado a la silla (*Zeug*): *doble apariencia* y silla se anteponen; por un lado se trata de conocimiento (de sí mismo, de la cosa), por otro, de entendimiento de la relación de sentido (entre ella y la silla). Precisamente allí radica el fondo de la teoría de Heidegger: el mundo no tiene que ser reconocido, uno no tiene que buscar el mundo detrás de su apariencia, porque el mundo, en tanto *es*, es significativamente (*sinnvoll*) entendido; se entiende al mundo significativamente, ya no se plantea ni siquiera la pregunta cómo se puede reconocer el mundo.¹³³ La autoperformancia de sentido, representado en la *instalación* de la doble y única mujer que se describe en el pasaje citado, se realiza en tres aspectos:

[a] Quien pregunta por el ser, efectúa algo, en cuya acción precisamente se efectúa procesualmente aquello por lo que se preguntó: Ser (*Sein*). [b] Ser es entonces sólo en cuanto se realiza. Quien quiere aprehender el Ser debe aprehender la realización del Ser (*Vollzug*). [c] La realización de Ser es Sentido (*Sinn*). Así la pregunta por el Ser es en realidad una *self-fulfilling-prophecy*, porque efectúa aquello hacia lo que estaba dirigido.¹³⁴

Y así la historia termina con la premonición de la muerte de la protagonista. Se generan en ella nuevas formaciones que se podrían ver en paralelismo con las líneas de fuga deleuzianas, proliferaciones de significado y de sentido que intentan subvertir su propio organismo, quizá porque finalmente no basta con entenderse a sí misma y concebirse como ser escritural donde se ha escrito como sobre un papel en blanco la condición de la posibilidad del lenguaje y del ser. La *auto-performancia de sentido* y del *inicio escritural* que ha personificado contienen una preocupación (*cuidado*) que no le ha sido posible resol-

133 Jahraus, *Martin Heidegger*, 123. Véase lo que afirma Alfredo Rocha de la Torre: “Heidegger señala que la constitución fundamental del Dasein se muestra como cuidado (*Sorge*), y que éste es un anticiparse-a-sí-estando-ya-en (el mundo) en medio del ente que comparece dentro del mundo. Con ello resalta el carácter anticipador y, a través de él, la inminencia ontológica del estar vuelto hacia el fin, pues el hombre en cuanto hombre ya vislumbra en él su auténtica posibilidad. Debido al carácter existencial de este elemento anticipador del cuidado, la posibilidad de la muerte marca estructuralmente la experiencia que el Dasein tiene de la existencia como poder-ser (ex-sistere). La anticipación de la muerte hace que el Dasein abra su propio ser a la posibilidad de que todo sea posibilidad”. En Rocha de la Torre, “Más allá de las palabras”, 5.

134 Jahraus, *Martin Heidegger*, 93.

ver ni epistemológica ni intuitivamente: la condición de otredad no le permite sentir “absolutamente el principio social” y así “olvidando todas mis inquietudes me he hecho una solitaria” (OP 41). Y así aparece al final del relato lo que Heidegger llamará preocupación (*Sorge*) como “determinación de contenido del *Dasein*. El Ser del estar-en-el mundo se revela como preocupación (*Sorge*)”.¹³⁵ La preocupación no es una simple queja cotidiana, sino que se manifiesta como inútil y desesperada lucha existencial. De esta forma se materializa como “término siamés”¹³⁶ pues se ubica entre una significación cotidiana y una filosófica:

Hace más o menos un mes, he sentido una insistente comezón en mis labios de ella. Luego apareció una manchita blancuzca, en el mismo sitio, que más tarde se convirtió en violácea; se agrandó, irritándose y sangrando. [...]

Si no fuera por esos dolores insistentes que siento en mis labios... En mis labios... bueno, ¡pero no son mis labios! Mis labios están aquí, adelante; puedo hablar libremente con ellos... ¿Y cómo es que siento los dolores de esos *otros* labios? Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. [...] ¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios? ¡Uf! (OP 42).

Aquí aparece la preocupación (*Sorge*) temporalizada, por lo cual va de la mano con la “procesualidad del ente en el tiempo”, que significa en última instancia el concepto de *Sorge* heideggeriano. Todo proceso es proceso en el tiempo, si no, no existe.¹³⁷ Y es aquí donde culmina la procesualidad del proceso de la doble y única mujer, atrapada entre la preocupación heideggeriana –que implica para ella estar diferencialmente entre el hecho de que tiene que asumir su condición de ser, su estar-ahí como ser arrojado (*Dasein als Geworfenheit*)– y el entendimiento (*Verstehen*) de las posibilidades que le abre su ente de vida, ese entenderse como bosquejo del estar-en-el-mundo (*Entwurf*) y el *entre-mí* derridiano, que es por un lado la condición de la posibilidad de lenguaje y por el otro un *entre-mí* del ser, *el nexa de remisión* de leuziano, aquel que posibilita la unidad en la dualidad. Este proceso autorreferencial que supera la diferencialidad retenida en el sujeto no

135 Jahraus, *Martin Heidegger*, 124.

136 Véase Jahraus quien habla de un “semantischer Zwitterbegriff, der zwischen der alltäglichen und philosophischen Bedeutung wechselt” (124).

137 Jahraus, *Martin Heidegger*, 128.

llega a pensar la solidaridad como el elemento que permite un acercamiento a la doble y única mujer y una salida de su soledad como resultado de la incomprensión social. El relato está estructurado de manera tan autorreferencial y metaficcional que vuelve incluso al final sobre sí mismo. En ello se revela nuevamente a nivel discursivo, en una suerte de *self-fulfilling-prophecy* literario-filosófica, la cuestión fundamental del inicio narrativo: la enfermedad, el veneno que prolifera sobre los labios remite al lenguaje: ¿cómo empezar a escribir si la conexión siamesa de mis labios no me lo permite, si las palabras se convierten en formaciones nuevas des(a)plazadas de sentido que nadie entiende?, ¿porque sólo esa doble y única mujer siente el dolor de los labios de los otros *yos*, de esos *otros* labios? Dos posibles salidas a estas preguntas se encuentran en los siguientes dos relatos que abordaremos brevemente: autofagia en “El antropófago” y anamorfosis narrativa en “Luz lateral”.

2.1.5 “El antropófago” (1927): *autofagia como sacrificium litterae*

Para el análisis del relato “El antropófago” de Palacio, remitámonos nuevamente a la *différance*. A propósito de la *primera palabra del ser*, Derrida cita a Heidegger así:

“La lengua debería, pues, para nombrar lo que se muestra en el ser (*das Wesende des Seins*), encontrar una sola palabra, la palabra única (*ein einziges, das einzige Wort*). Es aquí donde medimos lo arriesgado que es toda **palabra pensante** que se dirige al ser (*das dem Sein zugesprochen wird*). Sin embargo, lo que aquí se arriesga no es algo imposible; pues el ser habla en todas partes y siempre y a través de toda lengua.” Tal es la cuestión: la alianza del habla y del ser en la palabra única, en el nombre al fin propio. Tal es la cuestión que se inscribe en la afirmación [que se pone en juego en] la *différance*.¹³⁸

Ahora bien, Palacio estaba consciente del riesgo que implicaba toda palabra pensante (*denkendes Wort*). Por ello el escritor lojano no narra esta historia sino que la re-*construye*, quizá incluso la re-piensa al reconstruirla, sin evitar con ello contar un relato, de manera similar a lo que sucede con “Un hombre muerto a puntapiés”. Para analizar “El antropófago” nos referiremos brevemente al mito del origen en la

138 Derrida, “La Différance”, 62, negrilla mía.

mitología griega, al mito “no [como] mentira, sino [como] posibilidad latente”,¹³⁹ mito a la vez originario y de principio.

¿De qué manera inicia la *historia*¹⁴⁰ y con ello la existencia misma dentro de la mitología griega? ¿Cómo resuelve la mitología el problema del inicio? Como sabemos, el titán Crono devora a sus hijos para no ser destronado, desposeído de su unicidad. Por ello la madre, Rea, esconde a Zeus, su último hijo, para que no sea devorado por Crono, quien en el Monte Taumasio de Arcadia engulle una piedra envuelta en pañales pensando que es el recién nacido Zeus. La pregunta es: ¿Por qué alguien se come aquello que él mismo ha creado? Lo mismo sucede con Nico Tiberio, el protagonista de “El antropófago”, quien intenta comerse lo que ha *procreado*: su hijo. Aquí se presenta de nuevo el problema del inicio, el problema fundamental de la narración: ¿por qué existe algo y no únicamente nada?¹⁴¹ Esta *in-corporación*,¹⁴² anejió del mito originario de Crono,¹⁴³ resuelve el problema palaciano del inicio de la narración: él se apropia, anexa (come) al

139 Hadatty Mora, *Autofagia y narración*, 102.

140 Hegel afirma en la introducción a sus *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*: “So hat zuerst Kronos, die Zeit geherrscht - das goldene Zeitalter, ohne sittliche Werke, und was erzeugt worden ist, die Kinder dieser Zeit, sind von ihr selbst aufgezehrt worden. Erst Jupiter, der aus seinem Haupt die Minerva geboren und zu dessen Kreise Apollo nebst den Musen gehört, hat die Zeit bezwungen und ihrem Vergehen ein Ziel gesetzt. Er ist der politische Gott, der ein sittliches Werk, den Staat, hervorgebracht hat.”

141 En alusión al dictamen de Leibnitz: *Warum gibt es etwas und nicht vielmehr nichts?*

142 Véase al respecto el diagrama de la siguiente página.

143 Discrepo con la argumentación de María del Carmen Fernández con respecto a esta alusión a Crono, sobre todo por pensar que Palacio era un autor a quien únicamente le importaba “realiza[r] por mero placer”. (Nota bibliográfica de María del Carmen Fernández, en: *Obras completas: Pablo Palacio*, edición de María del Carmen Fernández, Libresa, Quito, 1998, 111. En mi opinión el lector “cultivado” no “queda calificado como imbécil” cuando encuentra la posible relación con el mito griego. Según la lectura aquí propuesta se puede reconocer que Palacio se apropia de este mito y lo “devora” para así encontrar su (un) inicio narrativo. De tal manera que no se trata de una relación en un plano de analogía con el mito griego, como correctamente advierte Fernández, pero tampoco de una alusión únicamente de éxtasis literario. En este aspecto reside mi divergencia con la lectura de Fernández. Véase también la excelente lectura del relato “El antropófago” de Hadatty Mora, *Autofagia y narración*, 104: “La palabra *creación* presenta, junto a la acepción de engendramiento, la acepción de obra artística. Piénsese si no cómo el *creador*, aparte de la divinidad, es el autor. Entonces, si oyéramos a ‘los imbéciles’, nos quedaríamos únicamente con la lectura mitológica.”

mito, al relato original/originario y puede por ello iniciar, esto es narrar, un (nuevo) relato.

Pero Tiberio (hijo), se quedó sin nariz, sin orejas, sin una ceja, sin una mejilla. Así, con su sangriento y desacadado aspecto, parecía llevar en la cara todas las ulceraciones de un Hospital.

Si yo creyera a los imbéciles tendría que decir: Tiberio (padre) es como **Quien** se come lo que crea (OP 18, negrilla mía).

Este antropófago de la narración originaria consigue así originar su propio comienzo. Este comienzo implica que Palacio encuentra su palabra propia pues encuentra su propia narración, su comienzo, su relato originario. El *Quien*, nombre propio y por tanto con mayúscula, alude al nombre único que el ser, aquí el narrador, siempre busca.

c) In-*corpo*-ración del mito de Crono en el relato “El antropófago”

Lucía De Leone afirma acerca del relato “El antropófago” que

el lector entra en una zona de riesgo. El miedo a la propia carne destrozada por ese mordisco pasional, no aparece como acto ritual ni como gastronomía salvaje, de modo que asume la forma de una nueva violencia disruptora del orden de lo cotidiano.¹⁴⁴

Sin embargo este mordisco, a mi modo de ver, se convierte en un *mordisco inicial* o en un *mordisco fundacional*: virtual punto cero de una nueva narración. Y es así que Palacio descubre que “no son raros los casos en que los hijos pagan estas inclinaciones de los padres” (OP 37).¹⁴⁵ Para el autor ecuatoriano la paradoja sobre el inicio se mantiene; tempranamente descubre que no puede *nombrar* esa cuestión de la que habla Derrida: *la alianza del habla y del ser en la palabra única, en el nombre al fin propio*. La figura de Nico Tiberio no sólo se traga a su propio hijo sino que devora a la vez su narración; se devora al in-*corpo*-rar (*Einverleibung*) el mito griego de la creación al

144 De Leone, “Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio”, s.p. Véase además Schelling quien afirma que el momento de Cronos (*Kronos-Moment*) es aquel en que “la violencia ciega atrapa a la razón, la entumece y petrifica”, de tal manera que “el espíritu y el ser humano que vive según la razón queda completamente subyugado”. Véase F.W.J. Schelling, *Sämtliche Werke 2, II*, ed. de K.F.A. Schelling, Stuttgart 1856-1861, 290, 300.

145 Advuértase aquí que esta alusión al legado pasional de los padres también puede ser leída como una manera de cuestionar y desprenderse de todo tipo de legado “literario”.

mito del inicio de la existencia.¹⁴⁶ ¿Cómo intenta Palacio resolver la paradoja de “nombrar” la alianza del habla y del ser en la palabra única? Creemos que uno de los caminos que tomó fue la minimización progresiva que difumina el nombre mismo del padre: des(a)plaza, desterritorializa la cualidad esencial del nombre paternal (insertar, sentar la ley paternal, una originalidad).¹⁴⁷ Al describir la muerte de los padres de Nicanor Tiberio inicia este proceso de descomposición nominal:

Dolores, despechada, murió el 15 de mayo del 906 (¿Será también este un dato esencial?) **Tiberio, Nicanor Tiberio**, creyó conveniente emborracharse seis días seguidos y el séptimo, que en rigor era de descanso, descansó eternamente. (Uf, esta va resultando tragedia de cepa) (OP 16, negrilla mía).

Más adelante continúa:

La señora de **Nico Tiberio (del padre, no se vaya a creerse que del niño)** le había echado ya el ojo a la abogacía, carrera magnífica para el chiquitín. Y algunas veces había intentado decírselo a su marido. Pero éste no daba oídos, refunfuñando (OP 17, negrilla mía).

146 Según Katharina Niemeyer, *Débora* pertenece al final de una primera fase de la narrativa vanguardista hispanoamericana, que se habría iniciado en 1922 con la novela *La señorita etc.* del mexicano Arqueles Vela y “es en ella donde adquiere por primera vez su perfil decididamente hispanoamericano *devorador* de las nociones de modernidad europeas”. Véase Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños*, 157, cursiva mía. De igual manera afirma Katharina Niemeyer: “La insistencia en la copresencia ‘fáctica’ de lo moderno y lo mítico en la realidad cultural hispanoamericana, frente a la búsqueda europea un tanto esforzada de ‘la arena bajo el empedrado’ [...] será sólo un aspecto de este diálogo [...] otros puntos serán el énfasis en la heterogeneidad frente a *la creación de nuevas mitologías –y unidades–* así como, en general, una mayor atención a las posibilidades de renovación del género novela” (ibíd., 167, cursiva mía).

147 Entendemos *original* en el sentido en que, parafraseando a Deleuze con respecto a su análisis de “Bartleby”, lo define como figura “Original”, indistinguible e indescriptible: “El original en cambio ni siquiera sabemos si existe de manera absoluta, excepción hecha del Dios primordial, y ya es mucho si nos topamos con alguno. [...] Cada original es una poderosa Figura solitaria que desborda cualquier forma explicable: lanza rasgos de expresión refulgentes, que indican el empecinamiento de un pensamiento sin imagen, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. [...] Hasta las palabras que pronuncian desbordan las leyes generales de la lengua (los ‘presupuestos’), tanto como las meras particularidades de la palabra, puesto que son como vestigios o proyecciones de una lengua original única, primera, y llevan todo el lenguaje al límite del silencio y de la música. [Tiberio] nada tiene de particular, tampoco de general, es un Original.” Véase Deleuze, *Crítica y clínica*, 132.

Y la fórmula final, ya analizada:

Pero Tiberio (hijo), se quedó sin nariz, sin orejas, sin una ceja, sin una mejilla. Así, con su sangriento y desacadado aspecto, parecía llevar en la cara todas las ulceraciones de un Hospital.

Si yo **creyera** a los imbeciles tendría que decir: **Tiberio (padre)** es como **Quien** se come lo que **crea** (OP 18, negrilla mía).

La secuencia Tiberio-Nicanor Tiberio-Nico Tiberio-Tiberio(padre) funciona no sólo como un sistema nominal que lleva a la indistinción entre padre e hijo, entre original y copia, entre tradición y ruptura, entre antigüedad y modernidad, entre pretextualidad y posttextualidad, sino que además une el acto de la devoración (del ingerir la carne de su carne¹⁴⁸) con un acto sacrificial donde la carne viva del hijo está unida a la verdad de la vida revelada en el momento de la muerte (o de su posible muerte). Como afirma Bataille:

Suele ser propio del acto del sacrificio el otorgar vida y muerte, dar a la muerte el rebrote de la vida y, a la vida, la pesadez, el vértigo y la abertura de la muerte. Es la vida mezclada con la muerte, pero, en el sacrificio, en el mismo momento, la muerte es signo de vida, abertura a lo ilimitado. Actualmente el sacrificio no pertenece al campo de nuestra experiencia; así que debemos sustituir la práctica por la imaginación.¹⁴⁹

Palacio logra precisamente esta restitución imaginativa aquí, al final de este relato, donde genera su palabra propia a través de la autofagia ficcional. Pero además mediante otra operación lingüística que le permite desplazar/aplazar la conjugación *creyera* del verbo “creer” (campo cognoscitivo/conocimiento/verdad) hacia la flexión final: “crea”, que por su lado deviene de “crear” (imaginar/inventar/intuir); nuevamente el problema del inicio cognoscitivo (ampliado por la temática de la *lex paternalis*¹⁵⁰ representada en el nombre del padre/hijo) que es incorporado al problema del inicio narrativo. Esta disolución-emergencia sin embargo puede ser distorsionada en el acto del acontecer del goce imaginativo, la autofagia creadora del final que une la vida y la muerte en un rebrote de imaginación. Por ello es que

148 Véase la relación con el epílogo de la colección de relatos.

149 Georges Bataille, *Die Erotik*, Múnich 1994, 89.

150 “Más aún: si para expresar esta protesta ante la realidad ha debido utilizar figurativamente un caso ‘límite’ –el del antropófago– es muy probable que de paso esté atacando un mito burgués (la paternidad), una sensibilidad burguesa (la correspondiente al *ethos* familiar), una serie de valores de clase, en suma.” Véase Rufinelli, “Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad”, 52.

Bataille puede afirmar también en su estudio sobre el pensamiento hegeliano de Alexandre Kojève, *Hegel, la muerte et le sacrifice*, la necesidad de representación donde podemos “creernos morir mientras estamos en la vida”: leer en la carne ajena, la carne propia, la *Einverleibung* (incorporación) de la misma carne cocida once meses en el vientre materno por medio del contacto con el cuerpo del hijo.¹⁵¹

El que come en el Hombre es el ser animal, natural. Pero el Hombre asiste al culto, al espectáculo. O, también, puede leer: entonces la literatura, en la medida en que es soberana, auténtica, prolonga en él la magia obsesiva de los espectáculos, trágicos o cómicos.¹⁵²

El que come puede crear, parece decir Palacio, el hombre no sólo asiste al culto, sino que es espectáculo mismo, son los “cartílagos que sonaban dulcemente entre los molares del padre”, esos labios¹⁵³ que “crean”; el *sacrificium intellectus*¹⁵⁴ incorporado al *sacrificio poético fundacional* de la literatura ecuatoriana.

2.1.6 “Luz lateral”: Anamorfosis

Empecemos este análisis con la concisa y clarificadora descripción del inicio del relato hecha por Yanna Haddaty Mora:

“Luz lateral” arranca con una imagen extraordinaria que ya nombramos antes: los párpados del enfermo se extienden sobre sus ojos “*como manos curvadas sobre naranjas* y que *caen con idéntica nebulosidad dulce que el tiempo sobre los recuerdos*”. Originalidad pasmosa que une términos y estéticas tan disímiles en una sola comparación: párpados de un enfermo parecen manos sobre frutas; manos que caen como el tiempo sobre los

151 Moscoso Carvallo acertadamente postula, acerca de la descripción de Tiberio (padre), que el narrador “[utiliza] una fresca metáfora para describir al muchacho ‘carne de pan mojado en leche’, figura literaria que habla de frescura, de la suavidad, de la tibieza de la piel del niño, características doblemente perceptibles en razón de la prolongación del tiempo de gestación, como alimento doblemente cocido por haber estado once meses en el vientre de su madre”. Véase María Eugenia Moscoso Carvallo, “Pablo Palacio: Un tratado de antropofagia”, en: *Verdad. Revista de la Universidad del Azuay* 41 (2006), 70.

152 Georges Bataille, “Hegel, la muerte y el sacrificio”, en: Id. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*, ed. de Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2001, 298.

153 Los labios aparecen como un leitmotiv en la cuentística palaciana, p. ej. en el relato “La doble y única mujer”.

154 Matthias Laarmann, “*Sacrificium intellectus*”, en: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, tomo 8, Darmstadt 1992, col. 1113-1117.

recuerdos; se combinan en una sola línea la mutilación surreal y la cosificación humana, la sinestesia modernista que une vista y sabor, con la prosopopeya romántica. La singularidad de construir una imagen delicada para una enfermedad tan cruel como la sífilis, le da un carácter adicional de ruptura.¹⁵⁵

Estamos nuevamente ante un relato que a nuestro ver se puede entender como literatura autorreflexiva y autosuficiente. Antoñito, quien padece sífilis, llega a hartarse tanto de la muletilla “¡claro!” que emplea su mujer, que termina por abandonarla. Tras una estancia donde una vieja amiga, sueña e intuye su enfermedad mortal. La escena final lo sitúa frente a una pequeña virgen de piedra y su *in scriptura* en un cuadro de talla. El relato termina con las ansias del protagonista de salir al campo oscuro por la noche y gritar las enigmáticas palabras: “¡Treponema pálido! ¡Treponema pálido!” Según Gilda Holst, en “Luz lateral”, “por medio de una palabra [¡claro!], se realiza un movimiento textual no verbalizado” que además termina siendo el contagio mismo, la enfermedad de la que padece el afectado y el relato sería “una crónica de la enfermedad [que] se define por pequeños indicios, detalles insignificantes y perfectamente velados porque están cumpliendo otras funciones”,¹⁵⁶ textuales y extra textuales, añadiríamos. Otra lectura más filosófica entiende al relato como “discurso fragmentario e inconexo [...] en el que se superponen lenguaje y silencio” y con ello se aproxima a la fórmula benjaminiana de “desaparición de la experiencia como saber transmitible”¹⁵⁷ tan propia de la modernidad.

En este sentido queremos leer “Luz lateral” a la luz del análisis deleuziano del relato “Bartleby el escribiente” de Melville, donde aparece también una fórmula repetitiva que llega a dislocar e infectar a la narración entera. Creemos, además, que bajo los “párpados alargados” al inicio del cuento de Palacio, se encuentra también un procedimiento textual que nos acerca a un entendimiento adicional de la literatura: la

155 Haddaty Mora, “Naranjas como puntapiés”, en: OP 399.

156 Gilda Holst, “El lugar y la fórmula”, en: *Encuentros. Revista nacional de cultura* 8 (2006), 65.

157 Francisco José López Alfonso, “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*”, en OP 383. López Alfonso añade: “Pero en este caso [‘Luz lateral’], más que por los cambios externos que traía consigo la modernidad, el flujo verbal del relato respondía a la conciencia, ya anunciada por Nietzsche, de que el encadenamiento causal entre los pensamientos es más aparente que real, porque ‘entre dos pensamientos se desarrollan toda clase de emociones’. La posibilidad, por lo tanto, de que todo llegase falseado a la conciencia era muy elevada” (383).

creación literaria como anamorfosis, como deformación de la perspectiva (“Luz lateral”), en cuyas imágenes cinematográficas se adelanta ya el lenguaje fílmico que Palacio empleará más adelante en su novelística: imágenes comprimidas que producen la sensación de estar ante una pantalla ancha que las descomprime durante la proyección, es decir frente al ojo lector. Lo que se de-forma no es el texto como tal, sino la perspectiva del lector sobre esa textualidad.¹⁵⁸

La escena inicial puede leerse como alusión a Hipnos,¹⁵⁹ el Dios del *sueño* en la mitología griega, aquel que controla los párpados humanos. Esta interpretación no se desvía del texto pues es justamente un “sueño especialísimo” el que le revela la verdad profética de su infección o ese “carácter en esencia nuevo” (OP 31), una otredad que le permitirá marcarse a sí mismo como encarnación de aquella estructura basal que es la condición de la posibilidad de lenguaje y textualidad. Es precisamente esa palabra, “¡claro!”, la que genera la mayoría de enigmas en el relato pues con ella se asocian en primer lugar una serie de “no-claridades”, indefiniciones, de zonas de indistinción a pesar de que su contenido semántico inherente remite a un hecho que debe ser evidente. Es decir, esa palabra funciona como el lenguaje, que lleva en sí una razón de potencialidad que el lenguaje no puede

158 En el relato “La doble y única mujer” también se menciona la perspectiva de “ver la vida por un huequito” (OP 35), que para López Alfonso marca la cercanía de estos dos relatos que consideran a la razón como “sólo subjetiva o luz lateral” y en su “reflexión sobre el conocer, entendido como un ponerse en relación con algo, un sentirse determinado por ello y un determinado a su vez”. Véase López Alfonso, “El nihilismo en los cuentos”, 384. Parece que podemos utilizar a López Alfonso para nuestra lectura de Palacio como condición de la posibilidad literaturizada del lenguaje.

159 Vale mencionar lo que afirma Miguel Catalán sobre Hipnos: “La fórmula ocular más compleja de vigilancia moral del dios paterno es la del ojo único. El ojo único, sin párpados, como los ojos múltiples, implica la mirada superior, que todo lo ve, incluyendo las intenciones de los hombres; [...]”. Véase Miguel Catalán, *Antropología de la mentira: Seudología II*, Barcelona 2005, 137. En este sentido el alargamiento de los párpados puede tener el mismo efecto que las sombras de la noche: “Las sombras de la noche bien podrían ser los párpados de Dios, pero un papel parecido representarían los obstáculos físicos interpuestos a modo de pantalla entre observador y observado” (147). Según esto el inicio del relato también puede remitirse a un acto que se esconde de la mirada vigilante (moral o divina), ya sea por parte del protagonista o de Amelia, su mujer: “Esta ocultación del acto íntimo [o prohibido] a los ojos de las fuerzas sobrenaturales no es ajena, en efecto, al concepto griego de pudor (*aidos*), ni tampoco a la fuerza que haría cubrir [algo]” (148).

expresar (*différance*). Así, ese “¡claro!” determina la verificación de algo que la palabra misma no expresa.

Ahora bien, el título del relato nos revela en qué sentido está todo esto conectado con un procedimiento antropomórfico, lo cual se manifiesta en primer lugar en el título del cuento: se trata de un texto donde la luz deforma las palabras al caer sobre ellas lateralmente (y no sobre su centro), lo cual simboliza que no existe un significado fijo sino uno que siempre es diferencial (se podría también decir *colateral*). Así, la textualidad misma se presenta como anamorfótica: los párpados alargados, las manos curvadas sobre las naranjas siguen el mismo procedimiento que marca el principio de lo anamorfo: una extensión que distorsiona o una reducción de perspectiva que deviene una inconsistencia dentro de la consistencia de la representación y que se aplica para cifrar o codificar un mensaje.¹⁶⁰ Lo anamorfótico se encuentra detrás de lo visible a los ojos del narrador, no puede ser percibido con una mirada frontal; la visión frontal no le revelará lo que aparece lateralmente. Es precisamente esa mirada que oculta la que permite entablar una analogía con ese símil que Haddaty Mora ha descrito tan magistralmente. Adicionalmente podemos ver en el movimiento de las manos que caen sobre las naranjas una especie de anamorfosis temporal: “manos que caen como el tiempo sobre los recuerdos” y lo convierten en una “nebulosidad dulce”. Esta imagen se ubica de igual manera bajo *la luz lateral de la ocultación anamórfica*.¹⁶¹

160 Para una diferenciación entre los procedimientos artísticos y literarios de la anamorfosis, véase Wladimir Krysinski, *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haya/Paris/Nueva York 1981, 365-373 y 374, nota 18. “Si le code auto-spéculaire du sujet, sous-tendu par le code affectif et le code informatif, et son lieu narratif principal son constitués de multiples détours, déplacements et anamorphoses, il n’en reste pa moins qu’ils posent comme référence centrale la pulsion de mort. Elle subvertit la pulsion narratif et inscrit le morcellement du sujet auquel celui-ci ne peut échapper, même aux prix d’une extraordinaire prolifération d’innarrativisations” (373).

161 Véase también las deducciones del símbolo como revelador de una verdad oculta. Especialmente la conexión entre sombra y anamorfosis en Mario Trevi, *Metáforas del símbolo*, trad. de Ricardo Carretero, Barcelona 1996, 150-152. Es necesario también señalar que la anamorfosis, noción fundamental en Severo Sarduy, es otra posibilidad de generación de la elipse, relacionada con la elipse kepleriana que permite el descentramiento y el cambio del clasicismo al barroco: “...confiere al círculo poder de elasticidad y a su centro –como a un núcleo celular– capacidad de escisión. Dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, deslizamiento programado del punto de vista desde su posición frontal, hasta esa late-

En este sentido la anamorfosis narrativa codifica el mensaje fundamental de Palacio, aquel acerca de la creación literaria, que en este relato se manifiesta en aquella palabra que “hierva la sangre” porque es la ausencia de la presencia que implica todo inicio del lenguaje. Sin embargo, como afirma Holst, se nos brinda pistas suficientes para que el texto quede “bastante claro”.¹⁶² La anamorfosis aparece en el relato como una forma de representación de la realidad codificada que sólo puede ser descifrada por el lector, si este asume la perspectiva (de lectura/desciframiento) correcta, es decir desde la posición que se reinvierte sobre sí misma:

luz lateral → representación → párpados alargados → ¡claro!
 escrito polimorfo anamorfosis manos curvadas nebuloso

La palabra “¡claro!” es en sentido amplio una “formulación agramatical”, como la que detecta Deleuze en el famoso relato de Melville con la frase “I would prefer not to”,¹⁶³ expresada constantemente por Bartleby en diferentes situaciones. Ese “¡claro!” es percibido por Antoñito como anomalía; en palabras de Deleuze, es “como si se hubiera escuchado lo Indecible o lo Imparable [...] como si lo hubiera dicho ya todo y agotado de golpe también el lenguaje”.¹⁶⁴ Otra analogía con la frase de Bartleby es que “¡claro!” “no es una afirmación ni una negación”.¹⁶⁵

Si debíamos salir a la calle y se ponía mal el tiempo, ella venía a provocarme:

–Sabes que no podremos salir ahora porque... ¡claro! Parece seguro que va a llover.

Si salíamos de compras y había un sombrero que me gustaba para ella, me tiraba de las orejas con su:

–Sabes que a mí no me gusta porque... ¡claro! estos sombreros están ya pasados de moda. [...]

ralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular: anamorfosis”. Véase Severo Sarduy, “Barroco”, en: *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires 1987, 184.

162 Holst, “El lugar y la fórmula”, 65.

163 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, en: *Crítica y clínica*, 109.

164 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 112.

165 *Ibíd.*, 113.

–Antoñito, ¿sabes que deberíamos acostarnos ya? porque... ¡claro!, es tardesito y tengo mucho sueño (OP 30).¹⁶⁶

Esta palabra agramatical, incisiva por su indistinguibilidad, por su constante desplazamiento/aplazamiento sobre sí misma, evidencia un movimiento circular que termina siempre en lo mismo, una nada en voluntad, y provoca en el esposo una “sensación vertiginosa de que cada vez todo vuelve a empezar desde cero”.¹⁶⁷ Cuando la abandona, busca el remedio para librarse de esa infección indecible, para escapar de esa palabra que lo enfrenta a lo indiscernible,¹⁶⁸ que lo consume, por medio de una persona que no pueda decir aquella palabra. De esa manera busca un tratamiento lingüístico para ese vacío que genera la palabra que “excava una zona de indeterminación que hace que las palabras ya no se distinguan, [que] hace el vacío en el lenguaje”.¹⁶⁹

La cogí fuertemente por una muñeca.
 –Oye, tú no sabes decir ¡claro!
 Ella se esquivó, pues, debí haberle hecho daño.
 –Pero, ¿qué te pasa, hombre?
 –¡Ah!, sí; no sabes decir (OP 31).

¿Por qué el hombre rechaza esa palabra y en cambio prefiere el “no saber decir”, el silencio? El personaje se sume en un largo silencio que es reemplazado por un sueño, vigilia que le permite acceder a otra percepción del lenguaje. Es así como Antoñito, tras “excavar en la lengua una especie de lengua extranjera, y confrontar todo el lenguaje con el silencio, hacerlo bascular en el silencio”, termina en el silencio, un silencio inmaterial que le revelará de nuevo su amor por Amelia, a quien nunca ha podido olvidar porque no es posible olvidar la potencialidad lingüística que él carga consigo, esa paradoja que parece aplastarlo. Este sueño terminará por demostrarle que no puede librarse

166 En palabras de Deleuze, “[l]os actos de habla son autorreferenciales (mando efectivamente al decir ‘le ordeno...’), mientras que las proposiciones constatativas se refieren a otras cosas y a otras palabras. Pero resulta que es este doble sistema de referencias lo que [Amelia] destroza”. Véase Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 117.

167 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 113.

168 ¡Ahh! Estoy romántico. He recordado la urna de cristal que guarda los pedazos del viejo cacharro a quien amo con reverencia, porque no puedo decir: ... ¡No! No pongo la palabra, escupo la palabra en la escupidera, que son peligrosas las bascas... ¿La pongo? No (OP 30).

169 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 117.

de la verdad subyacente en su infección, de ese movimiento de dispersión que caracteriza al lenguaje, una condición que no le afecta únicamente a él, sino que es una condición basal de toda lengua y de todos los que la emplean:

una corriente eléctrica, establecida entre nosotros, que me impediría llegar a pesar de que el desinfectante del arrepentimiento la lavara presentándomela pura para nuestra posterior vida conyugal [...] adivino a mis hijos ciegos o con los ojos abiertos todos blancos: a mis hijos mutilados o secos e inverosímiles como fósiles (OP 31-32): “Sin duda reconciliar los dos originales, pero para ello asimismo reconciliar el original y la humanidad segunda, lo inhumano con lo humano”.¹⁷⁰

¿Cuál es entonces la salida que encuentra el protagonista en este relato? Entra en una iglesia donde hay una “pequeña virgen de piedra”. Aquí puede finalmente leer/leerse a sí mismo, abrir el ataúd de su infección,¹⁷¹ a través de la lectura anamorfótica de una leyenda cristiana que sirve de subtexto de la virgen de piedra. Muere la enfermedad, aparece el treponema pero revive el inicio original, se abre la boca, el órgano que ingiere (comulga, en el sentido cristiano) y que habla, el que crea la lengua tras “arrastrar todo el lenguaje, hacerlo huir, llevarlo a su propio límite para descubrir su Exterior, silencio o música”.¹⁷² Es el momento de la revelación (*Offenbarung*) del límite, del vacío, donde resurge el lenguaje original dentro del lenguaje original como bacteria que prolifera en la soledad, como visión oculta que no puede ser revelada ante todos sino sola y primeramente ante el artista, ante el que ha descubierto esa nueva dimensión de conocimiento, una intuición que comparte con los otros por medio de este relato:

170 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 134.

171 Seguimos aquí a Gilda Holst en la interpretación primaria de esta escena, a nivel interpretativo secundario entendemos el movimiento de apertura como apertura y revelación del lenguaje (*Offenbarung* y *Öffnung*). “[L]a leyenda escrita en forma rectangular (que a mí me pareció la apertura de un ataúd) transforma un texto confuso en un texto bastante claro”. Véase Holst, “El lugar y la fórmula”, 65.

172 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 115.

Dentro abro la boca ante un cuadro de talla que tiene fina y pálida cara; en la esquina inferior izquierda, esta leyenda, más o menos:

ESTATURAI
FORMAYTR
AGEDELAS
MAVIRGENS
EGUNLOQUE
ESCRIBIOSAN
ANSELMOI
LOQUEPINT
OSANLUCAS

y lo que me parece un poco descabellado, aunque de la capilla ancha superpuesta, le sale una hermosa mano afilada.¹⁷³ El color del traje es idéntico al de mi cacharro roto.¹⁷⁴

¡Ah! Ya es de noche. El cielo está completamente negro; y como en él lucen las diminutas cabezas de alfiler de las estrellas, tengo que salir al campo, muy lejos para que no me oigan, y gritar altísimo, aunque me rasguñe la laringe, a la cóncava soledad:

¡Treponema pálido! ¡Treponema pálido! (OP 32).

Esa mano afilada –que emerge como lista para crear, para una *actividad corrosiva* (afilada)– nos revela la *inscripción hiperbórea* que aparece al final del relato. La comunión frente a la imagen de la virgen de piedra (“abro la boca”), puntualiza que ya no se encuentra en la tradición de la iconografía “según lo que pintó San Lucas” o de la epistemología, según lo “que escribió San Anselmo”. Son precisamente estos dos textos fundacionales los que se des(a)plazan, se desterritoria-

173 Es conocida esta imagen que José Martí emplea en su poema “La niña de Guatemala” (de la colección *Versos sencillos*, 1890) donde el poeta cubano relata un hecho verdadero, su amor imposible hacia María García Granados, quien muere prematuramente después del regreso de Martí a México para esposarse con Carmen Zayas Bazán, su prometida. El poema se difundió en todo el ámbito hispanoamericano. La última estrofa dice: “Allí, en la bóveda helada,/ La pusieron en dos bancos:/ Besé su *mano afilada*,/ Besé sus zapatos blancos./ Callado, al oscurecer,/ Me llamó el enterrador:/ ¡Nunca más he vuelto a ver/ A la que murió de amor!”.

174 María del Carmen Fernández descubre otra intertextualidad interesante, en relación a Flaubert, quien en una carta a Louise Colet habla de su corazón destrozado en los siguientes términos: “Este corazón, en el que han macerado en la soledad todas las pasiones, fantasías y sueños del mundo, de modo que ahora está abollado y torcido, como un cacharro roto inutilizable [...]” y “La tristeza agria y los sudores fríos de los que se despiertan al día siguiente en medio de los cacharros rotos y de su corazón desgastado [...]”. Véase Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, Madrid 1989, 115 y 124. Citado de Palacio, *Obras completas*, edición crítica de María del Carmen Fernández, Quito 1998, 131.

lizan, se difuminan porque ya no son los textos originales: el “color (pintura) del traje (textura) es idéntico” al del cacharro roto del protagonista, a la vasija de donde surge la revelación instantánea: alfileres estelares, la apertura del campo, como la apertura de una hoja blanca, la extensión del campo como distancia que se debe generar en relación a los textos antiguos, especialmente a los de San Lucas, como el primer iconógrafo de la historia, y a los de San Anselmo de Canterbury, “padre de la escolástica” y “autor del *Monologium* y *Prosologium*”; es necesario despegarse de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.¹⁷⁵ La comunión mortuoria con imagen de la virgen de piedra se invierte, se deforma a través de la anamorfosis, así como “el rasgo de expresión informal [la palabra ¡claro!] se opone a la imagen [iconografía de San Lucas] o a la forma expresada [epistemología de San Anselmo]”.¹⁷⁶ El grito, la palabra anamorfótica, es aquella desviada/oblicua expresión a la soledad, esa dispersión bacteriológica representada por el treponema: “[y]a no se trata de Mimesis, sino de devenir”.¹⁷⁷ Palacio se sirve “de la sintaxis para gritar, [le otorga] al grito una sintaxis”.¹⁷⁸

¿Y no es concluyente la siguiente cita de Derrida cuando conecta la zona de indistinción de la *différance* con el silencio de tumba, con aquella piedra (como la virgen de piedra) donde debemos descifrar la función genealógica, en nuestro caso la función materna (virgen), la mater potestas?

175 “Una de las ideas básicas expresadas por San Anselmo es que ‘si uds. no creen, no entenderán’, y acepta que ‘se puede decir algo por intermedio de otra cosa (*per aliud*), esto es, hablar por enigma’: la imagen invertida del espejo. Si se habla de creador, hay que hablar de la creación. Recordemos también el famoso argumento ontológico de San Anselmo: si existe la idea de Dios en el entendimiento, Dios debe existir en la realidad.” Véase Gilda Holst, “El lugar y la fórmula”, 78. “Llamamos comúnmente a Anselmo de Canterbury el Padre de la Escolástica porque su método permitió el nacimiento o desarrollo de la Escuela. Sin embargo, sería falso ver en él solamente un frío pensador racional (o racionalista). Anselmo es monje y su teología se inscribe también en la teología monástica, es decir una teología afectiva, orante, litúrgica.” Véase André Hubert, “El enigma del hombre según Anselmo de Canterbury”, en: *Teología y vida* XLV (2004), 494 (<<http://www.scielo.cl/pdf/tv/v45n4/art02.pdf>>; 15.03.2006).

176 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 124.

177 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 124.

178 Deleuze, *Kafka. Por una literatura menor*, 43-

La *a* de la diferencia [*différance*], pues, no se oye, permanece silenciosa, secreta y discreta como una tumba: *oikesis*. Señalaremos así por anticipación este lugar, residencia familiar y tumba de lo propio donde se produce en diferencia [*différance*] la economía de la muerte. Esta piedra no está lejos, siempre que se sepa descifrar la leyenda, de señalar la muerte del dinasta. Una tumba que no se puede ni siquiera hacer resonar.¹⁷⁹

Y dice Deleuze, “Si la humanidad puede ser salvada, y los originales reconciliados, es sólo en la disolución, la descomposición de la función paterna”.¹⁸⁰ Esta situación resulta mucho más desgarradora para aquel que apuesta por el territorio fecundador de la escritura: precisamente la oquedad materna que resuena como el grito final del protagonista.

3. El problema de la realidad: la teoría del conocimiento (Epistemología)

3.1 Débora (1927): realidad como zona de indistinguibilidad apelativa

En *Traumnovelle* (1926), Arthur Schnitzler recoge un pensamiento central para la modernidad literaria: ¿en qué medida se puede obtener conocimiento acerca de la realidad?, ¿qué posibilidades y límites están implícitos en un “ver” que pretende reconocer la realidad?, ¿cuáles son las condiciones que se deben cumplir/ejecutar/“realizar” en un relato que busca representar tal conocimiento sobre la realidad? En la novela de Schnitzler, los hechos se narran alternadamente desde la perspectiva de ambos protagonistas, cuyo objetivo declarado es formarse una idea de esas regiones ocultas y secretas de la realidad.¹⁸¹

Antes estas mismas preguntas nos encontramos al leer la novela *Débora*, de Pablo Palacio, escrita casi simultáneamente a la de Schnitzler, en 1927. *Débora* plantea la tensión fundamental desde la que parte la novelística de Palacio: un escritor filósofo preocupado por reconocer la realidad (verdad) y exponerla (orientación poético-expositiva), y que aspira a hallar una autonomía estética (orientación poéti-

179 Derrida, “La *différance*”, 40.

180 Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, 134.

181 De prolegómeno nos sirve el estudio de Caroline Pross, “Näherungswerte. Theatralik des Wirklichen und realistisches Erzählen bei Arthur Schnitzler”, en: Ethel Matala de Mazza/Clemens Pornschlegel (eds.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument der Literatur*, Friburgo d. B. 2003, 240-247.

ca anti-mimética). Iniciemos nuestro análisis con la única declaración explícita sobre su poética¹⁸² que dejó el escritor lojano, la famosa carta a Carlos Manuel Espinoza donde se refiere a una crítica que hiciera Joaquín Gallegos Lara con respecto a su novela *Vida del ahorcado*.¹⁸³

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra simplemente *expositiva*. [...] **Si la literatura es un fenómeno real**, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, **es preciso que la obra literaria refleje fielmente lo que es** y no el concepto romántico o aspirativo del autor. [...] Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador –no en el sentido acomodaticio y oportunista– y la del **expositor** simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el *descrédito* de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: *invitar al asco de nuestra verdad actual*...¹⁸⁴

La paradoja es clara: la crítica literaria ha leído este pasaje en el sentido de que el principio de la *imitatio naturae* está dentro del aspecto de la **realidad** de lo representado (reflejar “fielmente lo que es”), de modo que el sujeto poético no se puede separar de su sujeción a lo fenomenológico concreto (“descrédito de las realidades presentes”). Como bien se plantea Jorge Rufinelli (sin aventurar una respuesta),

Palacio señala la existencia de una literatura de combate, de lucha, aunque infiel a la realidad (ya que deposita en ella las aspiraciones del escritor y no la objetividad de los hechos), y otra expositiva, y por lo tanto fiel y verdadera. Pero ¿dónde está la fidelidad expositiva de Palacio si termi-

182 Rufinelli anota en 1979: “Palacio escribió muy poco, casi nada, sobre la literatura, o sobre su literatura”. Véase Jorge Rufinelli, “Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10 (1979), 55.

183 La crítica de Gallegos Lara dice así: “Se admira en ella [la novela *Vida del ahorcado*] la inteligencia. Pero se la encuentra fría, egoísta y se puede ver al fin, que Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida, propia en general de las clases medias [...]. Trata con un izquierdismo confusionista las cuestiones políticas. Todo en ello lo hace sistemáticamente, con un estilo apto para expresar su actitud. Después de leer *Vida del ahorcado* nos queda una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente”. Véase Joaquín Gallegos Lara, “Hechos, Ideas y Palabras: La Vida del Ahorcado”, en: *El Telégrafo* (11.12.1933), Guayaquil, citado de Rafael Díaz Ycaza (ed.), *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil 1976, 86-87.

184 Carta de Pablo Palacio a Carlos Manuel Espinosa. En Id., “Epistolario parvo de Pablo Palacio”, en: Pablo Palacio, *Obras completas*, Quito 1964, 77-78, negrillas y cursivas mías.

na confesando su propósito, su tendencia: ‘invitar al asco de nuestra verdad actual?’¹⁸⁵

Raúl Vallejo considera este “descrédito de la realidad como una manera de quebrantar el optimismo del mundo burgués”.¹⁸⁶

Ahora bien, al hablar del “descrédito de la realidad”, el *concepto filosófico-literario* de Palacio se refiere a algo que no le está dado, que no es sentado por él mismo y por ello no puede ser convertido en objeto de su imaginación. La diferencia radica en que lo expositivo no sólo invita al “asco de la realidad”, lo cual no puede plantear porque no está preestablecida, sino principalmente a la reflexión sobre el asco. Los términos que aparentemente están en una tensión constante son “exponer” e “invitar” pero deben ser entendidos precisamente dentro de la lógica que, eso sí, determina el lenguaje monetario que se observa en Palacio: el des-crédito. En ese sentido significa precisamente la negación o inversión del derecho que adquiere un acreedor a exigir y cobrar algo, comúnmente dinero, en este caso: la verdad absoluta (que a la vez lleva a una pérdida de credibilidad). Por otro lado también alude al exceso de “asco” que produce la realidad y que por ello no puede pretender ser representado ficcionalmente.¹⁸⁷ Invitar es por ello eso mismo: hacer un llamado para asistir al acto de creación simultánea: “el desnudamiento del proceso creativo que incubaba su propuesta de lo nuevo”, y así, “una suerte de poética en la que el proceso creativo y esa relación entre la realidad real y la realidad literaria que interpela a todo autor ha sido ficcionalizado”.¹⁸⁸

185 Jorge Rufinelli, “Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad”, 56. Rufinelli afirma además que Palacio critica la unilateralidad de Gallegos Lara, mientras que en la carta señala dos tipos de literatura. Lo que no ve Rufinelli es precisamente la construcción conjuntiva que postula Palacio aquí. De esa manera Rufinelli ubica a Palacio dentro de un bilateralismo que termina por “morderse la propia cola”, y esto es, a nuestro ver, equivocado. Palacio claramente se posiciona aquí en un ángulo donde esa bilateralidad también es cuestionable y se ubica en una trilateralidad poética, siendo y marcando así la conclusión del proyecto de una literatura metaperiférica: “es preciso que la obra literaria refleje fielmente lo que es”.

186 Vallejo, “Prólogo”, XL.

187 En este sentido no se trata de un problema de ordenamiento de los elementos de la realidad caótica, como afirma Vallejo, sino de un cuestionamiento más basal de las categorías que condicionan dicha construcción del artificio literario. Véase Vallejo, “Prólogo”, XIII.

188 Vallejo, “Prólogo”, LIII.

Incitar y provocar ese asco por medio de la ficción literaria se aleja, por lo tanto, y sobre todo por su dimensión reflexiva que no preestablece las categorías con las que opera, de una tendenciosidad o una exigencia de ser acreedor de la verdad absoluta que refleja la realidad. Más aún, el mismo “reflejo de lo que es” se pone ya en duda a través del uso del condicional: “si la literatura es un fenómeno real...”, lo cual no es considerado por la mayoría de críticos. Una razón gramatical sería que en primer lugar el “si” es un condicional implícito y no una afirmación positiva, si fuera así, llevaría una tilde “sí” y estaría seguido de una coma: “Sí, la literatura...”. Esta oración primordial a la hora de comprender la poética palaciana está inscrita en una carta a un amigo y no en un escrito público, y nos revela una escritura entre lo implícito y lo explícito a nivel gramatical. Precisamente ese entre-mí gramatical refleja la condición de la posibilidad del lenguaje que nuevamente nos remite a la *différance*. El lugar de su revelación demuestra a la vez un movimiento similar a la construcción gramatical de la frase analizada: entre ocultamiento y develamiento, entre intimidad-clausura (carta personal) y publicidad-apertura (post mortem)¹⁸⁹ ante la crítica de Gallegos Lara. Por su coherencia reflexiva, le era imposible a Palacio presentarse hacia afuera como acreedor de la verdad literaria; así mantenía además coherencia consigo mismo.¹⁹⁰ Aquí se encuentra ya su descrédito de toda perspectiva que se considera acreedora de la realidad (verdad), y era precisamente desacreditar esa concepción de la literatura lo que se había propuesto Palacio.

189 Raúl Vallejo señala que Gallegos Lara “al parecer nunca llegó a leer [esta respuesta] por cuanto el destinatario de la carta la hizo pública en 1947, año de la muerte de Gallegos Lara y del propio Palacio”. Véase Vallejo, “Prólogo”, XXXIX.

190 Con razón Raúl Vallejo se pregunta: “¿Cuánto le importó esta polémica a Palacio? ¿Por qué no respondió en una de las tantas revistas en donde escribía y prefirió una explicación privada como lo es la carta a Carlos Manuel Espinosa? ¿Tendrá o no alguna relación esta polémica con la inexplicable decisión de Palacio de abandonar la escritura de literatura?”. Véase Vallejo, “Prólogo”, XL. Sin embargo, no compartimos la tesis de Vallejo según la cual “la carta es una respuesta construida desde la teoría materialista que prueba que Palacio profesaba un compromiso político similar al de Gallegos Lara...”. Vallejo intenta forzosamente ligar el “descrédito de la realidad” palaciano, que quebranta el “optimismo del mundo burgués”, con un materialismo marxista simplista, posición ajena a toda la poética filosófica palaciana.

En *Débora*, su primera novela, Palacio se acerca a la “Teoría del arte” de Macedonio Fernández, escrita en el mismo año, 1927, en el sentido de que la *histoire* de *Débora* parece demostrar “ni pretensión a inventividad o fantasía, es decir a superar la realidad”,¹⁹¹ pero ¿es esta realmente la ambición de Palacio con esta novela? Ciertamente, como afirma Adriana Castillo de Berchenko, Palacio “no tuvo tiempo para la teorización de la escritura como fuente de la ficción” y “sus juicios estéticos-creadores se encuentran dispersos en sus poemas, relatos y novelas y es necesario rastrearlos texto a texto”,¹⁹² pero ¿fue esto realmente un problema de tiempo o se trata más bien de que *Débora* es una novela premeditadamente teórico-creativa o teórico-expositiva,¹⁹³ como diría quizá Palacio?

La novela se caracteriza precisamente por no entrar en acción, por *no novelizar algo* o por *novelizar nada*. La voz narrativa es discontinua, auto cuestionadora y auto reflexiva. La pasividad del protagonista, el “Teniente”, quien puede ser “teniente” de vida o de “muerte”, es eso, una *potencialidad figurada* que sirve de pretexto para teorizar con detenimiento (en el análisis y en la pausa que marca dentro de la novela como elemento constitutivo) el procedimiento de la creación novelesca. Por ello “la invención de la diégesis está imbricada con la atribución de la vulgaridad al protagonista”,¹⁹⁴ en el inicio mismo de la novela (“Sprache ist nicht gesetzt sondern entworfen” – El lenguaje no está sentado/ no es algo que se da por sentado sino que diseña):¹⁹⁵

191 Macedonio Fernández, *Teorías*, Buenos Aires 1974, 245. Citado de Núñez, “Nadie cuenta nada. El sujeto y ‘el vacío de la vulgaridad’ en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, en: Rose Corral (ed.), *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México D.F. 2006, 35.

192 Adriana Castillo de Berchenko, “Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos”, en: OP 276 y 275.

193 Rafaela Salmieri afirma que en *Débora* estamos ante un “creador hiperconsciente [...] un escritor que crea la novela que pertenece al sujeto en cuestión como individuo pensante, como portavoz de una sensación, de un modo de percibir y tejer una obra artística en la cual hace coincidir y entrecruza, intencionalmente, la teoría, la crítica y la práctica de escribir”. Véase Rafaela Salmieri, “Débora: ¿Escritura hiperconsciente o irracional?”, en: *Encuentros* 8 (2006), 33.

194 Núñez, “Nadie cuenta nada”, 44.

195 Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*, Fráncfort del Meno 1998, 358.

Teniente

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojo de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros.

Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos.

Como eres hombre, pudiste ser capataz o betunero.

“¿Por qué existes? Más valiera que no hubieras sido. Nada traes, ni tienes, ni darás. [...] Es verdad que eres inútil. Pero te sostiene la misma razón que a Juan Pérez y Luis Flores. He puesto frente a frente

El vacío de la vulgaridad

y

La tragedia de la genialidad

y veo que te conviene más lo primero. Siendo ridículo, corresponde a tus valores el signo matemático – (ridículo), en contraposición al enorme + que ahogará a los martirizados por aquella tragedia.

A los geniales les atraganta el momento genial como el bolo a los atragantados.

Es por esto que eres vulgar. Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más” (OP 115).

Este comienzo “desencuadrado” describe in medias res el acto reflexivo del narrador en búsqueda de un título para la novela. Palacio narra el acto mismo “de parir” una novela: “Quiero verte salido de mí” (OP 116). Desencuadramiento, descomposición narrativa que a la vez pretende describir, relatar la dificultad que supone generar una narración por medio de la misma, es decir trascendiéndose dentro del acto del discurso. En ese sentido *Débora* es una novela de inicio “desarrancado” en un doble sentido: no “arranca” y se “auto arranca”, se auto desprende para voltearse sobre sí misma en el momento de su inicio.¹⁹⁶ Palacio no intenta reducir toda nuestra realidad intelectual o emocional a esa matriz verbal; hay descripciones dentro de sus textos

196 Véase lo que afirma César Núñez sobre la “Novela guillotizada” de Palacio, publicada el mismo año que *Débora* en la *revista de avance cubana* y luego en la ecuatoriana *Savia*: “Como Macedonio Fernández al proponer un género de ‘comienzos de novelas’ que no continúan, también aquí Pablo Palacio subraya la idea de una novela interrumpida adrede. En ambos hay un juego con los códigos literarios ya propuesto desde el título: el lector sabe desde antes de leer que lo que sigue es ‘lo que pudo haber sido una novela pero no lo es’. Por lo demás, es posible pensar que el título de Palacio alude a la guillotina con la que se cortan los pliegos de los libros en la imprenta; sería en ese caso una novela guillotizada también en el sentido de que, por accidente, se le ha quitado materialmente un segmento del texto”. Véase Núñez, “Nadie cuenta nada”, 43.

que requieren para su manifestación una estructura visual no lingüística: se enraízan simplemente en la enunciación del silencio por medio de una disposición tipográfica determinada.¹⁹⁷ Palacio evidencia la *différance* por medio de la diferencia que surge entre papel y letra: el entre-mí (*dazwischen*) que se narra es precisamente “teniente”, es decir, el antiguo participio activo de tener, “que tiene o posee algo” o es sustituto de algo. Un signo entonces que está desde su inicio des(a)plazado.

Es esta una concepción de la realidad, en la cual lo real no está dado al conocimiento y a la capacidad de verbalizarlo, sino que es experimentado como *resistencia* (*Widerstand*) contra el conocimiento [positivista] (*Wissen*). Esta experiencia de lo real como *indisponibilidad* corresponde a un narrar, que escenifica la contraposición de lo vivido (lo existente) y de lo inteligible como resistencia contra un significado [transcendente] y como resistencia de lo real contra su verbalización (*designación*).¹⁹⁸

Además, dentro de la teoría de la diferencia, este inicio de la novela se debería leer conjuntamente con lo que postula Niklas Luhmann acerca de la adquisición de conocimiento (*Erkennen*):¹⁹⁹ que esta debe ser entendida como operación diferenciante, que designa algo. “Uno puede responder a la pregunta ¿cómo es posible conocer? por medio de la introducción de una diferencia”.²⁰⁰

El acto de cognición consiste entonces en *designar* algo: “La observación es la ejecución operativa de una distinción por designación de un (y no del otro) lado”.²⁰¹

197 “Si en el modernismo la musicalidad y el ritmo eran elementos de suma importancia, la espacialidad de la grafía se vuelve el elemento poético privilegiado en las vanguardias.” Véase Núñez, “Nadie cuenta nada”, 40.

198 Pross, “Näherungswerte”, 247.

199 Agradezco a Harald Münster sus comentarios sobre este tema, que me ayudaron a entender mejor el procedimiento del pensamiento palaciano con respecto a la adquisición de conocimiento y a la cognición de la realidad mediante operaciones diferenciantes.

200 Niklas Luhmann, “Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität”, en: Id., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen 1990, 34: “Man kann auf die Frage: wie ist Erkennen möglich? antworten: durch Einführung einer Unterscheidung”. Véase también para lo siguiente a Oliver Jahraus, “Nachwort: Zur Systemtheorie Niklas Luhmanns”, en: Niklas Luhmann, *Aufsätze und Reden*, ed. de Oliver Jahraus. Stuttgart 2001, 318.

201 Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno 1990, 84: “Das Beobachten ist der operative Vollzug einer Unterscheidung durch Bezeichnung der einen (und nicht der anderen) Seite”.

Según Luhmann la observación o la cognición obedece siempre en primer lugar a la orden inicial (*Einsatzbefehl*).²⁰² “Draw a distinction!”. Esta es, como sostiene Luhmann, la “condición de la posibilidad de observación”.²⁰³ De modo que la estructura de la diferencia o de la distinción constituye nuestra relación con la realidad; así, por ejemplo, aquella entre observador y observado. Sin ella, confundiríamos nuestras propias operaciones con las de nuestro entorno, estados de autoconsciencia con condiciones exteriores o palabras con cosas.²⁰⁴ No estaríamos en condición de establecer la diferencia entre auto referencialidad y referencialidad ajena. No podríamos ni siquiera comparar estados interiores con exteriores, ni separar al observador de lo observado, sencillamente, no podríamos producir conocimiento.

Si nos guiamos por esta teoría, el inicio narrativo de Palacio abre una dimensión reflexiva adicional a la simultaneidad de dos situaciones que disponen de dos sistemas deícticos, lo cual, según Warning, es lo que determina al discurso ficcional.²⁰⁵ Lo que sucede al inicio de *Débora* es la duplicación de ese juego de discurso esencial para el lenguaje ficcional: nuevamente se pone en escena la instancia secundaria frente a la cual se escenifica el discurso ficcional, de manera que se puede hablar de una tri-dimensionalidad o **tri-instancialidad poética** en este inicio, que pone en cuestión la predisposición del juego de roles entre el autor y el destinatario del texto y sus figuras literarias.²⁰⁶ Además, se devela nuevamente una compleja estructura de reflexión sobre las condiciones de las posibilidades del lenguaje ficcional.

Para Luhmann, el conocimiento se caracteriza sobre todo por una estructura paradójica de posibilidad e imposibilidad: la observación sólo existe gracias al encubrimiento de la diferenciación que la posibilita. Toda diferenciación produce una “forma”, constituida por aquello que fue diferenciado (el lado interior de la forma) y de todo lo

202 Niklas Luhmann, “Die Paradoxie der Form”, en: Id., *Aufsätze und Reden*, 247.

203 Niklas Luhmann, “Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung”, en: Id., *Aufsätze und Reden*, 294.

204 Véase Luhmann, “Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung”, 281.

205 “Fiktionale Rede bestimmt sich also pragmatisch über die Simultaneität zweier Situationen, die über je ein eigenes deiktisches System verfügen.” Véase Rainer Warning, “Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion”, en: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, Múnich 1983, 193.

206 Véase al respecto Warning, “Der inszenierte Diskurs”, 193.

otro (el lado exterior de la forma): “Una forma es entonces algo que tiene dos lados que son diferenciados”.²⁰⁷ Toda forma existe así sólo como “forma de la forma”, es decir, en la observación de segundo orden, porque en el nivel de observación de primer orden, el observador (en nuestro caso aquel ente que expulsa al Teniente de sí) no tiene conciencia de la diferenciación que hace posible su observación. La voz narrativa al inicio de *Débora* ocupa el lugar de aquel que comenta sobre una observación, es por ello siempre un observador de segundo orden, en el sentido luhmanniano: observamos observaciones. En la observación de la forma (literaria, narrativa) se reintroduce entonces una forma (de observación de primer orden) en la forma (de la observación de segundo orden), es decir, el retorno a una diferenciación en lo diferenciado o, como dice Spencer Brown, se aplica el *re-entry* de una diferenciación en la diferenciación.

Con esto se efectúa una situación en la que la distinción es al mismo tiempo la misma (en cuanto distinción típica de las operaciones del sistema en cuestión) y distinta (en cuanto distinción que observa), y el problema que surge de esto es cómo tratar tal paradoja sin dejarse bloquear por ella. El problema de la *re-entry* es precisamente la diversidad de lo igual, la necesidad de tratar la misma distinción como si fuera una distinción distinta. Con *re-entry* se indica por tanto el reingreso de una distinción en el ámbito en que la misma distinción permite distinguir.²⁰⁸

Esto significa que la forma de la forma, o el inicio del inicio, como lo formula Palacio en *Débora*, sólo es imaginable como paradoja, lo cual nos recuerda a la estructura de la *différance* que analizamos anteriormente: la forma como unidad de la diferencia, es decir como “tertium” (tercero); hablando desde la lógica clásica aristotélica, está siempre solo de manera ausente presente, es el “tercero incluido excluido”

207 Luhmann, “Die Paradoxie der Form”, 244. “Eine Form ist also etwas, was zwei Seiten hat die unterschieden werden.”

208 Giancarlo Corsi/Elena Esposito/Claudio Baraldi (eds.), *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, México 1996, 135. Ver además Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 379: “Eine Unterscheidung markiert einen Bereich und wird dann in das durch sie Unterschiedene wiedereingeführt. Sie kommt dann doppelt vor: als Ausgangsunterscheidung und als Unterscheidung in dem durch sie Unterschiedenen. Sie ist dieselbe und nicht dieselbe. Sie ist dieselbe, weil der Witz des re-entry gerade darin besteht, dieselbe Unterscheidung rekursiv auf sich selbst anzuwenden; sie ist eine andere, weil sie in einen anderen, in einen bereits unterschiedenen Bereich eingesetzt wird”.

(“eingeschlossene ausgeschlossene Dritte”),²⁰⁹ como dice Luhmann. La reflexión sobre las condiciones de la posibilidad del lenguaje, tal como se plantea en la *différance* derridiana, está implícita en la estructura descubierta por Luhmann para la adquisición de conocimiento. En este punto emerge nuevamente la segunda pregunta que se insinúa en la obra de Palacio: ¿qué significa la realidad?

Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Un juego tal, la *différance*, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general.²¹⁰

Mientras que la teoría de la diferencia señala la “diferenciación y binarización como operación basal del comportamiento humano”, el mundo narrativo de Palacio parece comportarse de manera diferente.

Retomemos los planteamientos de Wolfgang Iser sobre *el acto de la lectura*, donde la constitución del significado de un texto literario se completa en una dialéctica tripartita: durante la lectura se constituye el verdadero significado de la obra literaria como resultado de la interacción entre texto y lector. En el texto el autor crea un objeto ficcional, en el cual ordena elementos de la realidad en forma distinta, “de tal manera que nuestro mundo aparentemente conocido [está representado] en una forma divergente”.²¹¹ A partir de esta teoría, propondremos la lectura de *Débora* desde una doble perspectiva. Primero, como radicalización de los planteamientos ya elaborados en su cuentística, al punto de llegar a la indistinguibilidad narrativa que se encuentra en la estructura de contenido, lingüística y narratológica de la novela y en su función auto referencial; es decir, procuraremos ocuparnos de la cuestión de la “interpretabilidad” de la novela *Débora*. En segundo lugar postularemos la disolución de las distinciones binarias constitutivas de la percepción de lo real o la realidad, tal como están determinadas por la teoría de la diferencia, a través de la ruptura de la diferenciación y el binarismo –operaciones fundamentales del comportamiento humano–²¹² por medio de la tri-instancialidad que marca a toda

209 Niklas Luhmann, “Individuum, Individualität, Individualismus”, en: Id., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, tomo 3, Fráncfort del Meno 1989, 199.

210 Derrida, “La Différance”, 46.

211 Wolfgang Iser, *Die Apellstruktur der Texte*, Konstanz 1972, 11.

212 Véase Norbert Bolz, *Philosophie nach ihrem Ende*, Múnich 1992, 171.

la novela *Débora*, entendida como un *inicio progresivo des(a)plazado*.²¹³

Esta **zona de indistinguibilidad**²¹⁴ en la novela está sin embargo acompañada, a nuestro ver, de una **zona apelativa**, en el sentido iseriano de que la “realidad de un texto es siempre una realidad constituida por sí mismo y por ello reacción a esa realidad”, de tal manera que “el texto adquiere un grado de real(idad) en cuanto el lector comple(men)ta y realiza las reacciones que el texto ofrece”.²¹⁵ El *lector implícito* que Iser postula se encuentra ante una red de estructuras apelativas que esperan ser concretadas por el lector. El rol del lector contiene dos aspectos centrales que Iser denomina estructura textual (*Textstruktur*) y estructura del acto (*Aktstruktur*). En la estructura del acto se forman una multiplicidad de perspectivas a través de una con-

213 Postulamos la **tri-instancialidad poética** de *Débora* como radicalización de un **inicio progresivo desplazado/aplazado** que demuestra precisamente una triple orientación: hacia la realidad, hacia la realidad ficcional y hacia la condición de la posibilidad de ambas realidades. Nuestra lectura, aunque acoge varios aspectos, se acerca a las propuestas más actuales de Niemeyer que lee a *Débora* como “mimesis autocrítica” y quiere con ese término “dar mejor cabida a la doble orientación del texto hacia la realidad y hacia sí mismo en cuanto reflexión crítica de/sobre esta orientación” y a la posición de Núñez quien afirma que *Débora* “subraya la situación de lectura e indica una constante conciencia del circuito comunicativo literario”, en donde la “historia le ‘ocurre’ al lector”. Véase Niemeyer, *Subway de los sueños*, 125, y Núñez, “Nadie cuenta nada”, 61.

214 No profundizaremos en el tema del humor palaciano pero no consideramos que el humor “posibilita un ahondamiento” que “permitía también expresar ‘modernamente’ la reserva frente a cualquier modernolatría, la ajena y la propia”, como afirma Katharina Niemeyer, quien, sin embargo, propone una ambigüedad entre humor e ironía que nos parece más acertada: “Es decir, en las novelas vanguardistas, humor e ironía resultan compatibles entre sí en un doble sentido: como negación a ‘tomar en serio’ las normas literarias y sociales en cuestión, y como estrategias de ‘ambiguamiento’ (sic!) de la expresión y del pensamiento. Se emplean como estrategias para desconcertar al lector ‘medio’ de la época, frustrando sus expectativas de univocidad y seriedad, pero despertando también cierta simpatía, sea por medio de la comicidad, sea a través de una ironía que no deja de referirse al texto mismo, como tan bien ya lo ilustra el ejemplo de *Débora*”. Véase Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños*, 181 y 179. En este sentido el humor sirve para cimentar la zona de indistinguibilidad que observamos en la obra de Palacio.

215 Wolfgang Iser, *Die Apellstruktur der Texte*, Konstanz 1972, 11: “Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf die Wirklichkeit. Wenn ein literarischer Text keine wirklichen Gegenstände hervorbringt, so gewinnt er seine Wirklichkeit erst dadurch, daß der Leser die vom Text angebotenen Reaktionen mit vollzieht”.

figuración diversa de los elementos reales provenientes del mundo conocido. Los personajes ficcionales, el narrador, los actos o también la imaginación del lector (*Leserfiktion*) pueden actuar como portadores de una perspectiva y contener aspectos interpretativos relevantes. Para concretizar un significado no se puede considerar esas perspectivas como disociadas sino que se las debe relacionar unas con otras. Este procedimiento lo completa entonces el lector dentro de la estructura del acto, en la medida en que integra los distintos puntos de vista en un todo coherente. La perspectiva que adopta el lector por medio de esa acción no está explícitamente expresada en el texto sino sólo en la consciencia imaginativa del lector (*Vorstellungsbewusstsein*). “El significado de textos literarios sólo es imaginable, ya que no está explícitamente dado y por lo tanto sólo puede ser actualizado en la consciencia imaginativa del receptor”.²¹⁶

Adicionalmente a este lector implícito iseriano, Palacio ensaya en esta novela una especie de escritor/autor implícito dentro de la voz narrativa, lo cual duplica el nivel de reflexión sobre lo narrado cuando la *différence* de *signifiant* y *signifié* –que es siempre ya una *différance*, y como tal fija la condición de la posibilidad de lenguaje– es ejemplificada en la tensión implícita entre voz narrativa y voz narrativa cuestionada, es decir entre dos instancias de la misma voz narrativa: aquella que en un primer plano cuestiona la trama y las no-acciones durante toda la novela, el constante inicio des(a)plazado del Teniente (sustituto y no significante de algo), y aquella que cuestiona dicha reflexión y pregunta por el origen de esa misma voz ¿narrativa? Este cuestionamiento está inmerso en una pregunta mayor: ¿qué es lo que diferencia la novela realista de la tri-instancialidad poética entre autor/escritor implícito-voz narrativa implícita-realidad/ficcionalidad implícita? Todas las instancias ficcionales tienen un factor de explicitación concreta sobre el cual se reflexiona intra-diegéticamente, como inautenticidad cuestionadora auto reflexiva.²¹⁷

216 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Múnich 1984, 63. “Der Sinn literarischer Texte ist nur vorstellbar da er nicht explizit gegeben ist und folglich nur im Vorstellungsbewußtsein des Empfängers vergegenwärtigt werden kann.”

217 “Pablo Palacio, en *Débora*, y en clave de una inautenticidad que cuestiona, una vez más nos invita a preguntarnos de qué libertad podemos hablar cuando el mundo y los otros cada vez más nos invitan a vivir con las manos en los bolsillos...” Véase Luis Alfredo Cuenca Ojeda/Alonso M. Guamán Castillo/Dalton M.

El Teniente, manos en los bolsillos, hacía tiempo hasta la hora impuesta de “no tener qué hacer”. Tal vez en espera del momento iluso en que una novedad imprimiera nuevo ritmo a la vida. La renovación no llega nunca y esta espera es una continua burla a la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos, imponiéndose las suposiciones no como tales sino con una apariencia tal de realidad que engañaba al mismo mentiroso.

Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie.

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? ¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la derecha y gruesa y rugosa como un cacho?

Sucedé que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: “puede darse el caso”, “es muy posible”. La verdad: casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras y mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: estas son fantasías, más o menos doradas²¹⁸ para que puedas tragártelas con comodidad; o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento a los John Rafles o Sherlock Holmes. ¡Embusteros! ¡Embusteros! (OP 132).

Para reconocer la zona de la indistinguibilidad a nivel de los personajes literarios de *Débora*, nos remitimos al primer diálogo entre el personaje Teniente, un “narrador heterodiegético-autorial, que también se declara autor del texto”²¹⁹ y la voz del Teniente B, “refaccionado por la literatura” (OP 127).

—Hola, Teniente B.

Casualmente, he aquí el tipo que puede hacer una narración. “Traído del cabello”, pero hemos de confesar que no existe un hombre que no haya sido traído del cabello.

Herrera A., *Existencialismo y literatura: Pablo Palacio*, Loja 2004, 217. Sobre la “inautenticidad auténtica” véase ahí mismo las páginas 212-215.

218 “Cabe destacar la inversión en el empleo del término ‘dorada’: originalmente empleado para señalar la relación entre conseja y consejo —el símil de la píldora dorada tan frecuente en la literatura barroca—, aquí se emplea justamente al revés.” Véase Niemeyer, *Subway de los sueños*, 120.

219 *Ibid.*, 117.

El Teniente B es un amigo de nuestro Teniente.
 Se dieron las manos.
 –¿Qué tal?
 –¿Qué tal?
 –¿Qué es de esa vida?
 –Bien, ¿y tú?
 Etc.
 –Oye lo que me pasa.
 –¿? ?
 Tenía los ojos del buen tiempo.
 –Ayer estuve con ella.
 –¿Sí? Cuenta.
 He de poner a los lectores al corriente de lo anterior (OP 126).

Wilfrido Corral afirma que este diálogo es “una oscilación entre acción y pensamiento, ligada a la conciencia” en donde “un yo excéntrico” se antepone a “un yo con-céntrico, o en términos de R.D. Laing, un yo encarnado ante uno desencarnado”.²²⁰ Y siguiendo con su análisis de *Débora*, Corral sostiene que “[e]l problema de la identidad es el elemento impulsor que *abre* el texto, lo atraviesa con sutiles trastrocamientos de frases hechas, y en cierto sentido lo cierra”.²²¹

Este aspecto es interesante pues reafirma nuestra propuesta de que el problema de narración que podemos leer en Palacio empieza con una narrativa que oscila entre escritura misma y el planteamiento de por qué escribir, pero sobre todo de cómo comenzar, o mejor, cómo empezar a narrar: estamos ante una elevada consciencia de la forma. La obra de Palacio enfrenta al lector de tal manera que lo implica, lo enreda personalmente en la ficción, y en su irreflexiva absorción de una conversación común, que sirve de *Leerstelle* para reflexionar acerca del encuentro lingüístico entre uno y otro, y en un nivel más basal, acerca de las condiciones de la posibilidad del encuentro verbal entre dos seres humanos. La gran cantidad de *Leerstellen* en la novela puede provocar que el lector se sienta hasta cierto punto dejado de lado.²²² En ese sentido el espacio vacío funge de motor de un tipo de lectura y de escritura, brota por medio de su indivisibilidad e indefini-

220 Corral, “Introducción del coordinador”, XLV.

221 *Ibid.*, XLIV, cursiva y negrilla mías.

222 Iser, *Der Akt des Lesens*, 300. Por otro lado, Núñez afirma que “al generar mecanismos de puesta en primer plano del proceso de narración, se produce un *distanciamento* tal que los personajes parecen no padecer la historia [y] se disloca la representación de la *experiencia*”. Véase Núñez, “Nadie cuenta nada”, 47.

bilidad de la reflexión e impide que el carácter ficcional de la lectura se pierda de vista.

El Teniente, olvidado de la novela hasta parecer insensible, es una tabla rasa en la que nada escribió la emoción. Se sentía algo satisfecho, nada más. [...] Claro, se nos clava la vieja frase del libro y el aire nos produce un beneficio hasta literario. Sucede que muchas veces nos emocionamos porque llega el caso de atender a la emoción adquirida en una página y que la tenemos guardada hasta que circunstancias análogas la revelen como si fuera nuestra (OP 126).

Por otro lado, si consideramos que el tiempo ubica al individuo en el espacio y lo determina de alguna manera, descubriremos que Palacio juega con esta disposición inicial en su narrativa. El narrador de *Débora* percibe un desorden espacio-temporal en su interior y se apresta a definirse dentro de su ambigüedad existencial, que es al mismo tiempo ambigüedad narrativa entre “yo-narrado y yo-narrador”.²²³ Así, él mismo esculpe el tiempo (como elemento constitutivo del texto) dentro de la narración, de modo que crea una representación de sí (como categoría textual), al mismo tiempo que construye la enunciación y narratividad. La proyección literaria del texto se ubica dentro de su espacio auto reflexivo, conduciéndolo (al narrador-lector y al lector-narrador) a (de)construir los valores de las “realidades grandes, voluminosas” y los conceptos de lo literario, y a ubicarse en el lugar de lo verdaderamente palaciano: incurrir en las paradojas propias de lo inefable, de las realidades pequeñas, expresando la limitación, la insuficiencia propia de nuestro lenguaje y, por otro lado, abriendo al sujeto narrativo el horizonte de una indefinida posibilidad auto reflexiva:

Con la carga del amigo al lado –es una carga porque cuando nos encontramos con *otro* es necesario pensar en las cosas de él a más de las nuestras– siguió ocupando su desocupación. Andar por llenar el tiempo, por esperar que sean las doce (en los demás casos se pondrá otro número), hora capitalísima en la vida de un hombre que no tiene qué hacer, hora del almuerzo; tras la cual se luchará por llenar el tiempo en espera de las siete. El hombre común gira en torno de estas dos horas y todos sus negocios y operaciones están en referencia con ellas; así nunca dice “a las dos” o “a las nueve”, sino “después del almuerzo”, “antes del almuerzo”, “después de la comida”, “antes de la comida”. El tiempo, para nosotros, ha comido una sola vez; el año I de la Era Cristiana.

223 Terminología propuesta por Katharina Niemeyer (*Subway de los sueños*, 80).

Aunque también el amigo nos distrae y es causa de una fuga concentrativa, perdemos el hilo de lo que obstinadamente teníamos en el cerebro [¿el hilo de la narración?], importante o estúpido, pero obsesionante...
 Bien: los dos Tenientes *hacían* tiempo (OP 128, cursivas mías).

No existe entonces un tiempo narrado, nos ubicamos en una posición neutral, atemporal, para permitir que los Tenientes *hagan tiempo*. No es una realidad lo que está narrado en este comienzo, es únicamente una noción, una anticipación a la realidad.

En suma, *Débora* no intenta ofrecer una imagen más “verdadera” de la realidad, sino comunicar y hacer experimentar la necesidad de una mirada siempre crítica y reflexiva de las convenciones e intereses que condicionan la apropiación –cualquier apropiación– de ella.²²⁴

Pues todo lo demás se auto extrae/sustraer del texto mismo, rehúye a una representación realista y, finalmente, se rinde frente a su propia composición: “Bien: los dos Tenientes *hacían* tiempo”. La temporalidad palaciana fluye de tal manera que estructura un tiempo que suspende la posibilidad de *un* nombre. La narración, al ser construida, está consciente de su doble temporalidad: una que no admite relaciones de espacio y que vuelve la temporalidad hacia adentro, donde esta no se puede medir en distancias y linealidades, y otra que cuestiona la organización de la temporalidad en épocas, períodos, momentos y horas. Lo interesante es que Palacio se preocupa por el momento del almuerzo como un espacio intermedio, aquel que divide el día (por lo general se almuerza al mediodía), es decir, ese “entre-mí” de “la doble y única mujer” se convierte ahora en un entre-tiempo, ese entre-espacio temporal es el que quiere expresar Palacio, esa *différance* espacial y temporal que se encuentra entre ese “andar por llenar el tiempo” del ser humano y ese “esperar por que sean las doce”. Una vez más nos hallamos claramente frente a la preocupación, al interés por el inicio, por el origen de la narración: “El tiempo, para nosotros, ha comido una sola vez; el año I de la Era Cristiana” (OP 129). Palacio se pregunta fundamentalmente cómo es que podemos decir “después de” o “antes de”, cuál es nuestro punto cero (para narrar), cuál nuestro inicio (para vivir). ¿Según qué relación, qué medida, podemos decir: esto sucedió antes o después de...? A través de la atención brindada a la temporalidad como condición fundamental de todo inicio,

224 Niemeyer, *Subway de los sueños*, 125.

Palacio vuelve también la mirada hacia la estructura del tiempo mismo.²²⁵

Por lo tanto, Palacio pospone el inicio narrativo de *Débora* mediante la estrategia de “hacer tiempo”, y gracias a esta suspensión narrativa del tiempo no tiene que narrar el inicio sino únicamente describe y reflexiona sobre la posibilidad teórica de un inicio sin describirlo realmente. Así resuelve narratológicamente para sí mismo el problema temporal del inicio.

Para terminar este análisis nos concentraremos en la escena final de este desplazamiento/aplazamiento inicial progresivo desarrollado en *Débora*. Toda la trama se dirige hacia ese nuevo desplazamiento/aplazamiento que vuelve a marcar un inicio signico en todo el sentido de la palabra. Aquí se revela “finalmente” que “el ser del lenguaje es la desaparición visible de aquel que habla”.²²⁶

T e n i e n t e

Tu muerte repentina da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos, de manera que en este brumoso deslizamiento me detengo y veo la noche. Débora está demasiado lejos y por eso es una magnolia. Habríamos ido a verla.
 Débora: bailarina yanquilandesa. Dos ojos azules. Sabía dar a los brazos flexibilidades de cuellos de garza.
 Imagino que tiene un lejano sabor de miel.
 Y por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo. Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear el lejano sabor de Débora, la que luchará por volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, como un muelle que va perdiendo fuerza.
 En este momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos

de un suave color blanco (OP 140).

Débora es la condición de la posibilidad del lenguaje que se percibe por medio del brazo que se extiende para signar la *page blanche* y, al mismo tiempo, por la imagen que compone cuando se extiende sobre

225 “The relation between theory and fiction is one based on the distance each shares with respect to the other: it is this distance that, finally, allows the two to interact.” Véase Eoin S. Thompson, *The Distant Relation. Time and Identity in Spanish American Fiction*, Montreal/Kingston 2000, xvi.

226 Véase Michel Foucault, *El pensamiento de afuera*, Valencia 1988, 75.

la creación literaria: los cuellos de garza²²⁷ forman una letra, la letra, la palabra única que Palacio busca a través de su obra. Pero esta letra, esta palabra, tampoco se puede aprehender ni materializar, y por ello se la guarda como un recuerdo, como huella cuyo lejano sabor a miel es universal porque concierne a todos los seres humanos, a todos toca esta condicionalidad de las posibilidades del lenguaje y del habla. *Différance* “que luchará por volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, como un muelle que va perdiendo fuerza”²²⁸ en “la aventura seminal de la huella [*tracce*]”.²²⁹ ¿Y no es aquella irreducible diferencia la que marca ese “momento inicial y final”²³⁰ donde se “suprimen las minucias” y “difuminan los contornos”? Una diferencia que se tiene que pensar para poder volver a sí mismo y ubicarse con la mirada táctil (“suave color”)

ante lo todavía innumerable, que se anuncia, y que sólo puede hacerlo, como resulta necesario cada vez que tiene lugar un nacimiento, bajo la especie de la no-especie, bajo la forma informe, muda, infante y terrorífica de la monstruosidad.²³¹

227 Para Elizabeth Coonrod Martínez esta imagen sugiere que: “The crane’s neck –a semblance of art and also of a question mark– could be a replacement for the Latin American Modernistas’ perpetual swan, whose neck needed to be twisted according to one poet critiquing Modernismo”. Véase Elizabeth Coonrod Martínez, *Before the Boom: Latin American Revolutionary Novels of the 1920s*, Lanham/Nueva York/Oxford 2001, 85.

228 “Wie immer es um den ontologisch-metaphysischen Status von Differenz, um ihre Inkarnation als ‘Schrift’ (Derrida) oder Ähnliches bestellt sein mag:... Differenzen legen ein System... nicht fest, sie spezifizieren und erweitern seine Möglichkeiten der Selbstfestlegung.” Véase Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, Fráncfort del Meno 1983, 107. Citado de Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno 1991, 377.

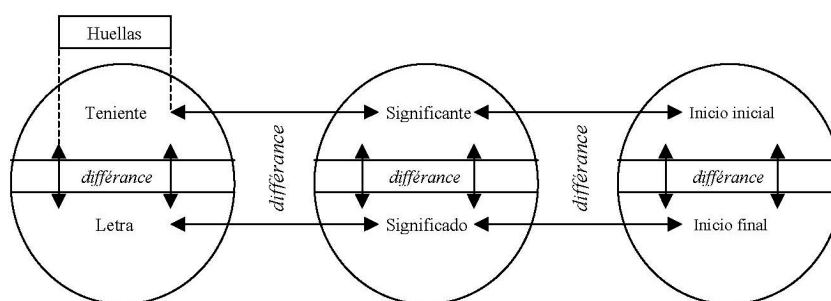
229 Jacques Derrida, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en: Id., *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona 1989, 400.

230 Lo que avala esto es el hecho claramente señalado por Núñez de que todo el relato parece “carecer de un ordenamiento causal en la trama que dirija [las acciones] hacia su culminación y parecen carecer de una significación que las trascienda y permita interpretar la moralidad del relato”. Véase Núñez, “Nadie cuenta nada”, 45. La carencia de una significación que trascienda las acciones de la trama nos permite leer a *Débora* como un radical inicio progresivo desplazado/aplazado.

231 Jacques Derrida, “La estructura, el signo y el juego”, 401.

El *Schrift-Werden* (devenir-escritura) de *Débora* a través del “teniente” se re-inicia en el sentido de un *re-entry* que reflexiona sobre el “momento inicial y final” –la novela misma es ese permanente inicio y final des(a)plazado– y acontece como *Zeichen-Werden* (devenir-signo) con la flexibilidad danzante de la letra corpórea.²³²

Esquema de la tri-instancialidad poética



3.2 Brazo y flexibilidad corporal del devenir signo: breve excursio sobre lo cinematográfico en la obra de Palacio

La vida es una paralización de espera. Siempre estamos mirando, a la ventana, que pase el buen tiempo. Aguardamos que caigan las soluciones del tiempo mismo. Sentados en nuestras butacas, contemplamos el cinematógrafo de nuestros hechos. Miramos hacia arriba para encontrar la claraboya por donde hemos de salirnos, pálidos y azorados, y ser espectadores del propio drama estupefaciente, si es posible, si la vida lo permite (OP 27).

232 Retomamos la interpretación inconclusa de Louise Thorpe Crissman, quien sostiene que “[c]omo una ‘bailarina yanquilandesa’ Débora podría también representar el acto de la creación y simbolizar una figura de poder[?]. Sus brazos se mueven como cuellos de garzas, símbolos de la vida...”. Véase Louise Thorpe Crissman, “Débora”, en: *Cultura* 20 (1984), 99. Este artículo corresponde al capítulo IV de la tesis doctoral de la autora: *The works of Pablo Palacio: an early manifestation of contemporary tendencies in Spanish American literature*, Maryland 1973.



Un bostezo tras el bostezo, el sueño. Ahora se me viene una observación que es necesario grabarla:
 El cinematógrafo es el arte de los sordomudos.
 Hacia algún tiempo leía un libro, lleno de frases modelos: “La iniquidad siempre triunfa sobre la bondad y la inocencia”. Pobre hombre. Cómo se ve que no ha ido al Teatro.
 Tengo sobre la mesa dos pipas que no se fuman.
 Nubloso, como la llegada del sueño.
 Voluntad de la parálisis, descendente, blanda, larga.
 ¡Ay! –el salto en el lecho, creyendo que se caía–.
 De nuevo la voluntad de la parálisis.
 Hasta la hora de la vendimia de los espíritus, cuando en la ciudad han dejado de pensar sesenta mil hombres. Cuando, en la ciudad, el silencio se ha enfundado en la inmovilidad de los cuerpos.
 Cuando se ha hecho la tiniebla subjetiva.
 (Así, entre paréntesis, vamos a ver el episodio) (OP 136).

Para empezar, nos remitiremos al “Testimonio personal” del escritor peruano Luis Alberto Sánchez, donde narra su estadía de trece meses en Quito (1932-1933). Este texto confirma la gran importancia que tuvo el cine y lo cinematográfico en la obra de Pablo Palacio:

[Y] por último me convertí en empresario de cine, para lo cual obtuve la exclusividad de algunas películas de sello “Ufa”, entre ella *El Ángel Azul* de Marlene Dietrich, *Varieté*, de Emil Jannings. Estrenamos esas películas y también *Pagliacci* en el gran Teatro Bolívar de Quito, luego las enviábamos a provincias. El negocio se paralizó pocos meses después. Menos mal que coincidió con el fin de mi destierro. Pablo Palacio, mi socio, perdió como 900 sucres, y yo, mi trabajo, un poco de ahorros y algunas esperanzas.²³³

La imagen que ilustra el inicio de este acápite proviene del material promocional para la película *Varieté* que se exhibió en Quito gracias a los esfuerzos de Palacio y de su socio Sánchez. La utilizamos aquí para evocar el devenir corporal del signo (lenguaje) en las “flexibilidades de brazos” que forman la letra, la palabra única. Podemos ver cómo la bailarina, que bien podría ser la “bailarina yanquilandesa”, esa *Débora*-devenir signo forma con sus brazos-flexión el signo P invertido, la P de Pablo y Palacio. Por otro lado, si analizamos las citas que hemos transcrito a modo de comentario de esta imagen, podemos ver que existe una tensión dinámica en ellas: el entre-mí de la *fotografía* y *cinematografía*. Se puede decir que Palacio quiso expli-

233 Luis Alberto Sánchez, *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX*, Tomo II: El Purgatorio 1931-1945, Lima 1987, 81.

tar el movimiento dinámico y aquello que se encontraba entre la signatura de la luz (que ya es corporización de la letra) y “el arte de los sordomudos”, la película muda, que marca una corporización más compleja del signo. La aparición de estas nuevas técnicas de disposición de imágenes también incide en la disposición sígnica, en tanto posicionamiento tipográfico, espacialización, fragmentariedad y simultaneidad narrativa de la estructura y materia novelesca.²³⁴ A partir de el origen simultáneo (*Gleichursprünglichkeit*) del ver y del saber —es decir, de lo sensual y lo inteligible—, no se puede hablar más de un origen del habla, del cual se desarrolla todo, sino más bien de un “origen en el flujo del devenir como torbellino” (*Strudel im Fluß des Werdens*).²³⁵ El origen/la fuente aparece en la inmanencia del devenir y se nos presenta como síntoma. Es decir, como una especie de formación crítica que irrumpe por un lado, el flujo normal del río (ese es en el sentido morfológico de la palabra, su aspecto catastrófico) y por el otro lado un cuerpo que puede aparecer, “restaurarse”, puede salir a la luz que les hace a la vez, pero ahora por un momento, ver: este es el choque o el aspecto formativo del origen, su propiedad morfogenética o la propiedad de lo siempre “inacabado”, siempre “no concluyente”, como escribe tan bien Walter Benjamin. Y Palacio y Benjamin ven en este devenir conjunto de imágenes sólo ritmos y conflictos, es decir una verdadera dialéctica. Nos parece importante llamar la atención sobre este punto, pues el alumbramiento del signo (fotografía), esa escritura de la luz, se contrapone a aquel “arte sordomudo”, la escritura del *kiné*, del movimiento. Estamos en la zona de la diferencia entre ver y saber, en el origen no originario de la *différance*, el desplazamiento/aplazamiento constante de la condicionalidad del signo. Es decir, lo que Palacio trataba de literaturizar era precisamente esa condición de la posibilidad del lenguaje como entre-mí de la escritura de luz y la escritura del movimiento, como espacio dinámico que posibilita el lenguaje que se ubica entre esas dos grafías:

Voluntad de la parálisis, descendente, blanda, larga.
 ¡Ay! —el salto en el lecho, creyendo que se caía—.
 De nuevo la voluntad de la parálisis (OP 136).

234 Véase sobre todo el subcapítulo sobre “técnicas cinematográficas” en el estudio de Louise Thorpe Crissman, “Débora”, en: 89-95.

235 Benjamin, “Origen del Trauerspiel alemán”, 243.

Como muestra el siguiente esquema, proponemos también la presencia de una tri-instancialidad *cinematográfica* en la literatura de Palacio:

Fotografía/Parálisis	Voluntad de parálisis	Arte de los sordomudos/ Movimiento
Escritura de luz	entre-mí/ <i>différance</i>	Escritura del movimiento
Corporización del signo (+)	Salto/Flexibilidad	Movilidad del signo (+)

3.3 Vida del ahorcado (1932): *tiempo intemporal, espacio des-espaciado y vida nula*

Esta zona de indiferenciación, de indistinguibilidad basal, que ha sido señalada en *Débora*, no sólo se presenta a nivel de la proyección figurativa del Teniente, sino también en el tiempo y el espacio de los mundos narrados. En relación a este punto es pertinente el análisis de la novela *Vida del ahorcado*, la cual parece a primera vista pactar con las normas de la organización histórica (*geschichtlich*) del tiempo: “Primera mañana de mayo” (OP 145). Sin embargo, las descripciones iniciales sugieren un espacio ahistórico y atemporal, un *espacio hipostático* que se presenta de manera incomprensible o contradictoria frente a nuestra percepción y concepción causal y lineal del tiempo. La realidad ficcional aparece como una marcha en y hacia el vacío, lo cual nos lleva nuevamente a la pregunta acerca del inicio narrativo:

Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos ad-hoc, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. Ocurre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos. Ya cerca, un mínimo número de esos mismos hombres introducen sus pellejos en agua, bufan, tiritan y silban.

Luego ocultan todo su cuerpo en telas especiales, dejando fuera sólo sus aparatos más indispensables para ponerse en relación con sus vecinos y abandonan esos grandes cubos, con los párpados hinchados y amarillos.

Ahora bien: en este momento yo he despertado. Fue así de improviso, como hacer luz, como apagar la luz. Estiro la pierna, amigo mío, y veo en dónde he despertado. Este es un cubo parecido a aquel en que todos los hombres despiertan. Se puede ver aquí medianamente, ya es de día. Ya es la hora de ayer, compañero. Está todo en su sitio.

Pero los párpados vuelven a cerrárseme, pero ya es la hora de ayer.

–Andrés –silba una voz bajita.
 Me incorporo de un salto. Escucho. ¿Quién me ha llamado? Aquí no
 puede haber
 otra voz que la mía.
 Retengo el aliento. Me levanto de puntillas, todos los sentidos abiertos.
 Es preciso observar, que en este cubo hay algo peligroso (OP 145).

Cuenca reconoce esa concepción específica del espacio-tiempo que tiene el protagonista, y así afirma que “Andrés oye un silbido casi inaudible que lo sobresalta: no es nadie, es él mismo, es su propia voz, la de su yo esquizoide, en peligro de disolución”.²³⁶ Esto nos lleva a recordar la paradójica metáfora kafkiana del “movimiento inmóvil” (*stehenden Bewegung*), que se encuentra de manera modificada en los diarios de Kafka como “marchar inmóvil” (*stehende[s] Marschieren*)²³⁷ o como “avances inmóviles” (*stehende[r] Sturmlauf*).²³⁸ Esto se combina además con las habitaciones descritas como “grandes cubos ad-hoc” (OP 145), metáforas del espacio hipostático, espacio ad-hoc, literalmente “para esto”, adecuado para un determinado fin, y en un sentido más amplio, *ad hoc* se refiere a “específico” o “específicamente”.

Lo que sucede es que la voz narrativa emplea este término precisamente para revertir esa especificidad tópica; los cubos ad-hoc, por su naturaleza específica no determinada, son espacios hipostáticos donde lo abstracto se convierte en substancia, es decir, se trata de un espacio donde el ser puede “ser de un modo verdadero”, “ser de un modo real” o también “realidad verdadera”, de modo que estamos ante la sustancialización de los conceptos a través de su génesis material. En la novela de Palacio asistimos a la sustancialización de los conceptos de espacio y tiempo a través de la génesis creadora/que va creyendo del inicio narrativo/novelesco que va de la mano de la creación por medio de una sustancia individual concreta: la instantaneidad eterna del devenir ser, del saber “que en ese cubo hay algo peligroso” (OP 145). Si recreamos este inicio narrativo nuevamente desde el punto de vista de la *acción novelesca*, entonces recurrimos a Kant para quien la hipóstasis significa “convertir en cosas el pensamiento”, si-

236 Cuenca/Guamán Castillo/Herrera, *Existencialismo y literatura: Pablo Palacio*, 236s.

237 Franz Kafka, entrada del 23.01.1922, en: Id. *Tagebücher*, ed. de Hans-Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Fráncfort del Meno 2006, 887.

238 Kafka, entrada del 20.11.1911, en: Id. *Tagebücher*, 259.

tuar fuera del sujeto una idea como si fuera una cosa verdadera, en este caso fuera del sujeto creador.²³⁹

Ich behaupte nun: dass alle Schwierigkeiten, die man bei diesen Fragen vorzufinden glaubet, [...] auf einem bloßen Blendwerke beruhen, nach welchem man das, was bloß in Gedanken existiert, hypostasiert, und in eben derselben Qualität, als einen wirklichen Gegenstand außerhalb dem denkenden Subjekte annimmt, nämlich Ausdehnung, die nichts als Erscheinung ist, vor eine, auch ohne unsere Sinnlichkeit, subsistierende Eigenschaft äußerer Dinge, und Bewegung vor deren Wirkung, welche auch außer unseren Sinnen an sich wirklich vorgeht, zu halten.²⁴⁰

Como afirma Ferreti, a Kant le interesa en este pasaje llamar la atención sobre la engañosa función (o posición) de la hipóstasis como medio, que deja aparecer lo abstracto como substancia y que en realidad es una virtualidad que sólo se puede dar en los pensamientos; en el caso de Palacio, en su reflexión sobre las condiciones que la posibilitan.²⁴¹ Lo abstracto es en este caso ese espacio des-espaciado, ese *espacio ad hoc* que es la condición de la posibilidad de espacio creativo. Palacio instala este espacio implícito como espacio filmico pues las descripciones iniciales también podrían ser percibidas como una cámara que se encuentra dentro de la voz narrativa y que al ser filmada se constituye como medio: “La hipóstasis es por ello como un medio inteligible, que permite que cuestiones abstractas como pensamientos o instintos [o inicios novelescos] sean concebibles”.²⁴² Benjamín Carrión había ya afirmado, sobre este procedimiento metanarrativo palaciano, que “como en el cinematógrafo, proyecta el negativo de sí mismo sobre la pantalla [...] y él se constituye en operador y espectador de la película”. Notemos, sin embargo, que este negativo de sí mismo entraña una materialidad aparente, como sugiere Kant:

Aber wir sollten bedenken: dass nicht die Körper Gegenstände an sich sind, die uns gegenwärtig sein, sondern eine bloße Erscheinung, wer weiß, welches unbekanntes Gegenstandes, dass die Bewegung nicht die

239 Véase sobre el espacio hipostasiado como elemento constituyente del espacio el artículo de Víctor Andrés Ferreti, “Der hypostasierte Raum in Davis Lynchs *Mulholland Drive*”, en: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (eds.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg 2004, 271-280.

240 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburgo 1990, 476.

241 Ferreti, “Der hypostasierte Raum”, 272.

242 Ferreti, “Der hypostasierte Raum”, 272.

Wirkung dieser unbekanntten Ursache, sondern bloß die Erscheinung ihres Einflusses auf unsere Sinne sei [...].²⁴³

Solamente la imaginación, el cerrar y abrir de ojos del personaje novelesco, cierra el espacio hipostático que es recorrido por la cámara intradiegetica de la voz narrativa. Por ello el espacio novelesco es proyectado sobre dos planos de realización: uno que asegura la credibilidad imaginaria y otro que asegura la imaginación creativa.²⁴⁴ Esta activación de la imaginación dentro del espacio hipostático de la ficción está relacionado con la imaginación activa por parte del lector. Por ello, ese espacio indistinguible, que es condición de la posibilidad de espacialidad, también se constituye por medio de la zona apelativa que activa: “todos los sentidos abiertos”, por parte del proyector (operador) y del espectador (lector). La realización de un “ser verdadero” se desdobra sobre los dos significados que se le atribuyen a la hipóstasis: la realización concreta de una esencia inmaterial como tensión su(b)stancial, es decir, entre materialidad (sustancia signica-significante) y esencia (substancia semántica-significado), y como tensión hipostática personal (de la voz narrativa y del lector). Así se concreta el inicio de *Vida del ahorcado*, esencialmente en tres formas de “realización”: inconcepción (*Ungezeugtsein*)-concepción (*Gezeugtsein*)-devenir (*Hervorgegangensein*).²⁴⁵ En ese sentido podemos percibirlo paralelamente al “principio irracional de la razón” descrito por Schelling (*vernunftloses irrationales Princip*) que proviene de una acción originaria de libertad del hombre (*ursprüngliche Freiheitstat des Menschen*), cometida a causa de una libertad desde luego, cuya culpabilidad se encuentra predisuelta en la primera realización: en cuanto nuestra libertad también lleva consigo la (pre)disposición de un peli-

243 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 498.

244 Raúl Serrano distingue certeramente la función impulsora de la imaginación en la construcción textual palaciana pero ve en ella erróneamente una reactualización de lo novelesco: “Su teoría de la novela, absolutamente contemporánea, parte de la reivindicación del discurso novelesco como una escritura que se mueve a contra corriente entre los desórdenes que provoca esa ‘loca de la casa’ que es la imaginación”. Véase Raúl Serrano Sánchez, “Pablo Palacio: los huecos de la ausencia”, en: *Encuentros* 8 (2006), 87.

245 Jürgen Hammerstaedt, “Hypostase”, en: *Realexikon für Antike und Christentum*, tomo 16, Stuttgart 1994, col. 986-1035.

gro (“es preciso observar que en este cubo hay algo peligroso”), libertad como capacidad para el mal (*Freiheit als Vermögen des Bösen*).²⁴⁶

Como hipóstasis de un auto-supuesto transcendental puesto en el inicio y entonces como condición que posibilita nuestro accionar (desde siempre ya) requerido, llega la negación de la primera consumación de libertad hacia un interno –desde la teoría de subjetividad invertida– núcleo interno del pensamiento moderno de autonomía.²⁴⁷

Ocurre entonces que la voz narrativa invita a ingresar a “este cubo de grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga o se achica, se hincha o se estrecha”, es decir, en palabras de Cecilia Rubio, “el ser humano es, ante todo [...] una línea en el vasto espacio de la nada, donde intenta equilibrarse”.²⁴⁸ Niemeyer sintetiza formalmente la novela de la siguiente manera:

El texto consta de 32 breves capítulos más un apartado final en letra cursiva. Los primeros llevan títulos que sugieren la forma de un diario [...] mas pronto se intercambian y a partir del capítulo 23 se suplantán definitivamente por títulos de orden genérico o temático. Y de hecho se trata de una sucesión de fragmentos de muy diversa índole temática y estilística, que apenas parecen guardar una relación lógica entre sí. Tampoco la situación narrativa resulta muy unívoca. Por lo general predomina la voz homodiegética autorial de Andrés Farinango, el protagonista, quien suele presentar los sucesos –sus propias vivencias– en narración intercalada que también abarca la estrictamente simultánea de sentimientos, imaginaciones y reflexiones propios de su yo-aquí-ahora como narrador...²⁴⁹

La novela es en su totalidad el despliegue de un cronotopos hipostático de materialidad narrativa, a saber los ya mencionados espacios de indistinguibilidad y la atemporalidad genérica como también hipóstasis del ser humano, de la figura ficcional; por ello lleva el subtítulo de “novela subjetiva”. Adicionalmente, esta hipóstasis fundamental del ser se encuentra en el título mismo de la novela: la condición de la posibilidad de ser como presencia en la ausencia del ser humano: *Vida*

246 Cf. Lore Hühn, “Die intelligible Tat. Zu einer Gemeinsamkeit Schellings und Schopenhauers”, en: Christian Iber (ed.), *Selbstbesinnung der philosophischen Moderne: Beiträge zur kritischen Hermeneutik ihrer Grundbegriffe*. Cuxhaven 1998, 82.

247 Hühn, “Die intelligible Tat”, 82.

248 Cecilia Rubio, “*Vida del ahorcado* de Pablo Palacio y *Ayer* de Juan Emar: una teoría geométrica del ser en el mundo”, estudio presentado en el Congreso Internacional “Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias”, Quito 2006, 1. Agradezco a la autora haberme facilitado el texto inédito de su ponencia.

249 Niemeyer, *Subway de los sueños*, 376.

del ahorcado (*muerte*). Entre *vida* y *muerte* la partícula *del* es lo esencial, es la *différance* que se narra en la novela subjetiva, ella toda es el devenir de esa zona hipostática de espacio y tiempo y del ser ante la nada. Afirma Rubio que

si vivir es asumir los límites y al morir se pierde la medida, la muerte aparece como la única salvaguardia respecto de los límites. La muerte no es entonces un estado nuevo de finitud [...] sino más bien, es una liberación respecto de todo aquello con lo que está organizada la vida en sociedad: cubo-casa-ciudad, figura-atadura-país.²⁵⁰

Pero el cubo es además un cubo transparente, donde el abajo y el arriba son visibles; la existencia y ese cubo mismo que se encuentra en el espacio de la *différance* de la vida sirve como figura geométrica para localizar lo ilocalizable, para presentar esa paradoja de la existencia: saberse ante la nada en la vida, saberse en el cubo hacia arriba y hacia abajo, entre flujo y reflujo.

Yo estaba en ausencia. Estaba ahí y no estaba. Esperaba algo y no esperaba nada. Una pasión crecía en mí y yo luchaba por cegarla. Soy mi enemigo.

Pero ¿qué pasa aquí?, ¿qué pasa?

Recuerda:

“Cielo arriba, cielo abajo, éter arriba, éter abajo. Todo eso arriba, todo eso abajo, tómallo y alégrate”.

Nada (OP 156).

Si la estructura de un supuesto (todo ser que es principio de sus acciones) se debe conceder a una del no-supuesto, para ser se debe desaparecer, entonces la estructura que observamos está determinada por una doble permisibilidad: por omisión (elipsis) y por permisibilidad (posibilitamiento).

La hipóstasis del ser es sustancia con ausencia, subsistente por sí misma. Substancia (narrativa) y subsistencia (existencial) se entremezclan ante la nada en “una relación clara entre discurso y diégesis”.²⁵¹ Estamos entonces ante la paradoja fundamental del ser como presencia de la ausencia que es interrumpida para cuestionarse sobre lo no dicho (*Ungesprochenen*), en tanto es un todavía-no-dicho o narrado, lo cual hace referencia a la carencia de algo articulado, de manera más esencial, de algo que se sustrae (*sich entziehen*) del sentido,

250 Rubio, “Vida del ahorcado”, 8.

251 Niemeyer, *Subway de los sueños*, 376.

y a lo que aún no ha llegado a aparecer.²⁵² la pregunta filológica como pregunta filosófica. El movimiento de la semiosis textual, en tanto “acción de los signos” y “operación productora de signos”²⁵³ pero entendida como praxis significativa, estructuración, juego, trabajo sobre la textura misma y volumen de huellas constantemente des(a)plazadas²⁵⁴, como anasemiosis, no-aparición de signos, de palabras: lenguaje sin lenguaje (*Sprache ohne Sprache*), lenguaje como suspensión del lenguaje (*Sprache als ausgesetzte Sprache*).²⁵⁵ En cuanto al lector y su lugar en la lectura también podríamos afirmar que se encuentra ante un espacio hipostático que se revela como espacio de lectura “aformativo”;²⁵⁶ en el sentido que le da Hamacher:

La aformación [...] es, en el desarrollo de Werner Hamacher, lo que permite que algo ocurra sin hacer que ocurra. Es la performance lo que hace que ocurra, pero lo aformativo es previo a ella, “es condición de todo lo performativo y al mismo tiempo, la condición que, en principio, suspende su cumplimiento”. Si lo performativo es siempre el acto –de la interpretación, de la violencia o de la fuerza dirigida a un fin–, lo aformativo, que es el puro ser medio, sin finalidad ni fin, no es del orden de los actos, aunque tampoco esté fuera de él, pues permite que el acto ocurra. En todo caso, sería un evento, o un acontecimiento. Lo aformativo no hace nada, y es, en ese sentido, *imperformativo*, pero nada podría ser hecho, actuado, sin una aformatividad previa, silenciosa y afirmativa; igual que no habría relación medios-fines sin un medio puro, un ser puramente medial, no contaminado por finalidad alguna. Lo aformativo no puede presentarse, porque no actúa. “Lo aformativo es la elipsis que acompaña todo acto y que puede, tiene, la potestad de interrumpir silenciosamente todo acto de habla.” Más que en el acto mismo, los efectos de

252 Rocha de la Torre, “Más allá de las palabras”, 25.

253 Charles Morris, *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires 1962, 336.

254 Cf. Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Fráncfort del Meno 1988, 11.

255 Cf. Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 24. Haddaty Mora afirma en su lectura de *Vida del ahorcado* que se trata de una “sensación de la composición ‘a probadas’, inacabada, disposición no definitiva de *formas, sonidos, ideas*, es la misma que nos queda tras la lectura de esta ‘novela subjetiva’”. Véase Yanna Haddaty Mora, “La belleza del cadáver: *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio”, en: *Encuentros. Revista nacional de cultura* 8 (2006), 53.

256 Aquel espacio aformativo como condición de la posibilidad del lenguaje también se intuye en la imposibilidad referida por Luis Alberto Sánchez (buen amigo de Palacio quien vivió con él en Quito donde fueron socios en una empresa de películas) en su lectura de *Vida del ahorcado*, donde lo define como “lirico amordazado”: “[L]a imaginación obligada a andar a rastras, de mal humor, pero luego, resignada, sonriendo, con acritud. El ahorcado del libro es el lirismo de Palacio”. Véase Luis Alberto Sánchez, “La vida del ahorcado”, en: Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 57.

lo aformativo se muestran como elipsis, como pausas, interrupciones o des[(a)]plazamientos en el acto.²⁵⁷

Analícemos con detenimiento el que ha sido considerado como principio constructor del texto en Palacio, el pasaje donde aparece un comentario metatextual con carácter de montaje²⁵⁸ y que es a la vez una poética de “doble acepción”.²⁵⁹ como proceso de creación/generación (creatividad) y como proceso de revelación/aparición (credibilidad). También Salmeri afirma que de “esta cita proviene la idea básica de la obra palaciana”,²⁶⁰ mientras que Vallejo resalta que Palacio “devela los mecanismos de dicha construcción [de la obra literaria] y de paso pone sobre tapete, para cuestionarlos, los problemas de la originalidad en el arte”.²⁶¹

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? (OP 151).

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, ya Carrión había mencionado la estrategia de una “expresión variada de un variado monólogo interior”,²⁶² definición que comprende correctamente la *différance* estilística de este pasaje. Se trata de hacer una hendidura en el tejido textual, donde aparece esta condición de la posibilidad de len-

257 Antonio Gómez Ramos, “Lo que queda de un libro”, en: *Educação* 62 (2007), 269.

258 Niemeyer corrige la teoría de Rivas Iturralde quien había visto en *Vida del ahorcado* “la primera novela collage de la literatura latinoamericana” (Rivas Iturralde, “Pablo Palacio”, en: Celina Manzoni (ed.), *El mordisco imaginario*, 132) y destaca la técnica del montaje dentro de la misma contextualizándola como “parte de los procedimientos de la novela vanguardista casi desde sus principios...”. La diferencia radica en la “intención y extensión de ambos términos: montaje designa el procedimiento de integrar textos ajenos en el propio, collage el texto que exclusivamente contiene fragmentos de textos ajenos”. Véase Niemeyer, *Subway de los sueños*, 378.

259 Con respecto a dicho pasaje, Gilda Holst afirma: “Pablo Palacio propone lo siguiente, pero me gustaría que lo piensen en forma radical y se fijen en la doble acepción de ‘¿Quién dice ahí que crea?’, esto es, en el creer y crear derivados de ‘crea’”. Véase Holst, “El lugar y la fórmula”, 76.

260 Salmieri, “Débora”, 41.

261 Vallejo, “Prólogo”, XII.

262 B. Carrión, “Pablo Palacio”, 55.

guaje: el problema de traslados se encuentra inmerso ahí mismo, y sobre ese devenir del lenguaje, sobre ese poder-ser del lenguaje sin palabras, esa posibilidad, la más cierta de las posibilidades, se vuelca en esta voz narrativa en un desdoblamiento complejo: entre habla y escritura, entre babosería y palabra, y con ello precisamente entre crear como surgimiento de la palabra y creer como “constitución efectiva de la existencia como plena posibilidad”.²⁶³ Por ello el primer “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?” es un grito, una apelación al vacío, una voz que resuena en la nada, que es la condición de la posibilidad del lenguaje: la hipóstasis del lenguaje poético.

La condición para el surgimiento del lenguaje y de la palabra poética es el silencio. Él es la auténtica posibilidad de lo que viene a comparecencia al mundo. Por esta razón, es la apertura primigenia a lo posible como tal y, por tanto, al acaecer del ser en su historicidad. La experiencia en la cual no se dice nada, no se enuncia nada, no resuena nada y no se provee de significados a los entes del mundo entorno, incita, sin embargo, a habitar “lingüísticamente” la tierra (*Erde*), a convocar todo aquello que hace presencia a través de la palabra. En el silencio no se experimenta el abismo de la imposibilidad, sino la apertura a la propia y única posibilidad del lenguaje; él es la fuente de todo posible decir: el silencio abre al lenguaje su más plena posibilidad.²⁶⁴

La brutalidad de la “trama principal” de la “novela subjetiva” nos lleva a plantear esta hipóstasis de la palabra poética en un plano existencial donde se vuelve ontología literaturizada. La realidad ficcional de “estrangular a un hijo recién nacido, ser detenido, ser juzgado en presencia de una muchedumbre colérica que exige la muerte del culpable, ser sentenciado y, finalmente, ahorcarse” es, contrariamente a lo que afirma Adoum —“abstracción que deja el campo lleno de vacíos”—,²⁶⁵ el medio inteligible mismo que permite que la reflexión que surge de la imaginación intradiegetica se conecte con aquella del lector. A través de ese juego interno en la hipóstasis poética de este pasaje autopoetológico se observa también que el segundo “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?” es la base de la consciencia que parte del flujo anónimo de la existencia (*anonymen Seinsstrom*), que se interrumpe con un cuestionamiento sobre su credibilidad, de manera que ahí, si

263 Rocha de la Torre, “Más allá de las palabras”, 25.

264 Rocha de la Torre, “Más allá de las palabras”, 25.

265 Jorge Enrique Adoum, “Prólogo”, en: *Narradores ecuatorianos del 30*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1980, LX.

seguimos a Levinas, ingresa el ente en el ser (*Seiendes ins Sein*), se compromete con el ser en ese instante hipostático.

El instante interrumpe la duración, la continuidad del flujo, lo que nos lleva a pensar en Heráclito, filósofo preferido de Palacio. Entramos al mismo río y no. A pesar de que la corriente sigue, esta se interrumpe en el lugar donde yo ingreso. Al mismo tiempo se evidencia algo más: en vista de la enorme corriente que significa ese río, el estar-ahí (*Dasein*) que ingresa en el río, para ser su Ser debe reunir una fuerza inmensa, para poder resistir esa corriente inmensa. Ese terror sólo puede ser superado por el *Dasein*, es decir, la pre-comprensión del ser, abierto a la apertura de este, por medio de la soledad o de la esclavización que se asume, al estar atado al Ser, en el momento en el que se ingresa en el río (corriente) para interrumpirlo, o sea, en ese instante de la hipóstasis de la existencia: “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?”²⁶⁶

En el volcarse hacia afuera de la propia virtualidad se manifiesta el espacio hipostático como lugar de lo imaginario, donde no se finge más la realidad, sino más bien se *reinterpreta* la ficción.²⁶⁷ Así el espacio hipostático se convierte en el cinematógrafo par excellence. Pues es el espacio de la proyección y recepción de la ficción, sólo que dentro de la película. Lo que diferencia al espacio hipostaseado de un simple cinematógrafo filmado es el despliegue explícito de su propia virtualidad, que no simula más realidad, sino que, al contrario, *reorganiza* la ficción.²⁶⁸

Esta carencia esencial de diferenciación presente en el espacio hipostático se reconoce también en la indistinguibilidad temporal con que se marca la apertura de un acto, y de un acto de apertura por medio de un espacio vacío poblado de figuras geométricas “que pretendiendo englobar al ser humano no hacen más que demostrar la preca-

266 Véase Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburgo 2003, 24.

267 Salmeri afirma que “[e]s como si, de repente, Palacio propusiera al lector: te ofrezco un rompecabezas literario y así te desafío a que tú leas ‘mis’, o mejor ‘nuestras’ líneas (ya que el texto es una colaboración entre escritor y lector), de acuerdo con una manera diferente de contar y de inventar personajes literarios. Te desafío, además, a que renuncies de una vez por todas a tu acostumbrada y perezosa lectura pasiva y progresiva y participes en la reescritura de todos los códigos de tu propia cultura hasta que, finalmente, encuentres el código escondido en estas líneas que son nada más que ‘nuestras’ líneas”. Véase Salmieri, “Débora”, 42.

268 Ferreti, “Der hypostasierte Raum”, 274, traducción mía.

riedad de esta organización del mundo”.²⁶⁹ Aquello “aformativo” en el sujeto es un comienzo, “tiene que ver más bien con una natalidad [...]: algo nuevo a lo que se da a llevar, a lo que se lleva dejándole un espacio”²⁷⁰ para su integración, para su traslado sin integración y apropiación:

Fue así de repente como supe que en este hueco había algo extraordinario. Salté en pie para verlo. Arriba, en medio de lo negro, estaba pintada una línea clara y brillante.

Ay, qué bonita, qué bonita esta línea clara.

Después la línea fue ensanchándose, abriéndose, ¡perfumándose!, hasta hacerse una hermosa figura de geometría, un trapecio simétrico. Luego el trapecio fue descendiendo lentamente a lo largo de unas dos horas, tomó la forma de un cuadrado perfecto, descendió más y más, casi hasta la altura de mi cabeza y, por último, allí fijo, empezó a achicarse muy despacio hasta ser de nuevo una línea y después nada.

Transcurre mucho tiempo negro y otra vez sucede lo mismo. Otra y otra vez, de arriba a abajo, en las mismas horas lentas (OP 175).

Esta vaguedad de lo temporal se demuestra además en que dentro del universo narrativo de Palacio tanto el pasado como el futuro en el fondo están cerrados; como lectores tenemos que de entrada acostumbrarnos a la dimensión del eterno instante: no sabemos tampoco si la tensión entre vida y muerte, ya expresada por el título de la novela, ha arrancado dentro de la misma; la sentencia de que se ahorque al filicida tampoco se define temporalmente de manera clara. El despliegue narrativo de los espacios está atado a las perspectivas de los personajes y de ello se desprende una consecuente desorientación de una concepción concreta de espacio. El mundo extendido narrativamente se convierte así, tanto espacial como temporalmente, en ilocalizable. Pues para Palacio –según Jurij M. Lotmann– es aquella la “característica topológica más importante del espacio”,²⁷¹ a saber, la frontera en el sentido de delimitación (*Abgrenzbarkeit*) en forma de oposiciones como distinto/indistinto, arriba/abajo o adentro/afuera, que de ningún modo se sobreentienden en este texto. Al contrario, el espacio en la obra de Palacio (sobre todo en *Vida del ahorcado*) se presenta más bien como un ovillo aporético-enredado cubístico espacial, es decir, como espacio desespaciado. Encontramos en Palacio por lo tanto una

269 Rubio, “Vida del ahorcado”, 6.

270 Gómez Ramos, “Lo que queda de un libro: memoria, restos e identidad”, 270.

271 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 327.

atemporalidad y des-espacialidad trazadas estructuralmente, las cuales corresponden precisamente a la estructura basal de la indistinguibilidad que ya hemos reconstruido diferencial-teoréticamente más arriba.

Fijemos ahora la mirada en la zona de indistinguibilidad entre justicia y violencia: *La audiencia*. Rubio afirma que en *Vida del ahorcado* se trata principalmente de una cuestión de límites, de manera que “habría que entender la insistencia del protagonista en señalar ‘el límite es lo mío’, menos como la afirmación de una preferencia que como la aceptación de su destino tanto ser humano”.²⁷² Es decir, lo que afirma Rubio concuerda perfectamente con nuestra propuesta de una zona de indiferenciación que evidencia la *différance*, la condición de la posibilidad de justicia, en este caso de la justicia que atañe al hombre ahorcado de la novela. La frase “el límite es lo mío” sin embargo revela que algo se ha colocado sobre ese límite suyo, lo liminal no es posible pero sí la reflexión sobre ello. Se trata de una expresión que muestra la liminalidad de lo liminal. La insistencia del narrador en el/lo *otro* sólo sirve para referir la unidad de la diferencia que es la condición de la posibilidad, la presencia en la ausencia, la medida diferenciadora que permite que algo exista.²⁷³ Veamos lo que sucede entre padre e hijo cuando este le “está explicando a su hijo la cuestión de los límites geográfico-nacionales: la Tierra es una pelota –le dice– donde se han dibujado figuras, que son ‘ataduras’ y que son países”.²⁷⁴ Pero no se trata sólo de que un bebé no sea capaz de comprender la cuestión de los límites que le intenta explicar el padre, sino que en ese mismo momento Andrés Farinango le revela la condición aterradora de la posibilidad de estar frente al vacío del ser y de la palabra, esa zona de indistinguibilidad de donde deviene el lenguaje, ese silencio fundamental, esa oscuridad, ese “miedo a las tinieblas” (OP 161) que siempre lleva consigo, y ese preciso instante de revelación es un ins-

272 Rubio, “Vida del ahorcado”, 7.

273 En ese sentido interpretamos la propuesta de Rubio quien considera esta frase como una “bisemia de la expresión”: “‘El límite es lo mío’ quiere decir tanto que si soy un hombre soy una medida, como que dado que soy una medida deseo vivirme en tanto tal [...] se manifiesta un temor a ser sobrepasado en el límite [...] siguiendo esta lectura es posible interpretar el infanticidio también como una cuestión de límites”. Véase Rubio, “Vida del ahorcado”, 7. Véase además lo que afirma Wittgenstein: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, y nuestro siguiente capítulo.

274 Rubio, “Vida del ahorcado”, 7.

tante hipostático de iluminación que desgarrar al mismo ser: “se ha hecho bruscamente el día” (OP 174).

Mas está bien así. Como nada entiendes, sólo pareces una cosa.
 Je, je.
 Ven acá entre mis manos, que voy a concederte una gracia. Más estrecho, más estrecho aún...
 –Andrés...
 –Andrés...
 –¿Qué haces, Andrés...?
 –¿Eh? Yo... Yo... ¿Eh?
 ¡Pero mirad, mirad, gentes, cómo se ha hecho bruscamente el día!

CANTO A LA ESPERANZA

¡Oh, júbilo, ya sé lo que es la esperanza!
 Hay que desatar al hombre. Hay que desapasionar al hombre. Que se extienda a todo lo ancho, como el relámpago.
 He huido del cubo y he caminado sin rumbo lejos de la ciudad, por el campo abierto, hasta dejarme envolver por la noche negra.
 Todo era la noche negra: el campo y el cielo, las dos cosas juntas, sin límites, sin rutas.
 Yo he estado ahí, en medio de la noche, los ojos abiertos sin ver y el oído atento, oprimida mi alma. Yo he buscado ahí mi camino sin encontrarlo.
 Pero no me he dejado coger por la impaciencia y al cabo se encendió la gran lámpara, de tal manera que estoy aquí de nuevo, hombre. Cáspita, cáspita.
 ¡Oh, júbilo, ya sé lo que es la esperanza! (OP 174).

Este alucinamiento iluminado es lo que “desata al hombre”, el poder-estar-ante esa indiferencialidad y poder asumirla como tal, ese paso es el que permite que se ilumine la extensión de la existencia humana a pesar de la brusquedad, del desgarrar que implica paradójicamente “envolverse en la noche negra”. Es nuevamente como asumir su condición de ser, su estar-ahí como ser arrojado (*Dasein als Geworfenheit*) y el entendimiento (*Verstehen*) de las posibilidades que le abre su ente de vida, ese entenderse como bosquejo del estar-en-el-mundo (*Entwurf*) y el *entre-mí* palaciano (derridiano).

La vida del ahorcado se convierte en una señal lumínica que junto con poblar el vacío y multiplicar su infinitud, se constituye en marca o señal de la vida-muerte del ser humano en el ciclo de la vida cósmica.²⁷⁵

275 Rubio, “Vida del ahorcado”, 8.

Andrés es arrestado a pesar de que no tenemos señales claras de su culpabilidad. La escena de su arresto recuerda a la escena donde Josef K. es apresado y donde se inserta a nuestro ver una zona de indistinguibilidad del derecho en el no-derecho pues como Josef K., Farinango fue apresado una mañana, sin que haya hecho algo malo (“ohne dass er etwas Böses getan hätte, [...] eines Morgens verhaftet [wurde]”).²⁷⁶

ORDEN,
DISCIPLINA,
MORALIDAD

Llaman usualmente a la puerta; usualmente, con los antiguos nudillos de la mano.

Abro... Son los señores agentes del orden público.

Me quedo mirándolos, desorbitado.

Uno de ellos abre la boca:

–¿Usted es?

–Sí, señor agente. Soy yo.

–¡Ahá! Por disposición de la autoridad competente, usted señor, está detenido.

–¿Detenido?... Muy... muy bien, señor agente. A su mandar.

Y sigo a los señores agentes del orden. Un ciudadano patriota debe ser obediente y respetuoso.

¡Disciplina, disciplina, amables compatriotas! Disciplina es la base de la prosperidad.

Fuera hay muchos grupos de ciudadanos que discuten de cuerpo entero.

Cuando

aparezco en la calle, todos me miran y se quedan en silencio. Después estos grupos van exaltándose, a medida que paso frente a cada uno de ellos y se vienen caminando en procesión, en el mismo sentido que nosotros.

Los señores agentes y yo entramos en un carro cerrado, sin vidrios (OP 174).

De manera similar a aquella famosa organización jurídica en *El proceso* de Kafka, el organismo judicial de *Vida del ahorcado* se mantiene en suspensión (“ewig in der Schwebe”):²⁷⁷ la distinción conocida entre derecho y privación de derecho (*Recht und Rechtlosigkeit*) se disuelve. Estamos a nuestro ver ante un estado de excepción (*Ausnahmezustand*) de la ilegalidad dentro de la legalidad. Cuando Josef K. se dice en un monólogo interior:

²⁷⁶ Franz Kafka, *Der Prozeß*, Berlin 1995, 7.

²⁷⁷ *Ibid.*, 126.

¿Qué clase de gente eran?, ¿de qué hablaban?, ¿de qué autoridad dependían? K. vivía aún en un Estado de Derecho, reinaba una paz general, todas las leyes se mantenían vigentes. ¿Quién se atrevía a asaltarle en su propio domicilio?

¿Qué hombres eran esos? ¿De qué hablaban? ¿A qué organismo pertenecían? K vivía en un Estado de Derecho, en todas partes reinaba la paz, todas las leyes permanecían en vigor, ¿quién osaba entonces atropellarle en su habitación?²⁷⁸

está afirmando que la ilegalidad de la legalidad se ha instalado. El siguiente párrafo lo entendemos como una reflexión sobre la ley, que ponemos ante nosotros para contemplarla más cercanamente:

Transcurre algún tiempo y bajamos. Una gran puerta se abre y se cierra luego tras nosotros. Atravesamos un largo corredor oscuro. Ahora a mis espaldas se cierra otra puerta.

¡Orden, disciplina, moralidad! Pero nada veo aquí, entusiastas compatriotas.

Este es un hueco negro, hediondo a tierra. Avanzo, con los brazos extendidos hacia adelante, hasta encontrar un muro, y recorro los límites de este hueco, palpando la tierra.

Un jergón. Me estiro sobre él, de espaldas.

Arriba, muy arriba, a una distancia inconmensurable parece haber una ventanilla.

Miro fijamente en esa dirección, hasta llorar, en busca de ella.

...Días, días, muchos días...

Sí, había una ventanilla. El sol la ha encontrado y regularmente viene a colarse a través de ella en el hueco.

Fue así de repente como supe que en este hueco había algo extraordinario. Salté en pie para verlo. Arriba, en medio de lo negro, estaba pintada una línea clara y brillante.

Ay, qué bonita, qué bonita esta línea clara.

Después la línea fue ensanchándose, abriéndose, ¡perfumándose!, hasta hacerse una hermosa figura de geometría, un trapecio simétrico. Luego el trapecio fue descendiendo lentamente a lo largo de unas dos horas, tomó la forma de un cuadrado perfecto, descendió más y más, casi hasta la altura de mi cabeza y, por último, allí fijo, empezó a achicarse muy despacio hasta ser de nuevo una línea y después nada.

Transcurre mucho tiempo negro y otra vez sucede lo mismo. Otra y otra vez, de arriba a abajo, en las mismas horas lentas (OP 175).

Según lo que nos refiere Palacio aquí, la ley requiere un afuera para distinguirse como “lo interior” de aquello y para determinarse a sí misma. ¿Cuándo estoy dentro y cuándo fuera de la ley, de lo legal?

278 “K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht, wer wagte ihn in seiner Wohnung zu überfallen?” Véase Franz Kafka, *Der Proceß*, 12.

Palacio revisa la geometría que rige el organismo jurídico, busca la luz para saberse dentro de la ley, y esta aparentemente va cobrando forma cuando se convierte de encierro legal en trapecio y luego en cuadrado perfecto.

Sin embargo, la liminalidad de la ley se evidencia cuando este cuadrado perfecto se vuelve nuevamente una “línea y después nada”. Allí se marca la diferencia entre un adentro y un afuera de la ley a través de una gran puerta doble y del comentario irónico: “¡Orden, disciplina, moralidad!” que abre y también cierra este subcapítulo. Estamos ante la literaturización del umbral entre la ley (adentro-*Gesetz*-dentro de la ley) y la no-ley (afuera-*Gesetz-losigkeit*-fuera de la ley). Si seguimos a Giorgio Agamben el segmento “ORDEN, DISCIPLINA, MORALIDAD”, sería entonces un estado de excepción legal (lo que se evidencia sobre todo en el subcapítulo AUDIENCIA), es decir paradójica e irónicamente “al mismo tiempo fuera y dentro del ordenamiento jurídico”.²⁷⁹ Con ello se explicita la esencia del derecho, que consiste precisamente en “sólo poder subsistir por medio de la ejecución de la anomia”,²⁸⁰ de manera que el estado de excepción aparece como la dimensión constitutiva del derecho mismo. Agamben ejemplifica su hipótesis sobre esta paradoja de la soberanía por medio de una categoría jurídica de la ley romana: *el homo sacer*.

Homo sacer es una oscura figura del derecho romano arcaico, en ella la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir, de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate sin ser responsable jurídico ni penable por dicha acción aniquiladora). La eterna reflexión agambediana está montada sobre esta sorprendente figura jurídica que le permite establecer un hilo conductor que atraviesa la historia de Occidente y define su universo político. Por supuesto que a lo largo del tiempo, y de los clivajes históricos, esa figura ha ido cobrando distintas expresiones hasta casi desaparecer su matriz originaria. El mérito de Agamben es haber recuperado, en nuestros días, la presencia ominosa pero esencial del homo sacer, del puro sujeto de la exclusión

279 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Fráncfort del Meno 2002, 25: “...zugleich außerhalb und innerhalb der Rechtsordnung”. Y con ello, “sobre el umbral de la indistinguibilidad entre ley y violencia” (“Schwelle der Ununterscheidbarkeit [...] zwischen Gewalt und Gesetz”) (46).

280 Giorgio Agamben, *Ausnahmestand (Homo sacer II.1)*, Fráncfort del Meno 2003, 72: “...nur durch eine Beschlagnahme der Anomie bestehen zu können”.

que, paradójicamente, funda la posibilidad de la ciudad de los hombres.²⁸¹

El intento de pensar la soberanía se ve confrontado irremediabilmente con un problema fundamental: la “paradoja de la soberanía”, como denomina Agamben, siguiendo la teología política de Carl Schmitt, a esta construcción de la soberanía en la cultura moderna.

El soberano está, al mismo tiempo, fuera y dentro del ordenamiento jurídico. Si el soberano es, en efecto, aquel a quien el orden jurídico reconoce el poder de proclamar el estado de excepción y de suspender, de este modo, la validez del orden jurídico mismo, entonces cae, pues, fuera del orden jurídico normalmente vigente sin dejar por ello de pertenecer a él, puesto que tiene competencia para decidir si la construcción puede ser suspendida in toto.²⁸²

Como señala Ricardo Forster, “el soberano puede situarse fuera de la ley ya que tiene el atributo de suspenderla, surgiendo una nueva paradoja al estar la ley fuera de sí misma”:²⁸³ “Yo, el soberano, que estoy fuera de la ley, declaro que no hay un afuera de la ley”.²⁸⁴ Por ello, lo que interesa aquí para entender la violencia arbitraria, incalculable a la que está expuesto Andrés, y en general los hombres, de la cual finalmente sólo la muerte lo puede liberar, es que “[n]o es la excepción la que se sustrae a la regla, sino que es la regla la que, suspendiéndose, da lugar a la excepción, y, sólo de este modo, se constituye como regla, manteniéndose en relación con aquella”.²⁸⁵

—Aquí lo tenéis: sí, señores, aquí lo tenéis. Con la cabeza en alto, sonriente, como si nada tuviera que ver con sus horrendos desmanes, demostrando una vez más la frialdad de su corazón de hiena... Peor que hiena, señores, porque habéis de saber que este animal terrible no abriga en su pecho siquiera el amor por sus tiernos hijos. Este monstruo, no. Sí, aquí lo tenéis: Farinango, Andrés Farinango, ¡el filicida!

Los señores agentes del orden me obligan a tomar asiento. Me dan un palo en el espinazo.

La muchedumbre levanta su voz de oleaje; se va contra las paredes, contra el techo;

281 Ricardo Forster, “Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie”, en: Id., *Crítica y sospecha: los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires 2003, 251.

282 Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. de Antonio Jimeno, Valencia 1998, 37.

283 Forster, “Después de Auschwitz”, 254.

284 Agamben, *Homo sacer*, 27.

285 *Ibid.*, 31.

se abate; vuelve a levantarse; azota a la misma muchedumbre, que agita sus manos de ahogado. Se viene hacia mí y me envuelve y arrastra.

¿Pero qué pasa aquí? ¿Yo soy yo, Andrés? ¿Estoy aquí yo, Andrés? ¿Es una muchedumbre esta muchedumbre? ¿Y es un hombre este hombrecillo? ¿Eh?

Ahora las palabras están lejanas, entrecortadas por rugidos y zumbidos. El hombrecillo habla y habla como una máquina. Me llega algo a intervalos.

—...su confesión explícita... la aterradora reconstrucción... pruebas... folio 345... folio 348... folio 420... folio 800... folio 1.001, 1.002... folio... folio... Y sus antecedentes que por sí solos... una mujer santa... amigo de la infancia... sin compasión... máximo de la pena... (OP 177).

Podemos entender este pasaje como discusión diferencial-teorética e irónica y crítica sobre el derecho, según la cual la justicia se define necesariamente en contraposición a la injusticia, y así establece innegablemente una zona de indistinguibilidad/indiferenciación entre derecho y no-derecho. Por ello, notamos en Palacio también esta diferenciación justicia/injusticia, derecho/no-derecho, en la cual podemos reconocer lo que Agamben llama “relación de excepción”:

esta forma extrema de la relación que sólo incluye algo a través de su exclusión [...] el dominio sobre el ‘afuera’, sobre la figura de la exclusión, constituye uno de los resortes principales, el *modus operandi*, del poder soberano que funda derecho sin tener que atenerse a él.²⁸⁶

Esto nos remite finalmente a aquello que Kiesow, siguiendo a Luhmann, se pregunta acerca de la paradoja de la diferenciación de la diferenciación de derecho y no-derecho: “¿Se ha tomado la diferenciación entre derecho y no-derecho con derecho o sin derecho (no-derecho)?”.²⁸⁷

Veamos la argumentación de un delegado de la Universidad sobre la acusación y situación jurídica de Andrés Farinango, donde se habla de este dominio sobre el “afuera”, sobre la figura de la exclusión que es “el *modus operandi* del poder soberano que funda derecho sin tener que atenerse a él”.²⁸⁸ Aquí ya aparece la exclusión-inclusión de la maquinaria jurídica que terminará por despojarlo de su humanidad y de anteponerle a su nula vida, a esa paradoja ya contenida en el título de la novela: la anulación de su existencia como condición de la posibilidad de existencia y del lenguaje por medio de un momento obtura-

286 Forster, “Después de Auschwitz”, 254.

287 Rainer Maria Kiesow, *Das Alphabet des Rechts*, Fráncfort del Meno 2004, 58.

288 Forster, “Después de Auschwitz”, 254.

do del logos, en el que se “abre la puerta del brumoso comienzo en el que se trazaron las líneas de la vida y de la muerte”,²⁸⁹ la potencialidad de la *nula vida* como *nula lex* como *nulo logos*:

–Señor Presidente: inútilmente, el distinguido abogado de la defensa pretende tomar amparo en disposiciones legales que no pueden aplicarse al caso que molesta la atención del Tribunal. En efecto, aun los neófitos de las ciencias públicas y sociales saben ya que el mecanismo político descansa sólidamente en un *sistema de mutuas contraprestaciones*, en el que el ciudadano es un elemento respetuoso y afecto al organismo total y la sociedad, en cambio, un supraelemento de garantía que mantiene el correcto desenvolverse de las actividades individuales, sin rozamiento y en orden perfecto. Pero suprimamos por un momento la prestación lógica de respeto y adhesión por parte del ciudadano al organismo, coloquémoslo en un punto antagónico al fin social, y este ciudadano habrá perdido todo derecho al reclamo de garantía, *se habrá colocado fuera de la ley*. La sociedad sólo protege a los suyos (OP 180).

Para Luhmann, se puede reconocer el problema mismo en las anomalías que quedan como restos de un estado de excepción.²⁹⁰ La paradoja de la codificación jurídica es constitutiva de toda forma de concesión de derecho, lo cual nos remite al pasaje pertinente de Benjamin, quien afirma que

[U]n reglamento de conflictos totalmente desprovisto de violencia no puede nunca desembocar en un contrato jurídico. Porque éste, aun en el caso de que las partes contratantes hayan llegado al acuerdo en forma pacífica, conduce siempre en última instancia a una posible violencia. Pues concede a cada parte el derecho a recurrir, de algún modo, a la violencia contra la otra, en el caso de que esta violase el contrato. Aun más: al igual que el resultado, también el origen de todo contrato conduce a la violencia. Pese a que no sea necesario que la violencia esté inmediatamente presente en el contrato como presencia creadora, se halla sin embargo representada siempre, en la medida en que el poder que garantiza el contrato es a su vez de origen violento, cuando no es sancionado jurídicamente mediante la violencia en ese mismo contrato. Si decae la con-

289 *Ibid.*, 252.

290 Niklas Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno 1993, 285: “[Man] kann man das Problem an der verbleibenden Anomalie des Notwehr-/Notstandsrechts wiedererkennen. Es bleiben Restfälle, Grenzfälle, in denen das Recht es unter rechtlich geregelten Bedingungen erlaubt, gegen das Recht zu verstoßen. Und nicht zufällig sind dies Fälle, in denen die Anwendung physischer Gewalt erlaubt und der rechtstypische Verweis auf ein Gerichtsverfahren ausgeschaltet wird. Immer wo Gewalt im Spiel ist, erscheint auch die Paradoxie der rechtlichen Codierung – aber in einer Form, die sogleich rechtsintern entfaltet, durch Konditionierungen geregelt und damit als Paradoxie invisibilisiert wird”.

ciencia de la presencia latente de la violencia en una institución jurídica, ésta se debilita.²⁹¹

Esta deconstrucción del derecho se podría ampliar pero no queremos excedernos pues ello nos llevaría al fondo mismo de la ley que culmina en su propia capacidad y fuerza performativa, como indica Derrida.²⁹²

Relacionado con esto podemos mencionar el postulado de Michel de Montaigne de un *fondement mystique* de la autoridad,²⁹³ ya que la justificación del derecho queda a la vez en “el vacío o encima del abismo, suspendida de un acto realizativo puro que no tendría que dar cuenta a nadie ni ante nadie”.²⁹⁴ Por ello también estamos siempre de alguna manera *ante* la ley,²⁹⁵ como se puede ver al final de *Vida del ahorcado*.

AHORCADO,
SEÑOR
INTENDENTE

[...]

Entonces llegó a saberlo también la Oficina de Seguridad y envió al Jefe de Demarcación, acompañado por detectives y hombres de armas.

—Aquí es.

—Sí, aquí es.

Las culatas de los rifles castigaron la puerta cerrada y luego la descerrajaron apresuradamente.

En realidad, ahí estaba el hombre ahorcado. Ahorcado con un alambre, en el centro de su viejo cubo, colgante como una lámpara.

Y su excelencia el Jefe de Demarcación redactó para el señor Intendente, acto continuo, el siguiente comunicado:

“Señor Intendente:

De conformidad con las órdenes recibidas de usted, el día de hoy, a las cuatro de la tarde, me constituí en el sitio de costumbre, con veinte hom-

291 Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*. Edición electrónica de la escuela de filosofía ARCIS, 9 (<www.philosophia.cl>; 13.12.2010), Original en castellano publicado en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid 1991.

292 Jacques Derrida, *Gesetzeskraft. Der mythische Grund der Autorität*, Fráncfort del Meno 1991, 29: “Weil sie sich definitionsgemäß auf nichts anderes stützen können als auf sich selbst, sind der Ursprung der Autorität, die (Be)gründung oder der Grund, die Setzung des Gesetzes in sich selbst eine grund-lose Gewalt(tat)”.

293 Véase Michel de Montaigne: *Essais III*, XIII, Fráncfort del Meno 1998, 541. Cf. también a Derrida, *Gesetzeskraft*, 24.

294 Jacques Derrida, *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*, Madrid 1997, 93.

295 Cf. a Derrida, *Fuerza de ley*, 93.

bres de mi mando, para averiguar el resultado del asunto que de algún tiempo acá ha venido preocupando a esta Dependencia. 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*²⁹⁶ (OP 183).

Rubio constata acertadamente que “no es extraño [...] que la novela termine incitando a una lectura circular” pues reaparece la figura de la luz metonímicamente como lámpara, lo cual ya había sucedido anteriormente en el subcapítulo “Canto a la esperanza”, donde está “la gran lámpara” (OP 174).²⁹⁷ El nivel apelativo de lo imaginario iseriano, es decir de las reglas de coherencia interna de lo ficcional, nos revela, según Rubio, que “la figura que Andrés dibuja con su cuerpo colgante es la de una lámpara humana susceptible de volver a encenderse a medida que se relea la novela y el ciclo de vida-muerte-vida vuelva a comenzar”,²⁹⁸ de manera que el referente imaginario, es decir, la misma convención interna de imágenes que sirve de convención de ficcionalidad, se pliega sobre sí misma y establece este ciclo auto referencial de lectura del texto como poética interna de la novela, por ello, con mayor acierto, denominada “subjética”. Se trata de un constante desvanecerse de la referencialidad que se presenta como tachadura de lo ficcional por lo imaginario, y con ello del referente extralingüístico en el espacio hipostático del *entre-mí* palaciano de la sustancia escritural (novela) y la sustancia ontológica (subjética). Esto se revela sobre todo por medio de la auto reflexividad que rompe/desvía y fija a la vez la mirada sobre la auto referencialidad que mantiene la coherencia y la convencionalidad narrativa. El espacio hipostático

296 Se podría decir que este inicio-final implica lo que afirma Hamacher acerca de la fijación existencial del ser, y aquí lo consideramos también en relación al lenguaje: “Que se dé por sentado sentando, hace de la posición del sujeto inmediatamente reflexión”. (“Daß sie sich setzend setzt, macht sie die Position de Subjekts unmittelbar zur Reflexion”.) Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 18.

297 Rubio, “Vida del ahorcado”, 8.

298 *Ibid.*

final es aquel que queda como péndulo²⁹⁹ entre lo ficcional y lo imaginario, que reflexiona sobre la condición de la posibilidad del enraizamiento antropológico de la ficción a través de la capacidad simbolizadora de la imaginación y la fantasía para exteriorizar la realidad; además, sirve como espacio proyector y espectador de ese cubo narrativo-existencial que representa la vida-muerte del ser humano.³⁰⁰ El cuerpo como péndulo-lámpara, humano-sígnico, entre-mí de vida-muerte, de luz-tiniebla, manifiesta ya la búsqueda de armonía literario-filosófica que se observa en el *sentimiento de la racionalidad* de su posterior *filosofía de la excepción*.

4. El problema de la verdad: ética palaciana y filosofía de la excepción

Es decir, ahora me doy cuenta de que estas expresiones sin sentido no carecían de sentido porque todavía no hubiera encontrado las expresiones correctas, sino que su carencia de sentido era su esencia misma. Puesto que todo lo que quería hacer con ellas era precisamente ir más allá del mundo y eso quiere decir más allá del lenguaje significativo. Mi tendencia, y creo que la tendencia de todos los hombres que han intentado alguna vez escribir o hablar de ética o religión, ha sido el ir contra los límites del lenguaje. Este ir contra los muros de nuestra jaula es completamente y absolutamente desesperado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo acerca del sentido último de la vida, de lo absolutamente bueno, de lo absolutamente valioso, no puede ser ciencia. Lo que dice no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia de la mente humana que, personalmente, no puedo evitar respetar profundamente y que no ridiculizaría por nada del mundo.

Ludwig Wittgenstein

299 En una lectura más existencialista afirma Rubio: “Así, la lámpara apagada que es el hombre ahorcado está señalizando el complejo vida-muerte como luz en el caos tenebroso de la ciudad cúbica, oponiendo al infinito del tiempo y del espacio vital totalizante, lo finito-infinito de la vida del hombre en la Tierra, a la manera de un péndulo que repite la rotación del círculo terrestre”. Véase Rubio, “Vida del ahorcado”, 9.

300 “Entre cubo y ser, se escoge ser el péndulo, un hombre ahorcado”, dice Rubio, y alude, a nuestro ver, al entre-mí que se nombra por primera vez correctamente en *La doble y única mujer*, ese entre-mí narrativo y epistemológico que recorre toda la obra literaria palaciana y que adquiere aquí, en el final de la novela, un aspecto adicional, el ritmo. El ritmo del entre-mí estético-epistemológico inicia ya un movimiento en el pensamiento palaciano que tendrá su culminación en su ética filosófica, su *filosofía de la excepción* que esbozaremos brevemente en el apartado final de este capítulo.

4.1 *Sentido de la palabra verdad*

En junio de 1932, Palacio publica el ensayo “Propiedad de la mujer” donde postula que la caducidad moral y ética de la legislación ecuatoriana vigente en aquel entonces sólo puede ser corregida mediante el reconocimiento de la “**identidad jurídica** femenina” y el respeto a su “**derecho** a la felicidad”.

La base de este respeto reside en la capacitación económica de la mujer que, igualada en este aspecto al hombre, tomaría la cuestión sexual como secundaria, para que pueda haber paz y amor (OP 201, negrilla mía).

Estas declaraciones y el prefacio de Wittgenstein nos sirven de prolegómenos para adentrarnos en la ética palaciana, que esbozaremos brevemente a partir de sus dos ensayos más importantes: “Sentido de la palabra *verdad*” y “Sentido de la palabra *realidad*”. La lectura “contemporánea” de Wittgenstein coincide sobre todo con la narrativa de Palacio, la cual se puede leer también como un constante “ir contra los límites del lenguaje”, como lo define el pensador alemán y como hemos demostrado a lo largo de nuestro análisis. El texto citado de Wittgenstein y la idea del “derecho a la felicidad” que postula Palacio en el ensayo mencionado, se encuentran precisamente en esa “tendencia de la mente humana que, [...] no pued[e] evitar respetar profundamente y [...] que no ridiculizaría por nada del mundo”, este mismo derecho o tendencia como lo define Wittgenstein.

El primer ensayo de Palacio al que nos estamos refiriendo apareció en la primera edición de la revista lojana *Bloque*, publicada en enero de 1935 y el segundo en la siguiente edición de mayo del mismo año.³⁰¹ En ambos ensayos, y esto se tratará de demostrar con el siguiente análisis, se percibe una lógica interna que manifiesta “que el otro tiene que ser el imposible, aquel que está más allá de las posibilidades del sujeto, el *otro* otro [la *otra* otredad], si el yo se quiere despojar de sí mismo y liberarse en él”,³⁰² es decir, la posibilidad e imposibilidad están íntimamente en relación con el lenguaje y la cognición,

301 El ensayo “Sentido de la palabra realidad”, apareció en la segunda edición de la revista lojana *Bloque* (mayo de 1935), 101-114.

302 Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 44.

por lo que se trata, si parafraseamos a Hamacher, de una cuestión de “pura auto afección” (*reine Selbstaffektion*).³⁰³

Palacio postula el cuestionamiento y se propone resolverlo de la siguiente manera:

¿Qué sentido debemos dar a la palabra Verdad? es la pregunta a la que se pretende dar respuesta en esta brevísima investigación. Tomamos el asunto desde un punto de vista filosófico, naturalmente sin restringir las consecuencias al exclusivo dominio de la filosofía sino admitiéndolas para **la conducta general del hombre** (OP 203, negrilla mía).

Para Palacio la cuestión de la verdad va de la mano de la cuestión ética; la pregunta cognoscitiva tiene una clara implicación ética que podríamos considerar una máxima de la acción, acción cuya condición se basa en la reflexión filosófica, una reflexión que no puede dirigirse hacia adentro de la reflexión sino hacia afuera, hacia el campo sobre el cual reflexiona y cuyo fin último condiciona:

El menos iniciado sabe que la filosofía trata de fundamentar la legitimidad del conocimiento, por una parte, siendo en este sentido previa a la ciencia, y que, por otra, tiende a hacer síntesis científica para deducir de ella la posición y la conducta del hombre en el mundo. En este sentido, la filosofía no termina en sí misma: es arma, método y medida para la ciencia y para la conducta. Lo fundamental es vivir y actuar, tomar una dirección, orientar nuestra voluntad hacia un fin concreto; pero tenemos que determinar este fin en alguna forma reflexiva que lo justifique. La filosofía es el único camino para ello y en este sentido la filosofía es la condición de la acción (OP 203).

Como bien señala Fernández, lo que se expresa aquí “es el problema más importante al que se enfrenta la reflexión filosófica ecuatoriana³⁰⁴ en las primeras décadas del siglo”.³⁰⁵ Entonces, esta acción pensada o

303 Sobre el concepto de la *Selbstaffektion* véase la nota de pie 70 en Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*, 44. Desde Kant, donde se expresa como dolor (*Schmerz*), pasando por Schlegel, Nietzsche y Heidegger, la cuestión de la “auto afección” es un afecto originario o privilegiado que desdobra al yo. En Kierkegaard se trata de una desesperación, en Heidegger de un miedo, en Adorno de una ansiedad erótica y en Bataille se lo encuentra en el odio.

304 Corral afirma, en nuestra línea de pensamiento, que esta “evaluación es más exacta extendida al resto del continente. Para ello se basa sobre todo en los textos de Augusto Salazar Bondy, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México D.F. 1988, y en Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México D.F. 1981. Véase también Alain Guy, *Panorama de la philosophie ibéroamericaine: du 16. siècle à nos jours*, Génova 1989.

305 María del Carmen Fernández, “Nota explicativa 1”, en: Pablo Palacio, *Obras completas*, Quito 1998, 394.

pensamiento activo se basa para Palacio sobre todo en una concientización que pretende “hacer reflexiva la conducta humana”, es decir que Palacio plantea esencialmente una ética filosófica que se fundamenta en la reflexión activa, como él la denomina: “La filosofía es, pues, la condición de la acción; no termina en sí misma” (OP 204). Este “significado activo” que Palacio ve como enriquecimiento de la antigua filosofía de la contemplación tiene una fórmula: “Del saber cómo contemplar al saber cómo hacer” (OP 204). Así, toda la argumentación está dirigida a reconocer las “consecuencias para la conducta del hombre”, a las que primero divide en *deberes* que forman al *fin* de uno mismo: “Tengo el deber de actuar en determinada forma, de tal manera que mi acción sea conducente al fin que me he propuesto”.³⁰⁶ Pensamos que para esclarecer lo que Palacio plantea aquí vale citar un fragmento de Fichte, quien expresa que sólo en el “querer reflexivo del querer” (*reflexives Wollen des Wollens*)³⁰⁷ –al que podríamos considerar como aquella *acción reflexiva* o *reflexividad activa* que propone Palacio– se encuentra la determinación del ser humano, una determinación que no aspira a ser conocimiento o conseguir la verdad (*Wissen*) sino a ser una “decisión de la voluntad” (*Entschluß des Willens*) de validar dicha verdad:

Este órgano no es el saber; un saber no puede razonarse y demostrarse; todo saber presupone otro “saber” más alto como su fundamento, y este ascenso no tiene fin. La fe es [...] lo único que hace que se dé asentamiento al saber [...]. No es un saber, sino una decisión de la voluntad de admitir el saber.³⁰⁸

Y a continuación citamos la propuesta de Palacio:

Nos interesa saber qué es la verdad para estar seguros de si nuestro fin está de acuerdo con ella y si los medios de acción empleados o proyectados están dirigidos, por la verdad también, en el sentido del bien busca-

306 “El llamado de Palacio es a una ética. El concepto del deber y su relación con aquélla se puede rastrear desde los estoicos (Cicerón y su *De Officiis*) hasta Kant (quien se opone a la ética tradicional, favoreciendo al sentido común), mencionado por Palacio más adelante, pero no discutido. La relación con la ley le sirve al autor ecuatoriano para diferenciar los deberes ordinarios de los que acarrear castigos por incumplimiento.” Véase la nota al pie 5 en Wilfrido Corral, en la edición de las *Obras completas* que utilizamos (OP 205).

307 Harald Münster, “Jacques Derrida: Ulysses Grammophon oder Joyce mit Derrida mit Fichte lesen”, manuscrito de presentación inédito.

308 Johann Gottlieb Fichte, *Die Bestimmung des Menschen* (1800), Ditzingen 1993, 111, trad. de Eloy Rodríguez Navarro.

do. Y como el orden lógico del conocimiento exige que antes del **qué es** y del **por qué es** se investigue el **si es**, queda de hecho planteada, como primer objeto de la investigación, la pregunta fundamental “¿Existe la verdad?” (OP 205).

Palacio cuestiona en primer lugar lo trascendental de la verdad y de su cohesión con el valor que se le otorga al Ser:³⁰⁹ “El problema de la existencia de la verdad vendría pues a convertirse en el problema de la existencia del Ser” (OP 206), de modo que siguiendo a Corral podemos afirmar que “esto lo sitúa precursoramente en la línea de autores como Heidegger”,³¹⁰ quien entendía el propio pensar como repetición (*Wiederholung*) del origen³¹¹ y en ese sentido estaba en una línea heracliteana que considera el origen como cuestionamiento filosófico: se trata de encontrar lo inicial (*Anfängliche*) del pensar (*Denkens*). Para ello se concentra sobre todo en el pensamiento de Heráclito de Éfeso, de quien afirma:

Al mismo tiempo casi [se refiere a Xenófanes: 570-480 a. de C.], Heráclito de Éfeso afirma el devenir eterno, oponiéndose a la unidad parmenideana; dice que **las cosas son y no son a la vez**, que se encuentran en continuo flujo hacia la muerte y luego hacia una nueva vida; que hay un camino hacia lo alto y un camino hacia lo bajo, o sea que la tierra después de sucesivas transformaciones va a parar en fuego y el fuego, asimismo, en tierra. Unificando este perenne movimiento, encuentra Heráclito, sin embargo, “una ley divina, la necesidad, que lo domina todo, que basta a todo y lo supera todo”. **Para Heráclito todo cambia, entonces, pero existe una ley del cambio, que es representante de lo Uno en lo múltiple del devenir.** Pero agrega importantes aclaraciones: “No es lo prudente –dice en uno de sus fragmentos– prestarme oídos a mí, sino al Pensamiento, reconociendo que todo es uno”. En otro: “Los sentidos son malos testimonios si el alma es un bárbaro que no entiende el misterio de

309 “Según el método particular de Heidegger, la misma razón fundamental a que se remonta ese principio, se transforma en una pregunta, de modo que la verdad del principio y la verdad del ser que él funda se basan en el hecho primordial del existir, considerado como lo que pone en discusión a sí mismo. Es justamente transformándose en interrogación sobre sí mismo como lo existente se supera y se *trasciende*. De tal manera, el problema que concierne a la esencia del fundamento del existir se convierte en el problema de la trascendencia.” Véase Enzo Paci, “Introducción”, en: Martin Heidegger, *¿Qué es la metafísica?*, traducción del alemán: Xavier Zubiri, Buenos Aires 1983, 13.

310 Véase la nota al pie 6 en las *Obras completas* que utilizamos (OP 206).

311 Véase al respecto Martin Thurner, *Der Ursprung des Denkens bei Heraklit*, Stuttgart/Berlin/Colonia 2001, especialmente el acápite “1.2.2.3. Heidegger: Das eigene Denken als Wiederholung des Ursprungs”, 144-172.

su lenguaje”.³¹² En otro: “Mientras el pensamiento se da a sí mismo su propio desarrollo, los sentidos están bajo la dependencia de los contrarios y sin referencia con la armonía” (OP 208, negrilla mía).

El pensamiento de Heráclito se puede relacionar con una suposición principal de la teoría de la diferencia: “todo es engendrado por [los opuestos]”.³¹³ Hay por lo tanto un enlace esencial de los opuestos. Heráclito expresa así la teoría fundamental de que sin distinciones no se puede hablar con sentido de la realidad (verdad): sin diferencia entre sujeto que reconoce/distingue y objeto distinguido/reconocido, los estados de consciencia se confundirían con estados exteriores y las palabras con los objetos. Además no se podría comparar estados internos con estados externos; simplemente, no existiría conocimiento. Es importante resaltar que en Heráclito falta la comprensión de que la realidad en su estructura diferencial como tal está constituida por el sujeto de reconocimiento, es decir, que la realidad es un resultado del mismo sujeto que diferencia. Aunque Heráclito no ha ejecutado aún el “giro copernicano”, se mantiene intacta la validez de sus expresiones diferencial-teoréticas sobre el arte, la religión, la filosofía natural, así como sobre el lenguaje y la filosofía.

Ya Palacio lo reconoce cuando sostiene que

Esos fragmentos de Heráclito dan motivo para deducir dos importantes consecuencias: la tendencia a identificar el concepto de ley y el de necesidad y pensamiento, y la clara intención de asignar a este último la función de dar unidad y armonía a las cosas cambiantes. Pensar es, en realidad, relacionar, generalizar, formar conceptos y significaciones. Formar conceptos es paralizar, en cierta forma y temporalmente, el atropellado curso de las individualidades. **La Filosofía Heracliteana es así un esfuerzo para conciliar la existencia del Uno y del devenir permanente: la ley y las ejemplaridades de la ley.**³¹⁴ Ésta es, para Heráclito, lo tras-

312 Aquí véase lo que afirma Rocha sobre Heidegger refiriéndose a la “aparición” del lenguaje como “Decir” (*Sagen*): “El ‘Decir’ considerado ‘dejar’ es la condición de la posibilidad para el surgimiento de lo que hace presencia a través de la palabra. [...] Pero el dejar-acontecer del lenguaje como ‘Decir’ no trae a la luz verdades absolutas, libres de toda duda y oscuridad. Funda, por el contrario, aquello que simultáneamente viene a presencia y se oculta”. Véase Rocha de la Torre, “Más allá del lenguaje”, 13.

313 Véase Diógenes Laercio A 1,7. La traducción de Palacio dice “todo es engendrado por la lucha” (OP 239).

314 Uno de los mayores críticos de Heráclito afirma sobre el Logos heracliteano: “¿Qué es este Logos de Heráclito? Aunque él, en realidad, no nos ofrece una definición de su Logos, sin embargo, a raíz de los numerosos ejemplos del Logos entre los adagios conservados, cabe suponer que éste es una Ley, Regla o si se

cendente; nuestro pensamiento lo comprende, por la identidad de su naturaleza y, dándose su propio desarrollo se hace distinto de lo sensible que está bajo la dependencia de los contrarios (OP 208, negrilla mía).

De modo que Palacio considera toda la historia de la Filosofía desde los postulados de Heráclito y puede por lo tanto afirmar que “Platón es fundamentalmente heracliteano” (OP 208). En todo caso, su terminología conceptual revela que “Palacio no era un filósofo en el sentido estricto”,³¹⁵ pues se ubica entre la filosofía y la literatura, siempre entre la epistemología y la estética dentro de su ética: “Lo característico en Platón es su concepción idealista del mundo, que lo ordena así: la materia es la nada, el no-ser; lo sensible es lo intermedio entre el ser y el no-ser; las ideas del verdadero ser” (OP 208). Nótese que Palacio habla aquí de un *entre*(-mí, -ser) entre ser y no-ser, lo que demuestra nuevamente su pensamiento fundamentalmente diferencial y teorético: la condición de la posibilidad de desplazar/aplazar la “cuestión fundamental de la apreciación de la verdad” (OP 211).³¹⁶ De igual manera, Palacio lee a Hegel partiendo de su comprensión de la filosofía que considera el momento de auto aseguramiento originario histórico como necesario en la “auto concientización” del ser humano. A diferencia de Platón, Hegel considera la aspiración de razonamiento del ser humano fundamentalmente como agotable y pretende cumplir ese acabamiento/conclusión de la filosofía dentro de su pensamiento.³¹⁷

quiere, Verdad, objetiva y universal, sobre cierto tipo de unidad metafísica de dos opuestos dentro de cada cosa particular. Ahora bien, Heráclito se vale de por lo menos unas diez razones diferentes (y no siempre convincentes) para tal unidad, conexión o coincidencia de dos opuestos. Entre estas razones la condición más plausible para dicha coincidencia parece ser una continua tensión interna, tirantez o estado de discordia, entre dos opuestos dentro de cada cosa...”. Véase Miroslav Marcovich, “Problemas heracliteos”, en: *Emerita* 41 (1973), 450.

315 Véase la nota al pie 2 de Wilfrido Corral (OP 204).

316 “Las opiniones anteriores son típicas en la cuestión fundamental de la apreciación de la verdad. La creencia firme en la existencia de lo trascendente tiene como consecuencia inevitable la creencia, firme también, en la de una verdad, que consiste precisamente en esa existencia. En segundo término, esta afirmación implica una actitud humana: la actitud contemplativa. Históricamente y lógicamente los dos problemas se encuentran tan estrechamente unidos que, en la práctica, afirmar lo uno es afirmar su consecuencia y también adoptar la actitud correspondiente” (OP 211).

317 “La verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella. Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia -a la meta en que pueda dejar de llamarse amor por el saber para llegar a ser saber real: he ahí lo que yo me propongo. Véase Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Feno-*

El mérito fundamental de Hegel consiste en haber traído lo trascendental al mundo, anulándolo así de hecho en su propio concepto. Hegel demostró además muy claramente, como veremos más tarde, la calidad abstracta (producto mental) de la idea de lo trascendente. [...]

La verdad Hegeliana es, así, la “unidad de la voluntad universal y esencial con la subjetiva”. Cuando el hombre comprende el espíritu y une con la suya la voluntad universal, entonces está en la verdad, como también está en la moralidad, en la razón, en la libertad, en el derecho. [...]

Pero Hegel reclama para esta concepción, esencialmente, la unidad y no la separación. Él mismo dice que no debemos concebirle como “un Ser abstracto, que reside allá arriba, más allá de todo y del cual la realidad humana está excluida”. Sólo es posible explicarse su concepto por “la unidad con lo divino que se procura la conciencia individual” (OP 211s.).

Sin embargo, para la comprensión del concepto de verdad en Hegel es necesario entender su concepto de lo absoluto que sólo se puede comprender a sí mismo en el desdoblamiento (*Entzweyung*) que lo vuelve objeto de sí mismo, que sólo puede comprenderse en su “otreamiento” (*Anderswerden*) y con ello se evidencia la dialéctica como *legalidad interior* del juicio absoluto.³¹⁸ En su autodeterminación, lo absoluto se desarrolla partiendo de una simplicidad inmediata hacia una totalidad mediada en sí y efectúa/cumple recién de esa manera su riqueza interior que le es esencialmente inherente; recién al final del proceso de su autogestión dialéctica alcanza lo absoluto, su verdad real:

Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente resultado, que sólo al final es lo que es en verdad, y en ello precisamente estriba su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo.³¹⁹

Para Hegel, pues, Dios está dentro de nosotros mucho más de lo que creemos, y por esto, porque existe es porque existe lo absoluto y por estar dentro de nosotros es porque podemos conocer la verdad. Se podría interpretar la idea de Hegel más claramente, imaginando como uno de los aspectos de la divinidad de la unión racional de todos los hombres, la común sujeción a ciertas reglas y procedimientos de conocer. Así el demente estaría en parte abandonado de Dios y las cosas, para él, estarían mezcladas y confusas, sin la unidad que pone en el mundo el espíritu, como su esencia (OP 212).

fenomenología del espíritu, trad. de Wenceslao Roces, México, D.F. 1973, 9. De igual manera revítese el acápite 1.2.1.3 “Hegel: Das eigene Denken als Resultat des Ursprungs” en Martin Thurner, *Der Ursprung des Denkens*, 78.

³¹⁸ Martin Thurner, *Der Ursprung des Denkens*, 79.

³¹⁹ G.W.F. Hegel, “Phänomenologie des Geistes”, en: Id., *Gesammelte Werke*, tomo 9, Hamburgo 1968, 19, 12-15.

Palacio comprende que Hegel consigue la reducción de todas las cosas a lo absoluto en cuanto no intenta comprender a éste absoluto como substancia (*Substanz*) sino también como sujeto que se exterioriza y al exteriorizarse puede contemplarse para imaginar su verdad. Este concepto está reflejado en casi toda la obra de Palacio como hilo conductor de sus pensamientos.

Hegel afirma lo siguiente, precisamente sobre la palabra *Dios*:

[C]on esta palabra se indica cabalmente que lo que se pone no es un ser, una esencia o un universal en general, sino un algo reflejado en sí mismo, un sujeto. Sin embargo, al mismo tiempo, esto no es más que una anticipación. El sujeto se adopta como un punto fijo, al que se adhieren como a su base de sustentación los predicados; por medio de él, podría el contenido presentarse como sujeto. Tal y como este movimiento se halla constituido, no puede pertenecer al sujeto, pero, partiendo de la premisa de aquel punto fijo, el movimiento no puede estar constituido de otro modo, sólo puede ser un movimiento externo. Por tanto, aquella anticipación de que lo absoluto es sujeto no sólo no es la realidad de este concepto, sino que incluso hace imposible esta realidad; en efecto, dicha anticipación pone el sujeto como un punto quieto y, en cambio, esta realidad es el automovimiento.³²⁰

Así, como afirma Thurner, “el proceso del absoluto auto cumplimiento implica por ello un auto desenvolvimiento creativo de lo absoluto en su finitud”.³²¹ Por ello es que Palacio afirma que la espiritualidad de Hegel pasa a “alimentar las fuentes de la doctrina materialista” (OP 212). A este “auto movimiento” como “auto desenvolvimiento” de lo absoluto en lo material, en el sujeto y en su conducta, sus leyes, en el demente que expone la ausencia de la presencia, la confusión de la esencia, Palacio lo denomina “auto desarrollo de la naturaleza”:

Correlativamente la verdad estaría representada en la unidad de ese desarrollo y la conciencia subjetiva de él y, como quiera que este auto desarrollo de la naturaleza representa indudablemente una cosa absoluta, existiría también, para el materialista, como una afirmación metafísica, una verdad absoluta, tras lo cual vamos descubriendo progresivamente sus velos, pero sólo por medio de verdades relativas que sólo son nuestras armas de investigación (OP 213).

Desde estos presupuestos Palacio pasa a conjeturar nuevamente sobre la cuestión fundamental que ocupa su ensayo: “¿Qué es verdadero?”

320 G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, Madrid 1983, 18, 4-5.

321 Martin Thurner, *Der Ursprung des Denkens*, 80.

¿Existe la verdad?”. A pesar de que la base de la realidad en sí es algo que nos brinda certeza no debemos dejar de cuestionar la “verdad absoluta” y la relación entre realidad y verdad, pues esta es “distinta de las abstracciones de la inteligencia” (OP 213). Aquí Palacio alude a Kant (*Ideas de la razón*), que como bien anota Corral,³²² no es discutido y sin embargo es un puente fundamental para entender su siguiente línea argumentativa. Como sabemos, Kant pretendía con su *Crítica de la razón pura* fundar una ética universal y necesaria.³²³ Para ello, apunta fundamentalmente, en primer lugar, a la capacidad del ser humano de adquirir conocimiento por medio de categorías, a saber la distinción basal entre, primero, el concepto, por el cual en general un objeto es pensado (la categoría) y, segundo, la intuición por la cual el objeto es dado.³²⁴ Como ya hemos afirmado, en contraposición al pensamiento moderno o posmoderno diferencial-teorético, Heráclito no había consumado el “giro copernicano”, le faltaba el concepto de que la estructura diferencial de la realidad estaba sentada a su vez por el sujeto de (*re*)conocimiento, es decir, que es un resultado del sujeto de (*re*)conocimiento mismo. Como señala Kant:

Hasta aquí se admitía que todo nuestro conocimiento debía regularse sobre los objetos; pero en esta hipótesis todos los esfuerzos intentados para establecer sobre ellos algún juicio a priori mediante conceptos, lo que hubiera acercado nuestro conocimiento, no han conducido a nada. Que se ensaye, pues, con objeto de ver si no seremos más afortunados en los problemas de la metafísica suponiendo que los objetos deben regularla según nuestro conocimiento, lo cual concuerda ya mejor con la deseada posibilidad de un conocimiento a priori de dichos objetos, que establezca algo sobre ellos antes de que nos sean dados. Ocurre con esto como con el primer pensamiento de Copérnico quien, no consiguiendo explicar bien los movimientos celestes si admitía que la masa toda de las estrellas daba vueltas alrededor del espectador, ensayó si no tendría mayor éxito haciendo al espectador dar vueltas y dejando en cambio las estrellas inmóviles. En la metafísica se puede hacer un ensayo semejante, por lo que se refiere a la intuición de los objetos. Si la intuición tuviera que regirse

322 Nota al pie 21 (OP 216).

323 No es posible mencionar aquí una larga bibliografía sobre Immanuel Kant y su amplia influencia. Sin embargo, véase el ilustrativo libro de Otfried Höffe: *Kants Kritik der reinen Vernunft. Die Grundlegung der modernen Philosophie*, Múnich 2003.

324 Véase Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, especialmente la introducción.

por la constitución de los objetos, no comprendo cómo se pueda a priori saber algo de ella.³²⁵

Palacio concluye que “no podemos creer absolutas nuestras verdades porque nos falta la experiencia de las generaciones que vienen” (OP 213), y a partir de esta *re*historización de la filosofía cae en la cuenta de que “no podemos afirmar nada de esa gran verdad”. Palacio se posiciona desde el conocimiento como el observador ante el río heracliteano: reduciéndose a “considerar las armas propias de cada época y a sentirnos en tránsito con ellas” (OP 213). Es aquí donde efectúa un salto cualitativo en su pensamiento: de la verdad como idea, saber o absoluto, pasa a una dimensión práctica de la verdad. Los postulados de la razón práctica son un desarrollo sobre la experiencia, una aplicación enfática de las ideas de la razón pura que ha venido esbozando en su repaso histórico-filosófico sobre el concepto de la verdad. De la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de “darnos cuenta exacta del comportamiento de las cosas” se pasa al análisis del empeño moral del hombre y de su indefinible perfeccionamiento, precisando “el sentido exacto del conocimiento de experiencia y de la relación del pensamiento con su objeto” (OP 213). De la distinción entre pensamiento e idea pasamos a aquella entre saber y creer, pero ya no con un cuestionamiento a priori de las implicaciones de adquisición o de la existencia de la verdad, sino como comprobación de las consecuencias que implican las soluciones que el hombre encuentra a sus cuestionamientos. Y deben tener el mismo carácter que las ideas de la razón pura: deben valer *como cuestión problemática*. Como afirma Palacio, “La racionalidad resulta, pues, la piedra de toque de la creencia y el elemento racional debería ser examinado para saber qué es lo que nos induce a creer en una verdad” (OP 214). Este postulado no autoriza a decir “yo sé”, sólo autoriza a decir “yo quiero”.

Aquí es donde Palacio se acerca al pensamiento de William James, filósofo y psicólogo pragmático estadounidense, quien en uno de sus escritos más populares, *The Sentiment of Rationality* (1879), postula, mediante el uso de elementos poéticos y narrativos, una concientización de los valores y la singularidad de la vida individual y exige como consecuencia de ello absoluto respeto frente a toda forma de vida.

325 Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. de Juan B. Verruga, Madrid 1970, 177 (B XVI).

La lectura de este libro y la paradójica unión de racionalidad y sentimentalidad de la ética de Jameson, creemos, fue la que llevó a Palacio a formular lo siguiente:

William James ha estudiado con gran acierto este que llamamos **sentimiento de racionalidad**.³²⁶ La posición de este filósofo nos parece justísima al respecto: la racionalidad se reconoce por ciertos signos subjetivos que afectan al sujeto pensante: un sentimiento de facilidad, de paz, de tranquilidad: la seguridad interna del paso de la incertidumbre y perplejidad a una comprensión clara de algo (OP 212, negrilla mía).

De hecho, como afirma Slaby,

sentir y pensar están íntimamente unidos; los sentimientos, especialmente los más discretos, que forman la base constante de una experiencia consciente, participan decisivamente en la estructuración y en la preselección de la relación cognitiva con el mundo; sentimientos que fundan además de manera importante las actitudes, convicciones y sistema de valores de una persona.³²⁷

En efecto, nada más relativo que el sentimiento de racionalidad. Cada cual tiene en sí una sanción interior racional, que es como la sanción moral o la sanción lógica. Interiormente uno mismo se dice si algo es bueno o malo, lógico o ilógico, racional o irracional. Sólo cuando sus afirmaciones salen al exterior se realiza un control, de acuerdo con los conocimientos de la época, el ambiente social, etc. y se decide si ese criterio es

326 Rosa Slegers afirma al respecto que “The sentiment of rationality is most easily defined in negative terms as primarily an absence of irrationality. The irrational forces the attention to shift from the rational, useful, predictable and reliable to what is usually dismissed or ignored altogether: the vague. It is important to bear in mind that the vague for James is rich and intense; in day to day life, we cut out vagueness because it does not serve a straightforward, practical purpose. I want to claim that a denial of the vague, in a life ruled entirely by the sentiment of rationality, results in a complete absence of enchantment, wonder, and, ultimately, enjoyment and interest. James calls this state *anhedonia*, and though James himself does not state explicitly that *anhedonia* is the result of the total domination of the sentiment of rationality, I will show below how this connection is justified”. Véase Rosa Slegers, “Reflections on a Broken World: Gabriel Marcel and William James on Despair, Hope, and Desire”, Paper, en: 2nd Global Conference “Hope: Probing the Boundaries” Oxford (18-20.09.2006), 2 (<www.inter-disciplinary.net/ptb/hope/h2/slegers%20paper.pdf>; 10.02.2008).

327 “Fühlen und Denken sind eng verwoben – Gefühle, vor allem die eher unauffälligen, die den stets präsenten Hintergrund bewusster Erfahrung bilden, sind entscheidend an der Strukturierung und ‘Vorauswahl’ des kognitiven Weltbezugs beteiligt – Gefühle fundieren zudem in wichtiger Weise die Einstellungen, Überzeugungen und Wertungen einer Person.” Véase Jan Slaby, “William James: Von der Physiologie zur Phänomenologie”, en: Hilge Landweer/Ursula Renz, *Klassische Emotionstheorien*, Berlin 2008, 548.

real o no. Pero la creencia no puede tener comprobación. Por esto, afirmamos que en la creencia el pensamiento se rige a sí mismo y que el único criterio de verdad de la creencia es la conformidad del pensamiento consigo mismo (OP 214s.).

Siguiendo una línea fenomenológica, los postulados de James también ven en las emociones, a raíz de su función constitutiva de sentido, una influencia mayor y una participación decisiva sobre los procesos cognitivos y las capacidades conceptuales, tales como las “sanciones interiores racionales” o las “sanciones morales y lógicas”, de las que habla Palacio. Estos presupuestos están integrados consecuentemente en su pensamiento filosófico. De manera que también el filósofo o pensador, el sujeto que habla en este ensayo también intenta concebir un sentido (*sentimiento y significado*) de la palabra “verdad” ante el trasfondo de la preestablecida afectividad de su experiencia.³²⁸ Este sentido está condicionado por una “diversa constitución personal, diversa cultura, diverso adiestramiento especial” (OP 215) y no confronta al mundo de ninguna manera de forma neutral y objetiva; esto les es imposible a todos los hombres con una vida sentimental intacta. Por ello James se refiere a un “sentimiento de racionalidad”, que para Palacio es una “influencia fundamental [que] tiene que ejercer el respaldo de experiencia que forma la estructura y el arsenal propio de sugerencias que se pueden presentar a los casos en cuestión” (OP 215).

La influencia fundamental afectiva de los sentimientos en su relación con el mundo no determina que el ser humano tenga la capacidad emocional para expresar únicamente tendencias o afinidades hacia determinadas ideas o sistemas de pensamiento, sino que su alcance llega hasta el interior de lo pensado, en el caso de Palacio, el concepto de la verdad, en forma de una armonía sentida y de una sentida coherencia de aquello que se postula filosóficamente. James resume este pensamiento meta-filosófico en estas palabras que se pueden considerar concluyentes de todo su pensamiento sobre el rol de los sentimientos: “Pretend what we may, the whole man within us is at work when we form our philosophical opinions – Intellect, will, taste, and passion cooperate just as they do in practical affairs”.³²⁹ Y volviendo nueva-

328 Véase Slaby, “William James”, 563.

329 William James, *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* (1897), Nueva York 2^a1956, 92.

mente a Palacio, su búsqueda del sentido de la verdad (que ahora podemos definir como entre-mí, de un sentimiento y un significado de la verdad) lo lleva a localizarla precisamente allí, en un espacio “voluntativo”, donde la verdad sólo se encuentra “en el hombre solo” (OP 216), con su sentimiento racional y su racionalidad sentimental.

No otra cosa debemos decir de la verdad: querer encontrar la verdad absoluta es algo así como afirmar que nuestra idea de lo trascendente corresponde a algo real, es decir, fundamentar con un objeto externo nuestro acuerdo del pensamiento consigo mismo. Lo único que se puede decir es que en nuestras acciones, en cada una de nuestras acciones, nos conducimos verdaderamente o no; que nuestro pensamiento, que cada uno de nuestros pensamientos, se comporta o no de manera igual a como se comportan los objetos de ese pensamiento. Pero pasar de eso a la afirmación de que existe una verdad absoluta es tan forzado como desprender de la actividad humana la razón y afirmar que existe una razón absoluta o sustancial, cuando lo justamente racional es, no que la razón y la experiencia se hallen separadas y contrapuestas, sino que cada acto de experiencia se desarrolle con la razón necesaria para ser justa acomodación a la realidad. En el fondo de todo, lo que encontramos como máxima agudización del problema es el hombre solo, con su pensamiento y demás armas propias, buscando acomodo en un ambiente que deberá dominar para subsistir. Cuanto más logra triunfar sobre lo externo más verdaderamente se conduce (OP 215).

Palacio cierra su ensayo anticipando lo que será la dimensión ética de su pensamiento, como pensamiento jurídico donde la “Ley [...] se diferencia poco de la divinidad”, de modo que su concepto de verdad está guiado finalmente por un modelo de verdad que se diferencia/aleja de la idea del “repose del hombre” en actitud contemplativa ante una gran verdad. La estructura paradójica de la verdad es precisamente que a partir del momento en que esa supuesta verdad “llega a ponerse de manifiesto” (OP 217) al hombre, “el hombre no pudiera seguir siendo hombre” (OP 217). Es esta una presencia de la ausencia de la verdad que constituye la existencia humana, y su develamiento significaría su anulación: “El día de la verdad sería entonces el día final de todo” (OP 217). Esta conclusión tiene como base un modelo procesal que entrará en vigor con la discusión de la LEY en su ensayo posterior “Sentido de la palabra *realidad*”. No se trata finalmente de verdad material o histórica, sino de encontrar la verdad procesal y dinámica alcanzada mediante nuestras acciones, pues “en cada una de nuestras acciones, nos conducimos verdaderamente o no” (OP 216).

Esta verdad, entonces, concluye el distinguido abogado ecuatoriano, no pretende ser la verdad pura o absoluta, no se puede obtener mediante razonamientos e indagaciones que terminan en las “más difíciles ascensiones” (OP 217). Resulta entonces un crimen “presentar la verdad absoluta” (OP 217) y ello se contrapone a la LEY como fundamento de las acciones humanas, una LEY que aparece como exigencia, un deber “a costa de grandes esfuerzos” (OP 217), una determinación humana, una ética del “hacer cada vez menos dolorosa nuestra vida”, “ser más libres y vivir más humanamente”: en la interpersonalidad radica la verdad, según la cual en todo momento estamos llamados a afirmarnos *en* el otro y afirmar al *otro*, como lo demuestra la obra narrativa de Palacio. Negar que el hombre repose en actitud contemplativa despierta precisamente el potencial activo de reconocimiento del otro como *alter ego*, según el pensamiento palaciano, y ello define su ética: frente al *otro*, el marginado, el hombre muerto a puntapiés, la doble y única mujer, el antropófago, el sifilítico, estamos llamados a una forma de reconocimiento de este otro como *alter ego*, pues “vivir más humanamente [...] es hacer cada vez menos dolorosa nuestra vida”, por tanto, ver al otro como *alter ego* es reconocerlo *libre*, afirmarlo como *fin en sí mismo*.

Nuestra alegría consiste precisamente en el hecho de que nunca podemos llegar al final de las cosas y de los problemas. Cuando descartamos, un nuevo horizonte se abre y lo que erróneamente consideramos la cúspide no es otra cosa que segundo escalón para más difíciles ascensiones. A través de toda la historia del pensamiento, no aparece el hombre sino como un ser pesado y a medias vidente, que a costa de grandes esfuerzos y muy de tarde en tarde llega a adquirir horizontes más amplios (OP 217).

4.2 Sentido de la palabra realidad: la filosofía de las excepciones

Este ensayo se puede considerar como una continuación del anterior, aun cuando la pregunta que lo motiva es más epistemológica que ética, y coincide por ello con la poética literaria palaciana del devenir del signo y de la posibilidad de percepción de la realidad. En este apartado nos concentraremos en los vínculos con su teoría sobre la ética.

Nuevamente Palacio hace un recorrido por la historia de la filosofía universal, describiendo brevemente las propuestas de Heráclito, Parménides, Anaxágoras, Demócrito, Platón, Aristóteles. Define al platonismo como la “más grande mezcla de contradicciones”, y la

pregunta concreta acerca de lo incorpóreo de ese mundo de las ideas perfecto le sirve de base para su argumentación posterior: “¿Es posible entender, sinceramente, qué es aquello que es lo más perfecto y más real y sin embargo [sic] no es con forma ni en un espacio ni en un tiempo?” (OP 221). El pensamiento indagador del materialismo de Palacio se evidencia cuando, tras bosquejar brevemente el pensamiento de Bertrand Russell en su división entre el “mundo de las esencias” y el “mundo de existencias”, concluye:

Ahora bien ¿podemos nosotros hombres entender alguna vez esto?
Sería aventurado responder positivamente a esta pregunta. Nuestra capacidad mental puede elevarse audazmente hasta **legalizar** las más absurdas construcciones, pero si tratamos de reducirnos dentro del mundo sensible, nos basta con la evidencia de que hay cuerpos y funciones espirituales, adheridas a esos cuerpos y dependientes de ellos, **sin posible separación que no podemos verlas ni limitarlas, mas, que no por esto nos dan material suficiente para hacer de ellas mundo aparte**. Separad el espíritu de los cuerpos y empezareis a volveros locos (OP 221, negrilla mía).

Palacio continúa rastreando “en la historia del pensamiento” para obtener un “esquema rápido de lo que ha sido la interpretación del mundo” (OP 222). Parte desde Berkeley, quien en sus palabras “destruye el mundo con una facilidad asombrosa, y deja como solo habitante de su espíritu su poderosa imaginación” (OP 222). Para poder analizar esto propone revisar las posiciones de distintos filósofos con respecto a la pregunta sobre la realidad. Este esquema lo podríamos sintetizar por autores y su posición frente a la materia y a las ideas:

	Platón (doctrina mítica)	Aristóteles (filosofía fusionista)	Plotino (filosofía imaginativa)	Locke (sesualismo)	Berkeley
Materia	Irrealidad	complemento indispensable del otro	sin magnitud, sin cualidades	impresiones exteriores fundamentales	Percibir es existir
Idea	Realidad	complemento indispensable del otro (predominio del espíritu)	Dios (el gran desconocido), Espíritu, Alma	Inteligencia (tabula rasa)	Existir es percibir (por la percepción de Dios las cosas tiene realidad)

Los cuestionamientos que Palacio hace finalmente a la filosofía de Berkeley son dos:

- a) “Por otra parte, separemos mentalmente el espíritu del señor Berkeley de toda realidad exterior, considerémosle sólo en sí mismo, sin lugar ni espacio y preguntémosle si tiene sensación de color, si le duele el pinchazo imaginario del imaginario alfiler que hemos imaginado darle. Es seguro que su espíritu permanecerá inalterable, pues nada le habrá modificado” (OP 228).
- b) “¿siente su espíritu? ¿Están el sabor y la extensión en su espíritu? [...] ¿No quiere decir esto que existe una realidad evidente de la cual tenemos diversas apreciaciones y que lo absoluto existe del lado de ella siendo relativa solamente nuestra sensación de ella?” (OP 228).

Esa negación de la posibilidad de tener ideas abstractas que Palacio reconoce en Berkeley le abre el campo para poder unir de manera filosófica literatura, estética y universo imaginario con un pensamiento racional y epistemológico. Sólo que aquí la reflexión parte de la filosofía y se extiende a la literatura. Palacio niega el antropocentrismo, según el cual lo “no concebible es no existente” (OP 229). Palacio expresa su postura fundamentalmente filosófico-literaria en la siguiente afirmación:

Existencia y percepción; existencia y concepción no son lo mismo.

Es verdad que lo que conozco no existe para mi conocimiento y lo que no es conocido por nadie no existe para el conocimiento en general, pero esta particularidad de relación nada tiene que ver con la existencia absoluta (OP 229).

Palacio vuelve al ejemplo saussureano que había empleado antes, donde se encuentra ya su conocimiento basal sobre la arbitrariedad de los signos.³³⁰ “¿Es posible concebir un árbol existente por sí? Imposible, eso sería una concepción sin concepción” (OP 227). Justamente

330 Corral afirma que existe una “patente relación, y clarividencia, entre la observación de Palacio y el ejemplo del árbol que emplea Ferdinand de Saussure (1857-1913) en su póstumo *Cours de linguistique générale* (1916, ed. corregida, 1931), para mostrar que los signos son arbitrarios; que no tienen una relación directa con sus referentes. Este momento clásico de la lingüística y la semiótica, más sus repercusiones para la literatura, es evidente no sólo en el mismo Palacio sino en sus émulos, hayan leído a Saussure o no. La conexión literaria se puede rastrear en el muy vigente artículo de Jorge Enrique Adoum, ‘El realismo de la otra realidad’ (204-216), complementado por Ramón Xirau, ‘Crisis del realismo’ (185-203), ambos en *América Latina en su literatura*, ed. de César Fernández Moreno, México D.F./París 1972” (véase la nota al pie 11 en OP 227).

aquí podemos evidenciar que su anticipación a la *différance* por medio de la literatura estaba basada en su pensamiento filosófico, que no sólo complementa sino que define el sentido último de su obra. Su interés por la filosofía y por las posibilidades de pensar la filosofía marca también de manera cierta la *teoría de la metaperiferia* que hemos intentado desarrollar en el presente trabajo y cuya cúspide reflexiva encontramos indudablemente en Palacio: las condiciones de la posibilidad de *ser* sin concepción, de *crear* sin concepción originaria, de romper el sistema binario de “descubrir e inventar” e introducir uno que se sostenga sobre una tri-instancialidad poético-ontológica.

Así el sistema de Berkeley falla desde el momento de su constitución y carece de fundamento en sus bases como en su desarrollo: La proposición “No es concebible un árbol existente por sí” es verdadera realmente; pero quitada de esto la concepción y encontraréis, que sin embargo, existen infinidad de árboles sin la concepción del árbol. Y si la palabra *existencia* nos confunde, tendremos que convenir indiscutiblemente en que los árboles *están* sin la concepción.

Diariamente estamos refutando el criterio de Berkeley con la distinción usual que hacemos entre los términos *descubrir e inventar*. Para este obispo, si forzamos un poquito su teoría, para explicarnos más claro, cuando decimos: Cristóbal Colón descubrió América, debiéramos decir: **Cristóbal Colón inventó América, proposición que inmediatamente nos repugna, y de hecho rechazamos como falsa** (OP 229, negrilla mía).

Que el lenguaje signifique siempre una fijación (*Setzung*) y que entre árbol y concepción del árbol se encuentre el juego de la diferencia como condición de la posibilidad del funcionamiento del signo, se conecta aquí con los conceptos “forzados” pero no por ello premeditados por Palacio, que muestran explícitamente su teoría del entre-mí de cosa y concepción, de realidad y concepción de la realidad. Si se sigue el pensamiento de Berkeley, entonces afirmar que Colón descubrió América significa afirmar que Colón inventó América, porque dentro de la concepción de “descubrir” se encuentra la concepción de “nuevo”, lo que lleva a preestablecer el concepto de “América” también como realidad que sin esas concepciones que la predeterminan no pudiera existir.³³¹ A la vez Palacio deconstruye el concepto de la “invención de América” (en “inventar” también se encuentra la idea de

331 Palacio figura como predecesor de Edmundo O’Gorman y su dictum sobre la invención de América. Véase Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México 1958.

novedad), mientras podría estar reflexionando sobre la posibilidad que se des- *cubre* lo que ya estaba allí, o sea lo que no es nuevo. Por ello Palacio siente “repugnancia” hacia esta proposición porque lo anula a él mismo como sujeto del pensamiento americano, sujeto que “está sin la concepción” de “América” y que sin embargo puede *ser* y puede *crear*, partiendo de la reflexión basal de que América se constituye como un *otro* autónomo e *in*-dependiente, de complementaridad inalcanzable para descubridores e inventores, sobre “nuestra mayor verdad, en consecuencia, la evidencia inmediata de la realidad exterior a la base de **la diferenciación fundamental entre ser y concebir, ser y percibir**” (OP 230, negrilla mía).

Palacio formula su sentido (nuevamente creemos que amalgama sentimiento y significado) de la realidad en relación a la capacidad humana para la reflexión, y lo ubica cercano a lo que ya había postulado en su ensayo anterior, cuyo complemento epistemológico parece ser el analizado: una ética donde la realidad debe problematizar y *ser problematizada*, es decir en el constante cuestionamiento de sus consecuencias.

Estamos en un mundo, formamos parte de una realidad, somos productos de la realidad misma y, en consecuencia, en nosotros tenemos la esencia misma del mundo. La característica fundamental del hombre es la de tener un pensamiento; esto es lo que nos aturde y nos hace creer en cosas extraordinarias. [...]

En el mundo mismo, entonces, en su organización general, debe estar el germen del pensamiento. No por supuesto, en forma sustancial y consciente (no confundamos nuestras ideas empíricas con la realidad), sino simplemente en forma de enlace, de relación inconsciente y sólo de hecho. Producto del mundo, vida y espíritu deben ser un microcosmos, deben estar estructurados con la misma esencia. Añadamos solamente al hombre la conciencia de sí, el hecho de que hombre puede ser su espejo, y estructurémoslo sobre las bases fundamentales de la realidad funcionando y viviendo como ella (OP 231).

En el pensamiento filosófico de Palacio deambula el fantasma de una ley universal que es justamente aquello que parece buscar el escritor, la cual se traduce en esa organización fundamental que está en el exterior e interior del hombre mismo. Cuando Palacio trae a colación el *Nus* de Anaxágoras para la interpretación de la realidad, intenta explicitarlo en relación a Hegel:

“El movimiento del sistema solar se verifica según leyes invariables; estas leyes son la razón del mismo; pero ni el sol ni los planetas, que giran

en torno al sol conforme a estas leyes, tienen conciencia de ellas.” El hombre extrae de la existencia estas leyes y las sabe (OP 232, negrilla mía).

Die Bewegung des Sonnensystems erfolgt nach unveränderlichen Gesetzen, diese Gesetze sind die Vernunft desselben; aber weder die Sonne noch die Planeten, die in diesen Gesetzen um sie kreisen, haben ein Bewußtsein darüber. So ein Gedanke, daß Vernunft in der Natur ist, daß sie von allgemeinen Gesetzen unabänderlich regiert wird, frappiert uns nicht, wir sind dergleichen gewohnt und machen nicht viel daraus...³³²

Pero Palacio complementa la idea del filósofo alemán en la medida en que otorga a esa ley organizativa de la realidad exterior una organización en el interior del ser humano; esta es, finalmente, bien/capacidad humano/a (*Vermögen*) de sí mismo y un momento secundario de la realidad.³³³

Pero, agreguemos: el hombre extrae de la existencia estas leyes debido a que tiene en sí la organización esencial del mundo, pues es obra de él, desde su constitución y durante toda su experiencia del mundo. Su pensamiento, entonces, procede, pero de acuerdo con la organización de ese mundo que es su fundamento, y, dándose conciencia de esto, le llama a este proceso *razón*.

El fondo de la realidad es nuestro y a él, progresivamente, nos aproximamos. Podemos penetrar en él porque somos su producto y estamos organizados conforme a su proceso. Somos la parte de la naturaleza que adquiere conciencia de sí, pero estamos dentro de sus leyes. Adquiriremos plena y total conciencia, a fuerza de experiencia, de instrumentos, de perfección, de movimiento incesante, de vacilaciones, errores y aciertos relativos. Pero es posible la plena y total conciencia de esa realidad **porque estamos tan cerca del mundo y dependemos tan estrechamente de él como el fruto de su árbol. Nos movemos con él** (OP 232).

332 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en: Id., *Werke in Zwanzig Bänden*, tomo 12, ed. de E. Moldenhauer y K.M. Michel, Fráncfort del Meno 1986, 23-24.

333 Véase además cómo Hegel habla de un *segundo momento* de la realidad (*Wirklichkeit*), de una realización (*Verwirklichung*): “El principio, la ley, es algo universal e interno que, como tal, por verdadero que sea en sí, no es completamente real. Los fines, los principios, etc., existen sólo en nuestro pensamiento, en nuestra intención interna; pero aún no en la realidad. Lo que sólo es en sí constituye una posibilidad, una potencia; pero no ha pasado todavía de la interioridad a la existencia. Es necesario un *segundo momento* de la realidad para su realidad, y este momento es la actuación, la realización, cuyo principio es la voluntad, la actividad de los hombres en el mundo”. Véase G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, traducción de José Gaos, Valencia 1990, 59.

Estas conclusiones consideran al hombre y a la realidad nuevamente como *unidad diferenciante* que está marcada por su carácter procesal, su carácter de legalidad humana que está en constante construcción:

Distingamos, pero unamos. Realidad y concepción tienen un punto central de unidad que es proceso en las cosas y que en los hombres, siendo consciencia, es proceso también. Existe una realidad en sí, somos parte de esa realidad, y podemos conocerla porque hacemos una sola cosa con ella (OP 232).

De esa manera finaliza su indagación filosófica sobre la realidad. Ahora bien, queremos finalizar este subcapítulo llamando la atención sobre el lema palaciano “Distingamos, pero unamos”, el cual creemos se basa, nuevamente, en su filósofo preferido, Heráclito. Así, Palacio pasa a continuación a analizar algunos fragmentos del filósofo griego que ejemplifican el logos y su vinculación con el pensamiento palaciano.

Fijemos ahora la mirada en la imagen del “movimiento incesante”, del fruto en el árbol que recuerda al agua en el río, pues este fruto también se *mueve* con él. Concretamente, Heráclito encuentra en la naturaleza el logos como “unidad de la multiplicidad” (*hen kai pan*) en la figura del río, que vale realmente como paradigma del logos: “Que todas las cosas se hacen por contrariedad, y todas fluyen a manera de ríos”.³³⁴ Así, el agua de un río cambia incesantemente y a la vez se mantiene –en esa alteración del torrente– constantemente *un* río:

Los que descienden en los mismos ríos, reciben constantemente nuevas corrientes de agua (OP 239).

Ceux qui descendent dans les mêmes fleuves reçoivent constamment de nouveaux courants d’eaux.³³⁵

334 Diógenes Laercio A 1, 7, en: Miroslav Markovich, Hans Gärtner (eds.), *Diogenes Laertii vitae philosophorum*. 3 tomos, Stuttgart/Leipzig 1999 (tomos 1 y 2) y Saur, Múnich/Leipzig 2002 (tomo 3: *Indices*). Agradezco a Harald Münster por haberme proporcionado este dato y su ensayo inédito sobre Heráclito. Véase Harald Münster, “Anwesend abwesend – Heraklit und die Begründung differenz-theoretischen Denkens in der Antike”, manuscrito de presentación inédito.

335 A partir de aquí presentaremos siempre la traducción de Pablo Palacio junto con la traducción de Maurice Solovine, de quien tradujo él su versión de los fragmentos de Heráclito, con la paginación en paréntesis. Véase Héraclite d’Éphèse, *Doctrines philosophiques*, traduites intégralement et précédées d’une introduction par Maurice Solovine, París 1931, 46. Marcovich traduce: “A los que están entrando

Con ello Heráclito centra la atención (indirectamente) en el (de-)venir del mundo y el transcurrir, es decir, que la “condición de cambio (*variabilidad*)” o de “proceso (*procesualidad*)” sólo puede ser entendida con el trasfondo de consideraciones diferencial-teoréticas. Llegar a ser/devenir (*Werden*) sólo puede ser un llegar a ser/devenir (*Vergehen*) de opuestos. Heráclito hace uso de la paradoja debido al carácter objetivo del logos que “es una ley universal sobre la *coincidentia oppositorum*”.³³⁶ Y queremos añadir que, en nuestra opinión, hasta el día de hoy la interpretación más válida del fragmento se la debemos a Marcovich, gracias a quien comprendemos mejor mejor el trasfondo de esta organización esencial del mundo que subyace en el concepto palaciano de una LEY universal, “la razón de una subyacente o metafísica unidad de todas las cosas de este mundo”:

Lo que pasa es que Heráclito, a mi ver, quería hacer aquí una oposición entre los conceptos “lo mismo” y “otro”. A saber el nombre del río X es siempre el mismo [cotéjese con Séneca, *Epístolas morales* 58, 23: *manet enim idem fluminis nomen, aqua transmissa est*], y su contenido es otro. Y como quiera que “nombre” y “contenido” son partes integrantes e inseparables de cada cosa particular, sigue que los opuestos “el mismo” y “otro”, siendo predicados de estas dos partes, también pertenecen a una misma cosa, entidad y continuo, formando una unidad. [...] Se trata pues de simples ejemplos particulares del Logos universal sobre la *coincidentia oppositorum*.³³⁷

4.3 Translación filosófica: los fragmentos de Heráclito de Éfeso

La editorial Ercilla, con sede en Santiago de Chile, publica en el año 1935, en la serie Biblioteca Clásica, el libro *Doctrinas filosóficas* de Heráclito de Éfeso, “íntegramente traducidas”, como afirma una nota en la portada del libro. La traducción del francés al español estuvo a cargo del Profesor Pablo Palacio, de la Universidad Central de Quito. Se trata de una de las primeras traducciones de los fragmentos de Heráclito a nuestra lengua, pocos años antes de que aparezca la famosa traducción de José Gaos (1939).³³⁸

en los mismos ríos, otras y otras aguas sobrefluyen”. Véase Marcovich, “Problemas heracliteos”, 464.

336 Marcovich, “Problemas heracliteos”, 463.

337 Marcovich, “Problemas heracliteos”, 451.

338 Véase para un estudio sobre las fuentes y los problemas de interpretación en castellano, Rodolfo Mondolfo, *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*, México D.F. 1966. Además del canónico estudio de Mirsolav Marcovich,

Como otra manera de ejemplificar el logos como “unidad de la multiplicidad” (*hen kai pan*), Heráclito se refiere al arco y la lira:³³⁹

No comprenden cómo lo que se opone está de acuerdo consigo: armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la de la lira (Fr. 50, OP 244).

Ils ne comprennent pas comment ce qui s’oppose est d’accord avec soi: harmonie de tensions opposées, come [celle] de l’arc et [celle] de la lyre (58).

Heráclito resume aquí el punto arquimédico de su pensamiento diferencial-teorético: “Distinction is perfect continence.”³⁴⁰ Así como la cuerda de un arco está tensada, es decir, es acoplada a la flecha, así se encuentran en la lira las fuerzas que se separan y unen a la vez en una armonía o en un tono y configuran así una coincidencia. Además, existe también entre el arco y la lira una unidad antitética, como destaca Schadewaldt: “El arco trae la muerte y la lira, en consonancia, vida suprema y deleite intelectual”.³⁴¹ Esta estructura paradójica del logos se extiende al lenguaje, es decir, a los términos mismos, como aclara Heráclito con su advertencia sobre el término *arco* (*biós*): “El nombre del arco es vida; su obra, muerte” (Fr. 46, OP 244) / “Le nom de l’arc est vie; son œuvre, mort” (57).

Schadewaldt explica al respecto

que el arco, por lo general *toxon*, también puede llamarse *biós*, lo que no tiene nada que ver con la raíz *biós* (vida). Pero el sonido llega al oído, y así puede decir que el arco lleva la vida en el nombre. Esto no sólo tiene

Heraclitus, Mérida 1968, y la mencionada traducción de José Gaos: Heráclito, *Fragmentos*, Alcanía, México 1939.

339 Heráclito introduce además el círculo así como el abatanar atornillado como ejemplos de aquella “unidad de la diferencia” que define al logos: “en la periferia del círculo el comienzo y el fin coinciden” (Fr. 100, OP 250) y “el camino del tornillo, recto y curvo, es uno y el mismo” (Fr. 59, OP 245).

340 George Spencer Brown, *Laws of Form*, Londres 1994, 1. Ver además las expresiones pertinentes de Brown: “Any indication implies duality, we cannot produce a thing without coproducing what it is not and every duality implies triplicity: what the thing is, what it isn’t, and the boundary between them. Thus, [...] you cannot indicate anything without defining two states, and you cannot define two states without creating three elements. None of these exists in reality, or separately from the others”. Véase Spencer Brown, *Laws of Form*, ix.

341 Wolfgang Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen: die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*, Fráncfort del Meno 1978, 382: “Der Bogen bringt den Tod und die Leier im Wohllaut höchstes Leben und geistige Lust”.

un significado simbólico, sino que aparece concretamente en aquella cosa que llamamos arco.³⁴²

De manera que el arco (como *biós*) implica tanto vida como muerte, así que Heráclito con su ejemplo involuntariamente revela la estructura paradójica del lenguaje, lo que nos lleva sin desvíos al concepto de la *différance* derridiana. Según Derrida, recordemos, es la diferenciación entre significado y significante la condición de la posibilidad del lenguaje, ya que sin la distinción entre palabra (imagen sonora) y objeto (imaginación), nada (como algo) podría ser denominado/designado:

Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Un juego tal, la *différance*, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general.³⁴³

Para Derrida, el lenguaje está constituido esencialmente de forma paradójica, en cuanto la razón de su posibilidad de conceptualidad signica no puede ser expresada lingüísticamente. Aquello que refleja el no-término derridiano de la *différance* (en contraposición a *différence*) otra vez en sí mismo, es decir, en su propia escritura (imagen tipográfica), se ve también en el ejemplo de Heráclito del arco como *biós*. De la misma manera, no se puede escuchar la diferencia entre *biós* (arco) y *bíos* (vida), como destaca Schadewaldt, sino que se la reconoce únicamente en la escritura (imagen tipográfica). Heráclito nos induce con ello, inconscientemente, a pensar en la estructura paradójica del logos, que está siempre presente-ausente y que también se encuentra en el lenguaje: en el corazón del lenguaje reside aquello que el lenguaje no puede expresar: la *différance*.³⁴⁴

En relación a la lira, Heráclito ha delineado ampliamente una teoría diferencial de filosofía artística, la cual comprende generalmente a

342 Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, 392: “dass der Bogen, gewöhnlich *toxón*, auch *biós* heißen kann, was nichts zu tun hat mit dem Stamm *bíos*, ‘Leben’. Aber der Klang fällt ins Ohr, und so kann er sagen, dass der Bogen das Leben im Namen trägt. Das ist nicht nur symbolisch gemeint, sondern ganz konkret, es tritt an diesem Ding, das wir Bogen nennen, in Erscheinung”.

343 Derrida, “La Différance”, 46.

344 Cf. Graham Priest, *Beyond the Limits of Thought*, 223. Mi agradecimiento a Harald Münster por las conversaciones al respecto.

la obra de arte como un poner-en-obra la tensión o la disputa (el heideggeriano *Ins-Werk-Setzen des Streitiges*),³⁴⁵ o bien como diferencia:

Los contrarios se ponen de acuerdo, de sonidos diversos resulta la más bella armonía, y todo es engendrado por la lucha (Fr. 7, OP 239).

Les contraires se mettent d'accord, de sons divers résulte la plus belle harmonie, et tout est engendré par la lutte (44).

En Heráclito, todos los pensamientos diferencial-teoréticos desembocan inmediatamente en una filosofía del arte, según la cual la más hermosa armonía es la consonancia que se debe a la disputa, a la contención, es decir, la que se basa en una tensión, en una diferencia: “la verdad eterna consistente en la lucha o tensión de los opuestos”.³⁴⁶

Como afirma Schadewaldt:

La lucha [tensión de los opuestos] se convierte así en la base y fondo para la forma más elevada de consonancia. [...] No hay consonancia tan elevada intelectualmente como aquella que se basa en la lucha, finalmente hasta la misma guerra. [...] La oposición es realmente unidad, que funda belleza y vida, desde luego sólo como zona de desenredo, de manera que la armonía no es algo pálido o débil, sino justamente testimonio de máxima fuerza. Esta armonía es la que se representa en la base del ser, como Logos.³⁴⁷

Entonces, una obra de arte lograda no sería, según Heráclito, aquella que no presenta un idilio o armonía sin diferencias, sino la representación sensual de la tensión, la disputa, la lucha, es decir, de lo antitético, que así puede comprender y crear de nuevo el Logos en una “auto actividad”.

Finalmente queremos llamar la atención sobre las implicaciones éticas que el concepto del Logos tiene para Palacio, vía Heráclito, como lo demuestra el fragmento 112:

El pensamiento es la más grande de las virtudes, y la sabiduría consiste en decir la verdad y en obrar conforme a la naturaleza, escuchándola (Fr. 108, OP 251).

La pensée est la plus grande des vertus, et la sagesse consiste à dire la vérité et à agir conformément à la nature en l'écoutant (74).

345 Cf. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 36 y 45.

346 Francisco R. Adrados, “El sistema de Heráclito: estudio a partir del léxico”, en: *Emerita* 41 (1973), 6.

347 Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, 382. Traducción mía.

Gesundes Denken (*sophronein*) ist die beste Höchstform (*arete*), und sophië – also des Menschen höchstes Geschick’ – besteht darin, dass er das sagt, was ist (*alethea*), und dass er in seinem schaffenden Tun (*poi-ein*) das Grundwesen (die *physis*) trifft, indem er darauf hinhört.³⁴⁸

La comprensión de la forma esencial (*physis*), la verdad, es decir, el Logos de la realidad, contiene para Heráclito implícitamente la noción, el concepto de un deber ético: porque la realidad (como realidad) siempre está establecida en opuestos, cobra significado a través de relaciones (por lo tanto está constituida de manera *intencional*, según Edmund Husserl). Esta comprensión significa a la vez el reconocimiento de aquella diferencia entre yo y otro, y acarrea así el respeto al Otro como *alter ego*:

¿No es la intencionalidad el respeto mismo? ¿La irreductibilidad para siempre del otro a lo mismo, pero del otro *que aparece como* otro a lo mismo? Pues sin este fenómeno de **lo otro como otro** no habría respeto posible. El fenómeno del respeto supone el respeto de la fenomenalidad. Y la ética supone la fenomenología.³⁴⁹

Por eso el *otro* (como otro) tiene que aparecer ante mí como “alter ego”: como la doble y única mujer, como antropófago, como vicioso, como teniente, como ahorcado.

Es el otro en tanto que otro lo que es fenómeno del ego: fenómeno de una cierta fenomenalidad irreductible para el ego como ego en general (el *ei-dos* ego). Pues es imposible tener un encuentro con el alter ego [...] es imposible respetarlo en la experiencia y en el lenguaje sin que este otro, en su alteridad, se revele ante un ego (en general). No se podría ni hablar de lo completamente-otro ni tendría sentido alguno cualquiera que fuese, si no hubiese un fenómeno de lo completamente-otro, una evidencia de lo completamente-otro como tal.³⁵⁰

Precisamente ese “*yo presente en el Otro*” (yo-idad) lo convierte en un “enfrente” (al mismo nivel) y no en un simple objeto:

El otro como alter ego significa el otro como otro, irreductible a mi ego, precisamente porque es ego, porque tiene la forma del ego. La cualidad

348 Añadimos aquí la traducción de este fragmento importante de Schadewaldt, para explicitar algunos aspectos que se pierden en las traducciones castellana y francesa.

349 Jacques Derrida, “Gewalt und Metaphysik, Essay über das Denken Emmanuel Levinas”; en: Id., *Die Schrift und die Differenz*, Fráncfort del Meno 1976, 184.

350 *Ibid.*, 187.

de ego del otro le permite decir, como a mí, “ego”, y por eso es el otro, y no una piedra o un ser sin palabra en mi sistema/economía real.³⁵¹

De esta manera, en el campo de la ética aparece el Logos como “deber incondicional” según el cual debemos actuar. Este Logos es la noción de LEY que deambula por toda la narrativa de Palacio, como *différance* ética, como elemento *organizador* del mundo pero no organizable, como fluir normativo, en última instancia como “Denkgesetz”,³⁵² como ley de la mente o ley reflexiva.³⁵³ Es este Logos el que según Palacio define también a la filosofía de Heráclito como “filosofía de la excepción”:

Contemporáneamente, a una gran distancia geográfica, no en la magna Grecia, sino en una colonia griega del Asia Menor, en Éfeso, Heráclito fundamenta el conocimiento en forma coincidente pero ampliada, a la de Parménides, y contra éste reconoce la existencia empírica del No-Ser, del contraste, del devenir eterno, con un fondo único: la Armonía, el Logos o Razón. Como se ve, la de Heráclito es una Filosofía de excepciones y para explicarla es necesario hacer uso de los “peros”.

Su punto de vista respecto al conocimiento se desarrolla así:

Todo deviene y cambia; todo está sujeto al contraste, a la oposición y a la lucha. **Pero** los contrarios se ponen de acuerdo, como de sonidos opuestos resulta la más bella armonía, y todo es engendrado por la lucha, como la consecución de la justicia entre los hombres. El cambio es la ley de la naturaleza. **Pero** nada en ella se produce por azar: el cambio está regido por las leyes inmutables que en su conjunto se denominan Logos o Razón. La RAZÓN no es exclusiva del hombre: gobierna en todo, penetrándolo todo. La sabiduría consiste en conocerla; en otras palabras, se la adquiere de la naturaleza, se la perfecciona por contacto con ella. Es propiamente una función, y como penetrándolo todo o extendiéndose a todo, alimenta también al hombre, ligándolo a la naturaleza, por este ligamen el hombre se hace capaz de conocer las relaciones íntimas de ésta.

351 Derrida, “Gewalt und Metaphysik”, 191.

352 Esta es la interpretación de logos de Karl Reinhardt, *Parmenides*, Bonn 1959, 217, citado de: Adrados, “El sistema de Heráclito”, 6.

353 Véase también cómo Adrados ubica al Logos en una zona de indistinguibilidad, una pura permanencia que resulta condición de la posibilidad de un actuar ético, de una ley de pura permanencia a la que estamos llamados siempre a seguir. “De todas maneras las conexiones verbales no son suficientes para lograr una definición de logos. Pero vemos que es algo que ‘es’, que es propio del todo o las partes del todo, que tiene relación con el hablar y el escuchar, que es un correlato del devenir del mundo natural y la acción humana (y un correlato externo, que sirve como objeto de referencia, como medida, como algo con lo que se está de acuerdo desacuerdo). Vemos también que no es un sujeto agente, que en ningún modo es causa de esa evolución o esa acción ni deviene él mismo, sino que es pura permanencia.” Véase Adrados, “El sistema de Heráclito”, 15.

Pero para conocerlas así, íntimamente, hay que luchar por su esclarecimiento, pues “la naturaleza goza ocultándose” (OP 234).

Este logos del que habla aquí se presenta como conjunción adversativa constante (“pero”), es decir, nos cuestiona en nuestros actos y reflexiones. Palacio considera a “la consecución de la justicia³⁵⁴ entre los hombres” (OP 234) como un primer *Denkgesetz* que surge de la *coincidentia oppositorum*. Si los contrarios se ponen de acuerdo entonces estamos ante una ley inmutable que nos lleva a actuar según esta (“hay que luchar por su esclarecimiento”), o sea, a ejecutar la unidad de la diferencia del otro, donde aquella diferencia de yo y otro es afirmada y protegida, y así “el secreto del otro”³⁵⁵ se mantiene a salvo. El orden del logos, al cual según Heráclito debemos escuchar, es entonces “el nombre para la legitimación, que el sujeto mismo se ‘autoimpone’, así en relación a otro ser humano, el nombre para el ‘respeto’, que exhorta insistentemente a mantener la distancia hacia él o ella, de contenerse del intento de querer descubrir todos sus secretos...”³⁵⁶ Esa filosofía de la excepción que, según Palacio, profesa Heráclito no sólo fija la mirada en lo que se aparta de lo ordinario constituyendo excepción de la regla, sino que además es acción y efecto de *exceptuar*. Aplicado al sistema palaciano de literatura filosófica, la excepción es la *différance* que permite ver las condiciones precisas bajo las cuales son posibles las reglas vigentes y su estado de excepción.

El pensamiento de Heráclito carece ampliamente de una autoconsciencia o de una conciencia sobre la realidad constitutiva, de manera que la estructura diferencial no se vuelve auto referencial y está ubicada en el sujeto de la antigüedad mismo. Creemos que Palacio también sacó de la filosofía de Heráclito muchas de sus inquietudes literarias, y es así como creó personajes protagonistas que se entienden como “di-viduos” constituidos por sus diferencias y relaciones.

354 Aquí Palacio entiende de manera específica el Logos, a diferencia de Adrados, por ejemplo, cuando afirma que “en Heráclito: no es ni una Mente universal ni siquiera una Ley universal, o una Ley del pensamiento [...] tampoco es algo que devenga, su verbo característico es ‘ser’ [...] lo característico de él es la existencia; sólo en un fragmento se nos dice el logos del alma ‘se acrece’, sin duda al desarrollarse el hombre: es un caso particular”. Véase Adrados, “El sistema de Heráclito”, 17.

355 Véase Slavoj Žižek: *Das Unbehagen im Subjekt*, Viena 1998, 124.

356 *Ibid.*

En este apartado se ha demostrado entonces que en el pensamiento de Heráclito se encuentra una base diferencial-teorética del concepto de la realidad que Palacio convertirá en ficción. El filósofo griego confirma así nuevamente el paradigma del pensamiento diferencial-teorético: “Hacer filosofía es comenzar con la diferencia. [...] La diferencia es el verdadero inicio”.³⁵⁷

En última instancia, estamos con Heráclito al inicio de la filosofía y con Palacio al inicio de una literatura filosófica. El pensamiento de Heráclito se inicia con una reflexión sobre el lenguaje. Este primer paso era necesario considerando que se parte del desprendimiento del oráculo divino hacia la reflexión sobre el mito por medio del ser mismo; se empieza por quitarle la autoridad a la palabra divina y apoderarse del pensamiento lingüístico, por considerar al lenguaje como potencialidad de la reflexión humana. En este punto, Palacio y Heráclito comparten el mismo camino con respecto al lenguaje. El ser humano que, en Heráclito, ya no necesita de la revelación divina del oráculo y es capaz de escuchar a su lenguaje mismo como a su oráculo, se despliega en Palacio a través de su capacidad para pensar la condicionalidad de las posibilidades que le otorga su reflexividad lingüística, lo cual sucede en un movimiento de significación doble: el hombre se (re)conoce a sí mismo en cuanto analiza su lenguaje y las estructuras escondidas en él. La auto reflexividad asumida en relación al lenguaje se concretiza en un movimiento parecido al heracliteo, de “auto escucha”, de “auto constitución” lingüística. Más aún en cuanto para Palacio el ser humano *es* su lenguaje sólo cuando se realiza en su hablar o escribir, es decir, en su “capacidad para el lenguaje”. Ya que el lenguaje es el modo en el cual el ser humano consume su “auto ejecución” de vida concreta, el “auto reconocimiento” puede surgir sólo como reflexión sobre el lenguaje.³⁵⁸ Al respecto cabe citar la interpretación de Heidegger del logos heracliteo quien lo considera parecido a la palabra alemana “legen”, que significa “poner delante”, de manera que el logos sería algo así como “puro dejar-estar-delante-junto de lo que desde sí está delante en su estar extendido”. El Logos es entonces la “esencia como el puro poner recogiendo que coliga”, la

357 Deleuze, *Die einsame Insel und andere Texte*, Fráncfort del Meno 2003, 74.

358 Véase Thurner, *Der Ursprung des Denkens*, 206. No hay que olvidar, como señala Thurner, que Heráclito desarrolla su concepto del Logos también desde una reflexión que considera el empleo de este en la época de la Grecia temprana.

“coligación originaria de la recolección inicial desde la posada inicial [...] la posada que recoge y liga y sólo esto”.³⁵⁹

Desde la Antigüedad se interpretó el Logos de Heráclito de distintas maneras: como ratio, como verbum, como ley del mundo, como lo lógico y la necesidad de pensar, como el sentido, como la razón. Ahí se oye siempre una llamada a la razón como el módulo que rige el hacer y el dejar de hacer. Sin embargo, ¿qué puede la razón si ella, junto con la no-razón y la contra-razón, sigue estando obstinada en el mismo plano de un olvido, un olvido que descuida reflexionar sobre el porvenir esencial de la razón, del mismo modo como descuida prestarse a este advenimiento? ¿Qué puede hacer la Lógica, del tipo que sea, si no empezamos nunca prestando atención al Logos y yendo tras su esencia inicial?³⁶⁰

El logos heracliteo aparece en toda la obra de Palacio como explicación (auto reflexividad narrativa y filosófica) y exposición (literatura expositiva), como palabra y pensamiento a la vez, como una ley, una verdad que las explica y que está presente en sus otredades, las cuales se conforman a ella: una esencia o última realidad concebida, corpóreamente en el devenir del signo y en el deber ético de respeto al otro irreductible al yo. A nuestro ver, Palacio reconoce a priori lo que cuestiona Heidegger, quien sí va tras la esencia inicial del Logos, de este Logos que es para él un Logos-Ley lingüístico-ético. De manera que ese “escuchar el escuchar” que menciona Heidegger está detrás del Logos heracliteo, y es precisamente ese postulado presente en Palacio de “reflexionar reflexionando, prestar atención a lo simple” que se evidencia en sus relatos y novelas.³⁶¹

Palacio traduce el famoso fragmento 119 “*ethos anthropo daimon*”: “El carácter del hombre es su genio” (OP 252), que proviene de la traducción francesa “Le caractère de l’homme est son génie” (76). La traducción más adecuada sería: “En el hombre el *ethos* es un *daimon*”.

359 Martin Heidegger, “Logos: Heráclito, fragmento 50”, en: Id., *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Barcelona 1994, 185.

360 Heidegger, “Logos”, 181.

361 “¿Qué es el oír? Como *legein*, el hablar no se determina desde el sonido que expresa sentido. [...] Pensamos equivocadamente que el activar los instrumentos corporales del oído es propiamente el oír. [...] Aquí lo que hay que hacer no es investigar sino, reflexionando, **prestar atención a lo simple**. [...] Hemos oído cuando *pertenecemos* a lo que nos han dicho. El hablar de lo que nos han dicho es *legein*, dejar-estar-delante-junto. Véase Heidegger, “Logos”, 183.

Una primera aproximación interpretativa a este párrafo del acápito que en la estructura de la *Fenomenología* señala el paso desde la *razón legislativa* al *espíritu verdadero* permite inferir que Hegel, en concordancia con los antiguos, entiende el *ethos* como un constitutivo ontológico del hombre (*Mensch, anthropo*) cuyo sentido y origen, como en el caso del hombre mismo, no pueden ser objeto de una pregunta por su causalidad. [...] La consecuencia más inmediata de esta afirmación es que no se puede ni se debe buscar un fundamento (*Grund*) de los contenidos específicos del *ethos* más allá de la *praxis* humana supeditada a los dioses. En las lecciones berlinesas sobre *filosofía de la historia* [de Hegel], sin embargo, esta misma alusión posee un suplemento que busca, a mi juicio, eliminar una posible ambigüedad. Repite allí Hegel, [que] “Las leyes de la eticidad no son casuales, sino lo racional mismo (*die Gesetze der Sittlichkeit sind nicht zufällig, sondern das Vernünftige selbst*)”. [...] No es evidente, pues, el modo en que se deba interpretar esta relación de lo ético por un lado con lo que los antiguos denominaron *ousia* y a la vez con lo racional o *Vernünftige*.³⁶²

Sin embargo, parece evidente que si para Palacio el carácter del hombre es su genio, se trata de una cualidad que le permite emplear la *palabra pensante* (véase el análisis de los relatos) y que además garantiza a los hombres la capacidad de “conocerse a sí mismos y ser razonables”, como él mismo escribe en su traducción del fragmento 112 de Heráclito. Como afirma Palacio, “la filosofía es la **condición** de la acción” pero la tarea del hombre es

hacer reflexiva la conducta humana, justificando la existencia y recta formación de los principios y creencias, dilucidar la tarea del hombre en el mundo; influir en la vida social para hacerla cada vez más humana (OP 204).

El *ethos* palaciano reside allí, en la irreductibilidad del otro al yo y en el profundo respeto hacia la aceptación del otro como otro al que nos quieren llevar, “a puntapiés” y auto reflexivamente, todas sus narraciones.

5. Observaciones finales y diagrama de la metadiscursividad

Hemos analizado entonces la preocupación por el inicio de la narración y la intuición de una *voz media intransitiva* que literaturaliza un tipo de *différance* ontológica y narrativa en la obra de Pablo Palacio. A partir de ello podemos postular que es precisamente con este escri-

362 Gonzalo Portales, “Literatura trágica y filosofía del espíritu”, en: *Estudios filológicos* 43 (2008), 166.

tor que el desarrollo del proyecto literario de una *literatura metaperiférica* llega a un primer punto final. Esto, a pesar de que en el caso de Palacio la escasa difusión de su literatura filosófica y filosofía literaria no permitió que en su momento este proyecto se reconociera en su obra, sino recién con el surgimiento de una conciencia filológica más avanzada, a partir de los años sesenta. En ese sentido acogemos la reflexión de Corral, que siguiendo a Barthes propone considerar a las novelas hispanoamericanas de los años veinte y treinta, “hasta ahora vistas como ‘experimentales’”, como “pre-novelas”.³⁶³ En ese sentido la obra de Palacio se ubica en el campo de una “pre-escrituralidad” que incluye la pre-reflexión estética, epistemológica y ética.

La crítica nacional e internacional ha destacado en los últimos años sobre todo el carácter metafictional en la narrativa de Pablo Palacio.³⁶⁴ Constatar en la obra de Palacio la preocupación evidente por el *inicio de la narración, por la realidad y la verdad como presupuesto de la ficción y de la irreductibilidad del otro al yo como ley ética* nos permite en un paso adicional reconocer –y esto es más fundamental aún– el carácter decididamente *metadiscursivo* de su obra. El problema del inicio narrativo, de las coordenadas “realidad y verdad” así como del “ethos de la acción reflexiva” no se presenta únicamente como proyecto literario (de vanguardia y de modernidad) sino que es también literaturizado como problema filosófico-narratológico (de *posibilidades* narrativas y planteamientos literario-filosófico-éticos).³⁶⁵ Sin embargo, las exigencias que Pablo Palacio auto impuso a su obra

363 Véase Wilfrido Corral, “Barthes: casi una novela o el novelista sin novela”, en: Id., *El error del acierto*, Quito 2006, 97: “[T]érmino que dice puede ser ‘una palabra, tendida entre la imagen y el rechazo de la novela, de modo que el lector es arrastrado [...] a una marcha a lo largo de la novela, o hacia ella, pero nunca en ella’”.

364 “Palacio fue, en suma, el primer escritor ecuatoriano que cultivó el metalenguaje literario; el metacuento y la metanovela.” (Vladimiro Rivas, *Pablo Palacio*, en: Celina Manzoni (ed.), *El mordisco imaginario*, 122.) Y la crítica alemana Katharina Niemeyer afirma: “No obstante, es la novela de Palacio la que introduce la metafictionalidad como rasgo intrínseco de la nueva poética que por caminos ya parecidos, ya distintos –y sólo parcialmente debidos al conocimiento de *Débora*, iba a convertirse en una de las dominantes de la novelística hispanoamericana de Vanguardia. Con ella, la formación de la novela vanguardista encuentra un primer punto final.” (Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños*, 70.) Niemeyer menciona que ya Hugo Verani en 1996 menciona que *Débora* es “la primera novela hispanoamericana abiertamente metafictional” (ibíd.)

365 Véase el diagrama ilustrativo al final del quinto capítulo.

narrativa eran distintas, *raras*³⁶⁶ en su época y para sus contemporáneos, debido a su complejo carácter filosófico, el cual creemos haber explicitado, por primera vez, en el presente estudio. Los planteamientos de Palacio son difíciles de medir en relación a los de sus contemporáneos: ni precursor maldito ni adelantado, pero sí el primero escritor filósofo hispanoamericano.

Diagrama: La metadiscursividad de Pablo Palacio



366 Sobre el concepto de *raro* en la modernidad literaria hispanoamericana a comienzos del s. XX véase especialmente: Wilfrido H. Corral, "Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística", en: *Revista Hispánica Moderna*, XLIX, 2 (1996), 267-284.

V. Consideraciones finales

1. La expresión metaperiférica frente a la literatura hispanoamericana y mundial

En *De institutione oratoria*, el décimo y más conocido libro de su enciclopédica obra sobre la formación de un orador, Quintiliano describe una propedéutica del escritor y cómo se logra conseguir la *firma facilis*, es decir sobrellevar la esterilidad innata, el miedo ante la página en blanco. Roland Barthes cita las palabras de este retórico hispanorromano para recordarnos que la mano es lenta, que “pensar” y “escribir” poseen dos velocidades distintas. La lentitud de la mano es una ventaja, afirma Quintiliano, uno no debería dictar, escribir no debe estar sujeto sino a la voz de la mano, al músculo de la misma: no crear rápidamente una materia prima, un esbozo veloz, sino instalarse, concertarse con la lentitud de la mano.

Tratemos entonces de relacionar este pensamiento de Quintiliano acerca de la pregunta fundamental de la creación literaria con el tema de nuestro estudio: ¿Cómo se supera ese miedo al vacío, cómo se inicia el inicio? ¿Cómo se llega a la verdadera escritura? Y finalmente, en un giro que acoge la cuestión del presente trabajo, nos preguntamos: ¿cómo se escribe desde la periferia de la periferia, desde la *metaperiferia*? ¿Cuáles son las formas que adquiere la escritura nacida en Loja, Samborondón o Quito?

Para introducir el término *metaperiferia* mencionaremos brevemente algunas reflexiones que se hallan detrás de su origen. Lo “metaperiférico” nos remite por vez primera a un espacio minúsculo de expresión que no ha dejado huellas en el sitio donde desplegó su acción: el campo de la literatura latinoamericana. Cabe resaltar que con “metaperiférico” nos referimos aquí específicamente a la narrativa ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX. Por un lado nos guía el término propuesto por Kafka, y luego teorizado por Deleuze, de “literaturas menores”, que representa un grupo especial, una minoría que hace uso de un lenguaje mayor. Sin embargo, en nuestra formulación, si bien aludimos a un grupo separado, se trata de una potencialidad literaria que se relaciona tanto con el centro como con la periferia y no describe una minoría lingüística que se encuentra en el espacio de una lengua mayoritaria, sino al contrario, se trata de una lengua mayoritaria que hace invisible la expresión de una minoría literaria, metoními-

camente unida al continente. En esto se demuestra la teoría de “modernidad periférica” de Beatriz Sarlo, pero nos distanciamos de ella por considerarla no aplicable a la literatura ecuatoriana. El mayor punto de divergencia sería el hecho de que dicha teoría ubica a estas periferias más cercanas al centro (Argentina, México, Perú, Chile) en una posición de ruptura e innovación con relación a ese centro, mientras que la expresión metaperiférica reconoce una poética de la contigüidad. La literatura latinoamericana se ha venido pensando siempre como un campo de disyunción y uno de conjunción. Por un lado, el centro europeo o estadounidense ha ocupado el espacio de la tradición y del canon, mientras que la periferia ha respondido a este proceso mediante una provocación: con la ruptura.¹ En el ya clásico esquema de tradición y renovación con que se ha venido estudiando la literatura latinoamericana, introduciremos ahora la fórmula de la expresión metaperiférica, una expresión que se resiste a ser clasificada en uno de esos dos espacios, una región que está más allá del centro y de la periferia. La metaperiferia se ubica entre periferia y centro pero no puede ser abarcada por ninguna de esas dos determinaciones. Con esto se niega la referencialidad obligada hacia uno de esos dos espacios en que se ha dividido a la literatura latinoamericana: tradición y ruptura. Es justamente eso lo que evidencia la región metaperiférica: un triunfo de la voluntad de “probablesencia” escritural por sobre la voluntad de poder, de referencialidad. La aplicación de esta noción se podría describir como flexible porque sugiere a la vez una *estabilidad inquebrantable* y una *extensibilidad recursiva*, en el sentido de recurrente. La invisibilidad de esta expresión metaperiférica, que ejemplificamos por medio de la literatura ecuatoriana, se debe a que este espacio no ha sido considerado en su alcance real, que es precisamente el de su cohesión interna. Lo metaperiférico no forma parte de un orden lineal-teleológico ni espacial-cartográfico sino de un orden de vecindad. Las

1 Véase al respecto el ya clásico artículo de Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y ruptura”, en: César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México ²1974, 139-166. La novela latinoamericana es, según Fernández Moreno, “el trabajo simultáneo de las fuerzas de la experimentación y de la tradición, la ruptura hacia el futuro así como el rescate apasionado de ciertas esencias” (154). La tradición de la ruptura y la ruptura de la tradición, aunque antagónicos, están “hondamente, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición” (144).

teorías sobre tradición y ruptura podrían ser consideradas, siguiendo a Foucault, como discursos que predominan y son, en sí mismos, dominación. Destierran lo imprevisible o, en nuestro caso, lo que se encuentra en una esfera escritural no tan visible como las de otras regiones. Por medio de la exclusión de lo que es literario y de la expulsión de ese campo artístico, estos discursos –generalmente basados en un ya superado paradigma de desarrollo o subdesarrollo, de anterioridad o posterioridad– definen aquello que de acuerdo a su perspectiva es válido. Los contradiscursos hacen uso del discurso de forma parasitaria: para poder aparecer como fenómenos propios, se mueven en una dialéctica de inclusión y exclusión. Lo que nosotros proponemos, sin embargo, es una especie de discursividad contigua. No se trata de dominación, ni de exclusión, mucho menos de un contradiscurso frente a la inclusión. La expresión metaperiférica se manifiesta en la medida en que se expone a la posibilidad de su propia imposibilidad: su probabilidad de presencia escritural y poética. Nace de una presencia arrancada al signo mismo, al lenguaje mismo, es una potencialidad interna del lenguaje. No como estructura dada o proceso teleológico sino como imperativo de su probabilidad de existir, de que *debe* haber un lenguaje allí en la región metaperiférica.

Hemos postulado el campo literario de la expresión metaperiférica de manera que se ordene sin caer en una valoración o jerarquización. Retomemos ahora algunas de las características principales de lo metaperiférico. En primer lugar la hemos definido como una poética de la contigüidad. Contigüidad entendida como roce, contacto, cercanía. Comprendemos así la literatura desde una categorización que se encuentra bajo el paradigma abarcador de la cercanía, proximidad, vecindad. Al describir esta poética de la contigüidad queremos anotar tres características de la literatura necesarias para comprender lo que sigue. En primer lugar, al hablar de literatura –y en esto seguimos a Stephan Mussil– nos referimos a una praxis de escritura que es potencialmente infinita. Esta premisa invariable respalda la idea de que los textos literarios no se desgastan; esta es la segunda premisa. Y en tercer lugar partimos de la noción de lenguaje como estructura recursiva y autodefinible: los procesos de escribir, leer o comentar un texto literario se desarrollan en retrospecciones potencialmente autónomas y por ello potencialmente infinitas. Este movimiento del lenguaje está

dominado principalmente por la contigüidad, por la cercanía de una cosa con otra.²

Los conceptos de cercanía y *proximidad* asumirán en nuestro análisis el papel de paradigma de todos los fenómenos del lenguaje, sus variantes e inferencias. La lectura por inferencias, propuesta en la introducción de este estudio, funciona en la expresión metaperiférica como un procedimiento con tres aspectos: saca consecuencias de algo (infiere = deducción e inducción poética frente a lógica), lleva consigo (mudanza + causa) y ocasiona una escritura y una lectura distintiva. Es posible definir esta poética de la contigüidad de la metaperiferia por medio de las observaciones de Roman Jakobson, quien en su ensayo seminal “Poética y Lingüística” analiza los principios del lenguaje; allí describe dos ejes fundamentales para la función poética o bien para la creación lingüística: el eje de la similaridad y el eje de la contigüidad.³ Mientras que la similaridad hace uso de la metáfora y constituye una operación de selección, a la que Jakobson se refiere como paradigma, el proceso de combinación que se realiza a través del uso de la metonimia se denomina sintagma y se postula como contigüidad. Selección, sustitución, similaridad. Combinación, contexto, contigüidad. Ahora bien, nuestra propuesta intenta demostrar que la contigüidad puede ubicarse en el eje paradigmático, de modo que no es únicamente el uso de la combinación lo que entra en juego en la contigüidad sino que, por el contrario, la cercanía, la *proximité*, representa una contextura sintagmática general dada como potencialidad, mientras que la similaridad define las numerosas variantes de equivalencias semánticas que son posibles dentro de la misma; así, la selección también se incluye en la contigüidad. Esta es la cohesión interna, la probabilidad de *peut-entre*, de posibilidad de ser “entre”, del espacio escritural que queremos distinguir. Pretendemos acoger el movimiento que se concierta con la mano que escribe, aquel del que habla Quintiliano, para explicar de mejor manera lo que tratamos de demostrar en el presente estudio. El movimiento de la mano que toma la pluma y forma la escritura, que al recorrer el papel plasma sobre él palabras, ilustra de una manera plástica el análisis propuesto en este trabajo por

2 Stephan Mussil, “Der Begriff der Literatur”, en: *DVjs* 80 (2006), 317-352.

3 Roman Jakobson, “Linguistik und Poetik” [1960], in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, ed. de Jens Ihwe, Fráncfort del Meno 1971, 142-178.

medio de la lectura, el comentario y finalmente la escritura. Se trata de resaltar aquel espacio distintivo manifestado a través de la expresión metaperiférica o del universo expresivo (*Ausdruckswelt*) metaperiférico.

Ahora visualicemos la mano que escribe y que une el pensamiento con las palabras y distingamos tres momentos del desplazamiento de la mano escritora de la expresión metaperiférica: 1. Al abrirse la mano se descubre un espacio de creación, se despliega un campo literario e imaginario que quiere ser descrito y escrito –la mano lleva en sus intersticios, en los pliegues de sus arrugas, un organismo interno de vivencias: la mano como organismo y organización de un nuevo espacio escritural–, y entonces estamos ante José de la Cuadra, el primer autor analizado en nuestro estudio y que representa el primer movimiento de la expresión metaperiférica: el desdoblamiento (*Auffalten*), la tensión entre materia narrativa y narración. 2. Se cierra la mano, se forma lo humano, la mano esculpe la palabra al cerrarse sobre el papel, suspende el movimiento, inicia el trazo sobre la hoja, escenario y palabra, escenografía, y nos encontramos ante la obra de Jorge Icaza; segundo movimiento de la expresión metaperiférica: *Entfaltung*, despliegue sobre el campo humano, sobre el ser indígena y mestizo, una tensión entre lenguaje dramático y lenguaje narrativo. 3. En el tercer movimiento la mano se flexiona, varía la forma, se multiplica, reflexiona sobre su forma y sobre su devenir, sobre su movimiento en movimiento, la mano se vuelca sobre sí misma y sobre la hoja, se recoge, se dobla y se acaricia, se escribe a sí misma, mano y escritura en un solo momento de autorreflexión, multiflexión manual y espiritual. Estamos ante Pablo Palacio. Es el momento en el cual reflexión y escritura se entrelazan haciendo surgir la tensión entre narración y metanarración. Del “¿qué (dónde) narrar?” en De la Cuadra pasamos al “¿quién narra (habla)?” en Icaza para terminar en el “¿por qué narrar?/ ¿cómo empezar a narrar?” en Palacio. Expansión, humanización, reflexión.

A continuación trataremos de reconstruir la relación de cercanía, de proximidad que pueden tener las obras de nuestros tres autores con las de otros escritores del mundo hispanohablante, tomando en cuenta que estos textos tengan siempre el mismo grado de autodefinibilidad que los textos de la expresión metaperiférica.

2. José de la Cuadra: expansión de la expresión metaperiférica

De la Cuadra es el prototipo del *écrivain* de la expresión metaperiférica que quiere crear y establecer con autonomía su propio campo intelectual determinado por su pertenencia a este campo, la posición particular que ocupa en él y las características de dicha posición, las cuales ayuda a establecer. Se trata de propiedades intrínsecas de la expresión metaperiférica que no se pueden considerar aisladamente. Creemos que De la Cuadra fue un verdadero coleccionista de historias con las que entró en contacto a través de su actividad como abogado y un escritor que supo transponer estas historias en un universo literario. Fue él quien reconoció la cercanía entre los textos legales y los relatos de los hechos concretos por parte de los campesinos de la costa ecuatoriana y quien los llevó al papel de la manera en que él creía más conveniente: en un movimiento de apertura de un espacio literario como extensión breve pero necesaria. Según Martínez Estrada, De la Cuadra descubrió esa caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. En el mismo ensayo, la famosa *Radiografía⁴ de la pampa* que sin duda sirvió a De la Cuadra como folio contiguo, Martínez Estrada comenta que las rutas que conducían a esta extensión “eran como caminos del agua y del viento”, refiriéndose a los conquistadores que embarcaron hacia América. En la poética de De la Cuadra, el “camino del agua” se propone desde otra perspectiva: se define como uno de los ejes basales de su creación literaria. En el prólogo a la vez intra y extradiegético de su célebre obra, *La Tigra*, De la Cuadra dispone que sus figuras literarias sean como “peces en la redoma” y advierte que “sólo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira...”. El grado en el cual se evidencia en este texto la característica de ser literario se determina generalmente en la medida en que el texto se deja explicar por sí mismo. Su recursividad es absoluta y con ello distintiva. No se trata de autonomía estética ni de alejamiento de lo otro, menos de un encerrarse en lo propio, se trata de mostrar cómo la cercanía con otro texto clave de la literatura latinoamericana no limita el grado de expresión recursiva propia de la metaperiferia. En la renombrada novela del venezolano Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, la protagonista homónima aparece como “la devoradora de hombres”, un personaje conti-

4 Véase *Radiografía de la pampa = Teoría del matapalo*.

guo a la Tigra. El llano venezolano es similar a la región montuvia ecuatoriana, regada por largos ríos y sus inextricables afluentes, y a la pampa argentina, aunque con elementos distintivos, por ser ambas naturalezas poderosas e imponentes. Sin embargo, el grado de recursividad de ambos textos hace posible relacionarlos con aquellas otras representaciones fictivas que nos brinda la literatura hispanoamericana. Si analizamos los dos ejemplos podemos afirmar que en ambos se evidencia la preocupación por generar espacios de habitabilidad escritural, por convertir las prácticas significantes de estos pobladores de las regiones remotas de sus respectivos países en prácticas capaces de inventar espacios de imaginación. En este sentido, tanto *Doña Bárbara* como *La Tigra*, así como gran parte de la obra de De la Cuadra, convierten, por medio de la literatura, a los **lugares** –según Certeau: “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, es decir, donde impera la ley de lo “propio”– en **espacios**, definidos como “los cruzamientos de movi- lidades, el conjunto de movimientos que ahí se despliegan”.⁵ Lo determinante en esta distinción es que “el espacio es un lugar practicado”, es decir un lugar semantizado, lleno de prácticas de significación que deben ser reconocidas. El lugar, el hábitat del montuvio en el agro costeño se convierte así en espacio habitable, en habitabilidad semántica.

Ahora bien, ese fluir de signos, esa poética del agua generada por De la Cuadra, debe ser leída conjuntamente con un símbolo que aparece como un *leitmotiv* a lo largo de toda su obra: el matapalo, un árbol del litoral ecuatoriano, símbolo de la etnia y del pueblo montuvio en su novela *Los Sangurimas* (1934); árbol genealógico, símbolo de fertilidad, árbol de vida. Es posible establecer una relación de cercanía entre el matapalo de De la Cuadra y *El árbol de la ciencia* (1911) del noventayochista Pío Baroja –autor apreciado y leído por el ecuatoriano–, pero tomando en cuenta que es una proximidad que se distancia, que se aleja de lo propuesto por esta novela española. A pesar de las posiciones contrapuestas que se observan en la novela de De la Cuadra y en la de Baroja, podemos constatar algunas proximidades de carácter estructural. De la Cuadra parece haber leído con mucha atención esa obsesión de Baroja con “lo español”, a lo cual

5 Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129.

caracterizaba como afeminado, enfermizo, infértil. Esta podredumbre que Baroja reconoce en lo español, ambientada entre los años 1887 y 1898, es decir en la antesala del “desastre del 98”, se observa claramente en un diálogo del protagonista, Andrés, con su tío Iturrioz, donde determinan que la causa principal de la decadencia española es esa separación fatal entre vida y ciencia, entre naturaleza y cultura. A lo largo de toda la novela se destaca la aridez de lo español, esa esterilidad que se manifiesta en la actitud ante la sexualidad, un veneno que imposibilita la descendencia. Esta analogía entre infertilidad espiritual y biológica está en contraposición a la unidad entre vida y ciencia, naturaleza y cultura, a lo orgánico postulado en *Los Sangurimas* de José de la Cuadra. En esta *nouvelle* la pregunta respecto a la relación entre naturaleza y cultura se resuelve a través de la integración: la cultura sobrepasa su frontera, ingresa a la naturaleza libre para reflejarse en ella y medirse en base a ella, y la naturaleza ingresa como obra de arte en la sociedad, para representar su raíz y su origen en el interior de ella. La estetización de la naturaleza libre corresponde a la naturalización de la cultura.

El árbol de la ciencia de Pío Baroja sirvió de folio contrapuesto para crear precisamente un esbozo contrario al del español: la decadencia europea se veía contrarrestada con una ascendencia latinoamericana; la patofenomenología de Baroja, que busca componer una etiología de esta decadencia, se ve enfrentada a una dendrología como poetología interna de la novela *Los Sangurimas*, donde la definición final de Matapalo C.A. contiene ambas acepciones: Matapalo (lo funcional, el tronco, las ramas, lo natural) y C.A. (lo institucional). Este espacio de habitabilidad semántica que abre la escritura de José de la Cuadra marca el primer movimiento de la expresión metaperiférica: donde la tensión entre materia narrativa (montuvios) y narración (símbolo del matapalo y fluidez narrativa) se resuelve en ese intersticio que acoge a naturaleza y cultura, *expandere* del campo de habitabilidad semántica.

3. Jorge Icaza: humanización de la expresión metaperiférica

Jorge Icaza fue un narrador prolífico y existe una vasta bibliografía sobre sus cuentos y novelas. El presente estudio se ocupa, por vez primera, del análisis de la obra dramática de Jorge Icaza, consi-

derándola bajo la luz del concepto de “escenografía”. Con esto esperamos llenar un vacío en el estudio de la obra de este célebre escritor ecuatoriano.

Ahora bien, queremos resaltar dos relaciones de cercanía en Icaza, las cuales ilustran, en primer lugar, su singularidad, así como la posibilidad de contextualizarlo dentro de la literatura hispanoamericana, tarea para la cual es un escritor ideal. Específicamente deseo llamar la atención sobre la proximidad que se puede reconocer entre el pasaje del llanto por la Cunshi en la famosa novela *Huasipungo* (1934) de Icaza y el capítulo “La tumba viva” de la novela *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias. En la magistral escena icaciana, lenguaje y acento se confunden revelando lo escenográfico de la escritura de Icaza en esta plegaria de lamento que consideraremos no como *scripto continua* sino como resonancia de una *scripto discontinua*, un uso del lenguaje que suspende semántica y referencialmente la validez del lenguaje y al mismo tiempo signo claro de una búsqueda de expresión propia que articule dolor y tristeza de un pueblo, que otorgue al lenguaje la calidad de elemento fiable en la existencia, de sostén en la inexorabilidad de una ausencia, la ausencia del lenguaje íntegro y la presencia escénica de esa búsqueda. Podemos hablar en el lamento por la Cunshi de una perceptibilidad de los signos (*perceptibilidad sígnica*) y del significado que transportan. Esta cualidad sinestética vuelve visible la estructura de capas del lenguaje en su camino hacia la palabra propia. Escena y significado se presentan como suspensión, paréntesis de la narración y apareamiento de la voz narrativa que construye, elabora el relato. A su vez, en el capítulo mencionado de *El Señor Presidente*, vemos cómo Asturias logra “acostumbrar al sonido a quedar preso de la letra”, según afirma el mismo Asturias sobre su novela: la perceptibilidad sígnica se da de manera contigua como fono-signo desestabilizante. En dicho capítulo, la Niña Fedina esconde entre sus brazos a su bebé muerto y permanece en el calabozo donde la han recluido. Las palabras se entrecortan, al igual que en el lamento por la Cunshi, y en medio de un hipo agónico Fedina balbucea que ella es la tumba viva, la cuna de tierra última, el regazo materno donde ambos, estrechamente unidos, quedarían en suspenso hasta el final. Ahora bien, la *deshumanización humanizante* de Icaza tiene también una ética propia, una escritura de sí misma que se revela en el cuento “El Nuevo San Jorge”. Jorge –redentor de indígenas y mestizos– pue-

de ser considerado en paralelismo con el autor: Jorge (Icaza). En “El Nuevo San Jorge” presenciamos el enmascaramiento de la figura fictiva como táctica⁶ para acceder al poder (enmascaramiento que termina por ser desenmascarado), enfrentada al desenmascaramiento del sujeto escritural Jorge Icaza (desenmascaramiento que enmascara la etopoética icaciana). Me gustaría relacionar este cuento de Icaza con el relato “El sueño del pongo” del peruano José María Arguedas el cual trata de un pongo que un día le cuenta a su patrón que ha tenido un sueño donde los dos morían y se iban al cielo. Una vez allí, Dios ordena que se cubra al pongo de estiércol y al rico de miel. Al final del relato, Dios les dice: “Ahora ¡lámense el uno al otro!”. Este cuento, escrito por Arguedas en la década del 60, señala una forma de justicia en otra vida para los indios que vivían bajo el yugo de los terratenientes. En este relato también existe una dicotomía entre máscara y realidad. En el espacio imaginario del sueño, al pongo le es posible vencer al patrón por medio de un engaño, pues el disfraz que éste se pone, la mascarilla de oro, termina siendo la verdadera piel del pongo, la piel que él puede gozar, mientras que la mascarilla del pongo sirve como superficie donde se desenmascara la verdadera justicia. Esto es contiguo a lo que sucede en “El Nuevo San Jorge”, a pesar de que no se da precisamente un desenmascaramiento del sujeto escritural de Arguedas pero sí de una voz narrativa que al final del relato nos ofrece una forma de ética redentora.

Ahora relacionaremos brevemente el lenguaje icaciano con el lenguaje del escritor español Ramón María del Valle-Inclán, también noventayochista como Baroja. En una entrevista, Icaza nombró la novela *Tirano Banderas* como un referente de su *Huasipungo*. Evidentemente reconocemos el esperpento de Valle-Inclán, esa técnica literaria de deformación grotesca de la realidad, al servicio de una implícita intención crítica de la sociedad. Más que un estilo o una técnica teatral, el esperpento es una poética que consiste en retratar la acción y los personajes bajo la pregunta fundamental de si se trata de

6 “Llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña.” La táctica se encuentra caracterizada por la ausencia de poder. Cfr. Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, 43-44.

una imagen deformada de la realidad, o de si se trata de la imagen fiel de una realidad deforme. En esto la cercanía con el lenguaje y la propuesta escenográfica de Icaza es evidente. Sin embargo, lo esperpéntico de Valle-Inclán aplicado a la temática de un caudillo latinoamericano y su ansiedad por representar al castellano americano (una especie de *anxiety of influence* en relación a la historia colonial) se reduce en este autor a lo meramente lexical, mientras que en Icaza la penetración entre lengua vernácula (quichua) y español es absoluta: el español se enriquece gracias al otro lenguaje; lo que se pretende es un acoplamiento entre ambos (como el logrado en el lamento por la Cunshi). Mientras que en Valle-Inclán el uso de madrileñismos y gitanismos desautomatiza el proceso de lectura y distancia al lector del referente de la obra, de modo que el continuo cambio de registro lo obliga a una lectura detenida, reflexiva y desapasionada, en Icaza este mismo desconcierto se genera a partir del lenguaje escenográfico, a ratos crudo, pero sobre todo marcado por lo parentético de su escritura. La aglomeración simultánea de distintos geolectos se sirve en Valle-Inclán de la teatralería, que en un gesto principalmente disfórico provoca deshumanización y distanciamiento de los personajes. En Icaza la escenografía etnopoética asume lo telúrico como elemento principal de la cultura indígena pero esta puesta en escena de la palabra va de la mano de un intento eufórico de inclusión lingüística y solidaridad hacia sus personajes. De esta forma se profundiza la expresión metaperiférica en un movimiento al que hemos denominado *deshumanización humanizante*. El *despliegue* de la palabra y del escenario de la palabra, y la tensión entre lenguaje dramático y narrativo, se conjugan en este momento de concentración en una escenografía de lo humano.

4. Pablo Palacio: reflexión de la expresión metaperiférica

La dimensión filosófica en la obra narrativa de Palacio despliega varios campos discursivos nuevos, rompe con antiguas formas discursivas y es una crítica consecuente de la génesis del positivismo en el continente americano. En la narrativa de Palacio hallamos una preocupación evidente por el *inicio de la narración*, por *la realidad y la verdad como presupuesto de la ficción y de la irreductibilidad del otro al yo como ley ética*. A partir de allí, dando un paso adicional

podemos constatar –y esto es fundamental– el carácter decididamente *metadiscursivo* de su obra: la problematización del inicio narrativo, de las coordenadas “realidad y verdad”, así como del “ethos de la acción reflexiva”. Esta no se presenta únicamente como proyecto literario (de vanguardia y de modernidad) sino que es también literaturizado como problema filosófico-narratológico (de *posibilidades* narrativas y planteamientos literario-filosófico-éticos).

Para terminar con nuestra enumeración de relaciones entre la literatura ecuatoriana que nos ocupa y ciertas obras españolas o hispanoamericanas, analizaremos la cercanía de Palacio y el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, en su colección de relatos *El hombre que parecía un caballo*, de 1914. El cuento que da nombre al libro trata básicamente del encuentro y los continuos diálogos del narrador con el señor de Aretal, poeta que triunfa en un país latinoamericano (meta-) periférico y cuya fisonomía y carácter llevan al narrador a verlo como a un caballo. La novedad de la presentación zoomórfica del personaje está entroncada en las preocupaciones metafísicas del propio Arévalo Martínez: la problematización del encuentro con el Otro, más específicamente del propio *yo* en el Otro. “El hombre que parecía un caballo” sirve al narrador como espejo para iniciar una reflexión sobre sí mismo y sobre los ideales que defiende. Para ello Arévalo propone un acercamiento oblicuo, evidente en la utilización de las técnicas narrativas que se encuentran en relación de contigüidad con las empleadas por Palacio: constantes alusiones metanarrativas combinadas con la impresión zoomórfica, las cuales corresponden a las constantes intervenciones de la voz narrativa en Palacio que cuestiona los fundamentos de su propia ficcionalidad; presencia del lector en el texto, implicado en un diálogo con el autor-narrador (*Leerstellen*, espacios vacíos en Palacio). Sin embargo, esta cercanía entre Arévalo Martínez y Palacio se vuelve distancia: mientras el guatemalteco emplea al Otro como folio donde proyectar la reflexión sobre el yo, sobre el arte y el artista, en Palacio se descubre al Otro en el Otro, en las condiciones de las posibilidades del lenguaje mismo. Al aislamiento que Arévalo Martínez tematiza en las obras de arte que provienen de una región que podríamos llamar metaperiférica, corresponde la preocupación de Palacio por los marginados sociales –antropófagos, siamesas, homosexuales– que él reterritorializa a través de sus relatos. De modo que

la marginalidad aparece como elemento de la producción de sentido textual.

Finalmente quisiera referirme al concepto de ley o ethos palaciano que se observa en el fondo de toda su obra literario-filosófica: para Palacio, el hombre debe emplear la *palabra pensante*, es decir, cuestionar constantemente la condición de la posibilidad del lenguaje mismo, que garantiza a los seres humanos la capacidad para “conocerse a sí mismos y ser razonables”. Como escribe Palacio: “la filosofía es la **condición** de la acción”, pero la tarea del hombre es “hacer reflexiva la conducta humana, [...] influir en la vida social para hacerla cada vez más humana” (OP 204). Esta ley se traduce en Palacio en un deber de acción ética basada en la irreductibilidad del otro al yo, y va de la mano de una tarea de autocuestionamiento constante. A partir de este punto hallamos una cercanía, no en relación a una obra hispanoamericana, sino a la obra universal de Franz Kafka. Para explicitar esta relación nos serviremos de la famosa parábola-cuento “Ante la ley”, que narra los intentos de un hombre del campo por ingresar en la ley. El hombre, a quien el portero-guardián niega el ingreso, decide esperar junto a la puerta hasta que un día le llega la muerte. Poco antes de morir el hombre, el guardián le revela que esa entrada estaba designada sólo para él, y que ahora la va a cerrar.

En “Ante la ley”, de acuerdo con Fransiska Schöbler, el hombre del campo, tras su decisión de esperar y permanecer allí frente a la entrada a la ley, recibe del guardián una silla (en alemán *Sitz*) para poder permanecer esperando su posible entrada en la ley. Es decir que el hombre del campo que aspira a entrar en *la ley* (en alemán *Gesetz*, lo que literalmente se podría leer como *lo sentado*) recibe un asiento y puede esperar entonces “sentado” a su posible ingreso en “lo asentado”, la ley. Por lo tanto, permanece en la posición que aspira obtener. Él se encuentra en lo sentado y eso significa en la escritura kafkiana, dentro de la oración (*Satz*), en la escritura y no ante la misma. Así, la parábola del guardián se puede leer como eliminación de la concepción hermenéutica de un adentro, de un sentido, un significado transcendental cercano a lo que también propone Palacio. Por otro lado, ese postramiento del hombre del campo dentro y a la vez ante la ley representa el peligro de una búsqueda del sentido por medio de una autorreflexión que inmoviliza y lleva a la inactividad. En Palacio, sin embargo, la autorreflexividad llama a la reflexión activa o acción reflexiva,

un deber activo y una ética positiva que se evidencia como continua reflexión sobre la condición de la posibilidad de actuación ética y de los alcances y la función del lenguaje con este propósito. El espacio ante la ley, que aparece como significativo que constantemente debe ser analizado, sobre el cual se debe tomar consciencia, que debe ser practicado, se paraliza en la parábola de Kafka, cuando el hombre del campo decide permanecer inmóvil ante la ley, asentado en ella pero a la vez fuera de su potencialidad de acción (por ello el final de la parábola se revela como trágico). En esto Palacio debe ser leído, al contrario, en clave ascendente, donde la existencia de un sistema jurídico del significado se cuestiona y se reemplaza por una ley ética universal que se debe vivir como “querer reflexivo del querer”, como condición de la acción. Sus relatos tempranos nos quieren llevar precisamente hacia allá: la movilización de una ética activa frente al impedimento social y racional que no nos permite ingresar en el campo de la comprensión de ese *extremamente* otro (pederastas, antropófagos, sifilíticos), no una paralización o una espera ante un impedimento, como el campesino ante la ley kafkiana, sino el continuo cuestionamiento de las premisas que sostienen dicho significado aparentemente inamovible. Con este despliegue múltiple de autorreflexión y el evidente entrelazamiento de reflexión y escritura en Palacio, la expresión metaperiférica llega a una tensión fundamental entre narración y metanarración, entre filosofía literaria y literatura filosófica. El momento metadiscursivo es el punto final de nuestro estudio.

Con lo expuesto creo haber descrito de manera cabal las maneras en que el acto de escribir, la escritura, se ha concertado en y a través del espacio expresivo de la metaperiferia, se ha acogido al efecto magnético y a la tensión que caracterizan a este universo expresivo. Este análisis de la región metaperiférica no es tanto una invención como un descubrimiento, es extracción antes que creación. Se trata de constatar aquello que se encuentra allí pero que hasta ahora no ha sido observado, de modo que el presente estudio es un reencuentro con lo ya existente, con una *inventio* metaperiférica inferida a partir del mundo hispanoamericano.

VI. Bibliografía

Investigación general y crítica

- ADORNO, Theodor W., “Der Essay als Form”, en: Id., *Noten zur Literatur*, Fráncfort del Meno 1988, 9-33.
- ADOUM, Jorge Enrique, “Prólogo”, en: *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas 1980, IX-LXI.
- ADRADOS, Francisco R., “El sistema de Heráclito: estudio a partir del léxico”, en: *Emerita* 41 (1973), 1-44.
- AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977.
- *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Fráncfort del Meno 2002.
- *Ausnahmestandard (Homo sacer II.1)*, Fráncfort del Meno 2003.
- AILLÓN VALVERDE, Alex, *Para leer al Pato Donald desde la diferencia: comunicación, desarrollo y control cultural*, Quito 2002.
- ALEGRÍA, Fernando, *Literatura y Revolución*, México D.F. 1971.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/Nueva York, 1991.
- ARFUCH, Leonor, “Problemáticas de la identidad”, en: Id. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires 2002, 19-41.
- ARIAS, Augusto, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito 1949.
- ARISTOTELES, *Poetik*, trad. de M. Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- AYALA MORA, Enrique, “De la revolución alfarista al régimen oligárquico liberal (1895-1925)”, en: Enrique Ayala Mora, et al. (ed.), *Nueva historia del Ecuador. Epoca republicana III: cacao, capitalismo y revolución liberal*, Vol. 9, Quito 1988, 117-166.
- BACHTIN, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Fráncfort del Meno 1995.
- *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1999.
- *Chronotopos*, Fráncfort del Meno 2008.
- BARRERA, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, 4 tomos, Quito 1955.
- BARTHES, Roland, *Das Reich der Zeichen*, Fráncfort del Meno 1983.
- *Das semiologische Abenteuer*, Fráncfort del Meno 1988.
- *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid 2001.
- BATAILLE, Georges, *Die Erotik*, Múnich 1994.
- *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *Paradoxe Kommunikation*, Bern 1989.
- BAUR, Detlev, *Das Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, Tubinga 1999.
- BENJAMIN, Walter, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Fráncfort del Meno 1971.

- *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México D.F. 2004.
- “El origen del Trauerspiel alemán”, en: Id., *Obras*, libro I/vol. 1, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid 2006.
- BERMEJO, Manuel, *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Madrid 1971.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres 1994.
- BLOOM, Harold, *The anxiety of influence*, Nueva York 1973.
- BLUMENBERG, Hans, “Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans”, en: Hans Robert Jauss (ed.): *Nachahmung und Illusion*, Múnich 1964, 11-27.
- “Wirkungspotential des Mythos”, en: Manfred Fuhrmann (ed.), *Terror und Spiel*, Múnich 1971, 11-66.
- BOLZ, Norbert, *Philosophie nach ihrem Ende*, Múnich 1992.
- BOUCHERON, Sabine, “La Ponctuation dans le texte: parenthèses, sujets et linéarité dans l’incipit du *Palace* de Claude Simon”, en: *Recherches linguistiques de Vincennes* 28 (1999), 33-40.
- BOURDIEU, Pierre, *Die Regeln der Kunst*, Fráncfort del Meno 2001.
- BRECHT, Bertold, *Schriften zum Theater*, Fráncfort del Meno 1967.
- BUCHER, André, *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss)*, Múnich 2004.
- BURCH BROWN, Frank, *Good Taste, Bad Taste & Christian Taste*, Oxford 2000.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona 1987.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México D.F. 1997.
- CARRIÓN, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, 2 vols., Quito 1951.
- *Mapa de América* (1930), Loja 2006.
- CASSIRER, Ernst, *Wesen und Sein des Symbolbegriffs* (1922), Darmstadt 1994.
- “Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik” (1910), en: Id., *Obras recogidas*, tomo 6, revisado por Reinhold Schmücker, ed. de Birgit Reicki, Hamburgo 2000.
- CATALÁN, Miguel, *Antropología de la mentira: Seudología II*, Barcelona 2005.
- CERTEAU, Michel de, *Kunst des Handelns*, trad. de Ronald Voullié, Berlín 1988.
- *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México D.F. 2007.
- COMETTA MANZONI, Aida, *El indio en la novela de América*, Buenos Aires 1960.
- CONTERIS, Hiber, “‘Exilio’, ‘desexilio’ y ‘desterritorialización’ en la narrativa de Mario Benedetti (1973-1999)”, en: *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina* 1 (2006), 40-66.
- COONROD MARTÍNEZ, Elizabeth, *Before the Boom: Latin American Revolutionary Novels of the 1920s*, Lanham/Nueva York/Oxford 2001.

- CORBELLA, Dolores, “El viaje de San Brandán: una aventura de iniciación”, en: *Filología Románica* 8 (1991), 133-148.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima 2004.
- CORRAL, Wilfrido, “Hacia una poética hispanoamericana de la novela decimonónica (I): el texto”, en: Beatriz González-Stephan et al., *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Caracas 1995, 307-330.
- “Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística”, en: *Revista Hispánica Moderna* XLIX, 2 (1996), 267-284.
- *El error del acierto*, Quito 2006.
- CORSI, Giancarlo/ESPOSITO, Elena/BARALDI, Claudio (eds.), *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, México D.F. 1996.
- CUEVA DÁVILA, Agustín, *Lecturas y rupturas. Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, Quito 1986.
- “Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960”, en: *Revista Iberoamericana* 144-145 (1988), 629-647.
- *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. de Carmen Artal, Barcelona 1986.
- *El pliegue*, Barcelona 1988.
- *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona 1996.
- DELEUZE, Gilles/GUATARRI, Félix, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Fráncfort del Meno 1976; edición español: *Kafka. Por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México D.F. 1978.
- *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia 2000.
- DELEUZE, Gilles/Parnet, Claire, *El abecedario de Gilles Deleuze*, París 1988 (<www.deleuzedecine.blogspot.com/2008/12/el-abecedario-de-gilles-deleuze.html>).
- DE MAN, Paul, “Literary history as literary modernity”, en: Id., *Blindness and Insight*, Minneapolis 1988, 142-165.
- DERRIDA, Jacques, “Gewalt und Metaphysik, Essay über das Denken Emmanuel Levinas”, en: Id., *Die Schrift und die Differenz*, Fráncfort del Meno 1976, 179-203.
- “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en: Id., *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Barcelona 1989, 383-401.
- “Ulises gramófono: El oui-dire de Joyce” (1985), en: Manuel Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid 1990, 81-134.
- “Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva”, en: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, ed. de P. Engelmann, Stuttgart 1990, 140-164.
- *Gesetzeskraft. “Der mythische Grund der Autorität*, Fráncfort del Meno 1991.
- *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*, Madrid 1997.

- “Le Siècle et le Pardon”, en: *Le Monde des Debats* 9 (diciembre 1999), 10-17 (<www.hydra.umn.edu/derrida/siecle.html>).
- *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid ⁴2003.
- “Kraft der Trauer”, en: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (eds.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Múnich 2006, 13-35.
- DESCALZI, Ricardo, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, 6 tomos, Quito 1968.
- DOETSCH, Hermann, “Quevedos Hand. Medien/Texte in klassischen Zeiten”, en: Bernhard Teuber/Wolfram Nitsch (eds.), *Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, Tübinga 2001, 77-96.
- DONOSO PAREJA, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito 1985.
- DREIDEMIE, Patricia, “Los juegos siniestros argentinos: orientación discursiva, punto de vista y argumentación en la novela”, en: *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje* 24 (2001), 125-159.
- DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan (eds.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Fráncfort del Meno 2006.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, “Esquema del El Capital”, en: *Investigación económica. Revista de la Facultad de Economía* 5 (1984), 219-237.
- ELIADE, Mircea, *Naissances mystiques*, París 1959.
- *Le sacré et le profane*, París 1965.
- *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil, Madrid 1981.
- *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires 2001.
- ENGELS, Friedrich, “Der Ursprung, der Familie, des Privateigentums und des Staats”, en: Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, tomo 21, Berlín 1962, 25-173.
- ESPINOSA APOLO, Manuel, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Quito 1995.
- ESTERMANN, Josef, *Filosofía andina*, Quito 1998.
- FATAS CABEZA, Guillermo/BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (eds.), *Diccionario de términos de arte y arqueología, heráldica y numismática*, Madrid ⁴1980.
- FERNÁNDEZ, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito 1991.
- FERRETI, Víctor Andrés, “Der hypostasierte Raum in Davis Lynchs *Mulholland Drive*”, en: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (eds.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg 2004, 271-280.
- FONT QUER, Pio, *Diccionario de Botánica*, México D.F. 1977.
- FORSTER, Ricardo, *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires 2003.
- FREUD, Sigmund, “Múltiple interés del psicoanálisis” (1913), en: *Obras Completas*, tomo II, Madrid 1948, 875-888.
- *Studienausgabe*, 10 tomos., ed. de A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Fráncfort del Meno 1969-1974.

- “Fetischismus” (1927), en: Id., *Studienausgabe*, vol. 3, ed. de Alexander Mitscherlich, Fráncfort del Meno 1973, 379-388.
- “Trauer und Melancholie” (1917), en: Id., *Psychologie des Unbewußten* (Studienausgabe, tomo III), 193-212.
- “Über die weibliche Sexualität” (1931), en: Id., *Sexualleben* (Studienausgabe, tomo V), 273-292.
- *Introducción al psicoanálisis* (1917), Madrid 2007.
- “Conferencias de introducción al psicoanálisis (partes I y II)”, en: Id., *Obras Completas*, vol. 15, Buenos Aires 1999.
- *Das Lesebuch*, ed. de Cordelia-Schmidt-Hellerau, Fráncfort del Meno 2006.
- FROBENIUS, Leo, *Ursprung der afrikanischen Kulturen*, Berlín 1898.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires 1992.
- GARCÍA COLLINO, Anna Dolores, “Relatos de fê y fantasía”, en: *AlterTexto* 8 (2006), 123-132.
- GARCÍA MUÑOZ, Alfonso, *Estampas de mi ciudad*, Quito 2004.
- GENETTE, Gérard, *Die Erzählung*, Múnich 1998.
- GIRARD, René, “Gewalt und Gegenseitigkeit”, en: *Sinn und Form* 54/4 (2002), 437-454.
- *La violence et le sacré*, París 1972.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Londres 1969.
- GÓMEZ RAMOS, Antonio, “Lo que queda de un libro”, en: *Educação* 62 (2007), 259-275.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Austin 1990.
- GRANDA, Wilma, *El pasillo: identidad sonora*, Quito 2004.
- GUTIÉRREZ ZULOAGA, Isabel, “Luis de Zuleto y Escolano”, en: Buenaventura Delgado Criado (ed.), *Historia de la educación en España y América: (1789-1975)*, Madrid 1994, 665-666.
- GUY, Alain, *Panorama de la philosophie ibéroamericaine: du 16. siècle à nos jours*, Génova 1989.
- HADATTY MORA, Yanna, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Fráncfort del Meno/ Madrid 2003.
- HAHN, Kurt, *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*, Múnich 2008.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *Geschichte Lateinamerikas. Von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart* (1967/1988), trad. de E. Wehr, Fráncfort del Meno 1991.
- (selecc. y pról.), *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas 1996.
- HAMACHER, Werner, *Entferntes Verstehen*, Fráncfort del Meno 1998.

- HAMMERSTAEDT, Jürgen, “Hypostase”, en: *Reallexikon für Antike und Christentum*, tomo 16, Stuttgart 1994, col. 986-1035.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, “Carlos Montúfar y Larrea (1780-1816), el quiteño compañero de Humboldt”, en: *Revista de Indias* 226 (2002), 711-720.
- HARARI, Roberto, *Lacan's Seminar on "Anxiety". An Introduction*, Nueva York 2001.
- HVERKAMP, Anselm, “Latenz des Barock. Der Riss im Bild der Geschichte”, en: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Id. (eds.), *Das Bild ist der König: Repräsentation nach Marin*, Múnich 2006, 205-216.
- HEGEL, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, en: Id., *Gesammelte Werke*, tomo 9, Hamburgo 1968.
- *Vorlesungen über die Philosophie der Natur*, en: Id., *Werke in 20 Bänden*, tomo 9, Fráncfort del Meno 1986.
- *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Valencia 1990.
- *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, Fráncfort del Meno 2005.
- HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*, trad. de Francisco Soler, Bogotá 1953.
- “Wissenschaft und Besinnung”, en: Id., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1980, 45-70.
- *¿Qué es la metafísica*, trad. de Xavier Zubiri, Buenos Aires 1983.
- “Logos: Heráclito, fragmento 50”, en: Id., *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Barcelona 1994, 179-199.
- *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935), Stuttgart 2003.
- *Was ist Metaphysik?* (1929), Fráncfort del Meno, ³2006.
- HEISE, Karl H., *El Grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid 1975.
- HENRICH, Dieter, “Fichtes ursprüngliche Einsicht”, en: Id. (ed.), *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*, Fráncfort del Meno, 1966, 188-233.
- HÉRACLITE d'Éphèse, *Doctrines philosophiques, traduites intégralement et précédées d'une introduction par Maurice Solovine*, París 1931.
- HERRERO, Rosario, *La metáfora: revisión histórica y descripción lingüística*, Fráncfort del Meno 2006.
- HOBBSAWM, Eric, *Bandits*, Londres 1969.
- HOLENSTEIN, Elmar, “Einführung: Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache”, en: Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, ed. de Id./Tarcus Schelbert, Fráncfort del Meno 1979, 7-82.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Ramón del Valle Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid 1972.
- HUBERT, André, “El enigma del hombre según Anselmo de Canterbury”, en: *Teología y vida* XLV (2004), 494-530 (<www.scielo.cl/pdf/tv/v45n4/art02.pdf>).

- HÜHN, Lore, "Die intelligible Tat. Zu einer Gemeinsamkeit Schellings und Schopenhauers", en: Christian Iber (ed.), *Selbstbesinnung der philosophischen Moderne: Beiträge zur kritischen Hermeneutik ihrer Grundbegriffe*. Cuxhaven 1998, 55-94.
- HURTADO, Oswaldo, *El poder político en el Ecuador*, Quito 1979.
- ISER, Wolfgang, *Die Apellstruktur der Texte*, Konstanz 1972.
- *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München ²1984.
- *Das Fiktive und Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno 1991.
- JÄGER, Christian, *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke*, Wiesbaden 2005.
- JAHRAUS, Oliver, *Martin Heidegger. Eine Einführung*, Stuttgart 2004.
- JAKOBSON, Roman, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, ed. de Elmar Holenstein/Tarcus Schelbert, Fráncfort del Meno 1979.
- JAMES, William, *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* (1897), Nueva York ²1956.
- JAMESON, Frederic, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", en: *Social Text*, 15 (1986), 65-88.
- JAMME, Christoph, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona 1999.
- JARAMILLO ALVARADO, Pío, *El indio ecuatoriano* (1922), Quito 1983.
- KALLER DIETRICH, Martina/POTTHAST, Barbara/TOBLER, Hans-Werner (eds.), *Latinamerika. Geschichte und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Viena 2004.
- KANY, Charles F., *Semántica hispanoamericana*, Madrid 1968.
- KANT, Immanuel *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburgo ³1990.
- KIESOW, Rainer Maria, *Das Alphabet des Rechts*, Fráncfort del Meno 2004.
- KINGMAN GARCÉS, Eduardo, *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940. Higiene, ornato y policía*, Quito 2003.
- KLOOCK, Daniela/SPAHR, Angela, "Magische Kanäle. Marshall McLuhan", en: *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997, 39-76.
- KOSCHORKE, Albrecht, "Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates", en: *Die Neue Rundschau* I (2004), 40-55.
- KRAKAUER, Sigfried, *Das Ornament der Masse*, Fráncfort del Meno 1977.
- KURZ, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gotinga 1997.
- LAARMANN, Matthias, "Sacrificium intellectus", en: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, tomo 8, Darmstadt 1992, col. 1113-1117.
- LACAN, Jacques, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" (1949), en: Id., *Écrits*, París 1966, 93-100.
- *Escritos I*, México D.F. 1988.

- LAPLANCHE, Jean/PONTALIS, Jean-Bertrand, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Fráncfort del Meno 1973.
- LAUER, Mirko, *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*, Cusco 1997.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (1960), Stuttgart³1990.
- LEOPOLD, Stephan *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in Terra Nostra von Carlos Fuentes*, Tubinga 2003.
- “La victoria del Telos o la ironía de la representación: tipología, legitimación y mestizaje en ‘La Aurora en Copacabana’”, en: Manfred Tietz/Gero Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, Stuttgart 2008, 317-336.
- LEVINAS, Emmanuel, *Die Zeit und der Andere*, Hamburgo 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México D.F. 1972.
- *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona 1991.
- *Antropología estructural*, Barcelona 1995.
- LLERENA, Alicia, “Un balance crítico: la polémica del Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso Americano (1955-1993)”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 261 (1997), 107-117.
- LÓPEZ-IBOR, Juan José, et al. (eds.), *Lecciones de psicología médica*, Madrid 1999.
- LOTMAN, Jurij Michajlovic, *Die Struktur literarischer Texte* (1972), trad. de R.-D. Keil, Múnich³1989.
- LUHMAN, Niklas, “Individuum, Individualität, Individualismus”, en: Id., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, tomo 3, Fráncfort del Meno 1989, 149-258.
- *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno 1990.
- “Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität”, en: Id., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen 1990, 31-58.
- *Das Recht der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno 1993.
- “Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung”, en: Id., *Aufsätze und Reden*, ed. de Oliver Jahraus, Stuttgart 2001, 262-294.
- “Die Paradoxie der Form”, en: Id., *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, 243-261.
- LUKÁCS, Gyorgy, “Arte y verdad objetiva”, en: *Problemas del realismo*, México D.F. 1966, 11-54.
- *Sociología de la literatura*, ed. de Peter Ludz, trad. de Michael Faber-Kaiser, Madrid 1966.
- *Die Theorie des Romans* (1963), Múnich²2000.
- LUNA TAMAYO, Milton, “Los mestizos, los artesanos y la modernización en el Quito de inicios del siglo XX”, en: Jorge Núñez Sánchez (ed.), *La actual historiografía ecuatoriana y ecuatorianista*, Quito 2000, 167-182.
- LUTZ, Bruno, “Estructura y Sujeto. Perspectivas teóricas desde las ciencias sociales”, *Cinta Moebio* 29 (2007), 155-166 (<www.moebio.uchile.cl/29/lutz.html>).

- MACKENBACH, Werner, “¿El ensayo en Centroamérica: ¿(sub)género literario y/o contribución al estudio de las culturas y literaturas centroamericanas?”, en: *Istmo* 12 (2006) (<www.collaborations.denison.edu/istmo/n12/articulos/ensayo.html>).
- MAHONY, Patrick J., *Der Schriftsteller Sigmund Freud*, Fráncfort del Meno 1989.
- MAIER, Christian, “Urszene”, en: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (eds.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, 775-777.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*, Fráncfort del Meno 2005.
- MANERO SOROLLA, Maria Pilar, “Sin que me pongan miedo el hielo y fuego (*Galatea*, libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, en: *Cuadernos de Filología Italiana* 4 (1997), 91-116.
- MARCOVICH, Miroslav, “Problemas heracliteos”, en: *Emerita* 41 (1973), 449-473.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1928), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona 1976.
- MARSCHALL, Wolfgang (ed.), *Klassiker der Kulturanthropologie: von Montaigne bis Margarte Mead*, Múnich 1990.
- MARTÍNEZ, Mathias/SCHIEFFEL, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, Múnich 1999.
- MARTÍNEZ RAMÍREZ, Fernando, “La lógica del pensamiento y sus formas de expresión oral y escrita”, en: *Casa del Tiempo* 78-79 (2005), 63-74.
- MARX, Karl, *Das Kapital. Erstes Buch*, en: Id./Friedrich Engels, *Werke*, vol. 23, Berlín 1968, 85-98.
- MENKE, Bettine, “Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca El mayor monrúo, los celos nach Walter Benjamin”, en: Eva Horn/Id. et al. (eds.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, Múnich 2006, 253-280.
- MENNINGHAUS, Winfried, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Fráncfort del Meno 1987.
- MILLER, William, *The Anatomy of Disgust*, Cambridge 1998.
- MONTALDO, Graciela, “Culturas críticas: la extensión de un campo”, en: *Revista Iberoamericana* 16 (2004), 35-47.
- MONTÚFAR, Carlos, “Biaje de Quito a Lima de Carlos Montúfar, con el barón de Humboldt y don Alexandro Bompland” (apéndice documental), en: Mariano Cuesta Domingo/Sandra Rebok (coord.), *Alexander von Humboldt: estancia en España y viaje americano*, Madrid 2008, 331.
- MORÁN Nancy/MORENO, Jorge, “Arte virreinal ecuatoriano”, en: *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Catálogo de Exposición, Madrid 2007, 37-44.
- MORRIS, Charles, *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires 1962.
- MÜHLMANN, Wilhelm Emil, et al. (eds.), *Kulturanthropologie*, Colonia/Berlín 1966.
- MÜLDER-BACH, Inka, “Soziologie als Ethnographie. Siegfried Kracauers Studie *Die Angestellten*”, en: Vittoria Borsò (ed.), *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*, Stuttgart/Weimar 2002, 279-298.

- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus, "Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas", en: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel, *Theater als Paradigma der Moderne?*, Tübinga 2003, 189-201.
- MÜNKER, Stefan/RÖSSLER, Alexander, *Poststrukturalismus*, Stuttgart/Weimar 2000.
- MUSSOLINI, Benito, "Sullo stato corporativo" (14 novembre 1933), en: Id., *Lo Stato corporativo*, Florencia 1936, 9-26.
- NAGY-ZEKMI, Sylvia, *Identidades en transformación: el discurso neoindigenista de los países andinos*, Quito 1997.
- NETHÖFEL, Wolfgang; "Mythos", en: Alf Christophersen/Stefan Jordan (eds.), *Lexikon Theologie. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2004, 214-216.
- NEUMANN, Gerhard, "Roland Barthes: Literatur als Ethnographie. Zum Konzept einer Semiologie der Kultur", en: Jürg Glauser/Annegret Heitmann (eds.), *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem der Literaturwissenschaft*, Würzburg 1999, 23-48.
- "Erkennungs-Szene. Wahrnehmung zwischen den Geschlechtern im literarischen Text", en: Kati Röttger/Heike Paul (ed.), *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, Berlin 1999, 202-221.
- "Theatralität als Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik", en: Gerhard Neumann et al., *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Friburgo de Brisgovia 2000, 65-112.
- "Blick und Dialog. Die Szene der Wahrnehmung in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Des Veters Eckfenster*", en: Ethel Matala de Mazza/Clemens Porschlegel (eds.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Friburgo de Brisgovia 2003, 53-77.
- "Die Instanz der Szene im Denken der Sprache. Argument und Kategorie der 'Theatralität' in der Literaturwissenschaft", en: Erika Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübinga/Basel 2004, 139-158.
- NEUMANN, Gerhard, et al. (eds.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Friburgo de Brisgovia 2000.
- NIEMEYER, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Fráncfort del Meno/Madrid 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, vol. II, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid 1996.
- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México D.F. 1958.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Lucia, "La Alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del Mal* de Baudelaire", en: *A Parte Rei. Revista de filosofía* 36 (2004) (<www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>).
- ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre el teatro y la novela (1924/1946)*, Madrid 1982.

- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Madrid 2002.
- ORTLIEB, Cornelia, "Poetische Inszenierungen. Die Rhetorik des Zeigens in der Prosa der Moderne", en: Christopher Balme et al. (eds.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübinga 2003, 203-214.
- PAGEL, Gerda, *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburgo 2002.
- PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, México D.F. 1967.
- *In mediaciones*, Barcelona 1979.
- "La mirada anterior. Prólogo" (1973): en: Carlos Castañeda, *Las enseñanzas de Don Juan*, México D.F. 1999, 16-22.
- PÉREZ, Galo René, *Prosa escogida*, Quito 1978.
- PÉREZ PIMENTEL, *Rodolfo Diccionario Biográfico del Ecuador*, 23 vol., Guayaquil 1987.
- PFISTER, Manfred, *Das Drama*, Múnich 1977.
- "Konzepte der Intertextualität", en: Id./U. Broch (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübinga 1985, 1-30.
- PLESSNER, Helmut, *Ausdruck und menschliche Natur*, Fráncfort del Meno 2003.
- PÓLIT DUEÑAS, Gabriela, "Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década", en: Id. (ed.), *Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, Quito 2001, 9-28.
- POPPEBERG, Gerhard, *Psyche und Allegorie*, Paderborn 2003.
- PORTALES, Gonzalo, "Literatura trágica y filosofía del espíritu", en: *Estudios filológicos* 43 (2008), 155-168.
- POVEDA PIEROLA, Lola, *Texto dramático: La palabra en acción*, Madrid 1996.
- PRIEST, Graham, *Beyond the Limits of Thought*, Oxford 2002.
- PROSS, Caroline, "Näherungswerte. Theatralik des Wirklichen und realistisches Erzählen bei Arthur Schnitzler", en: Ethel Matala de Mazza/Clemens Porschlegel (eds.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument der Literatur*, Friburgo de Brisgovia 2003, 240-247.
- RAMA, Angel, *La ciudad letrada*, Hannover 1984.
- *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F. 1982.
- RICHARD, Renaud, *La mentalité métisse en milieu ethnographique d'après les conteurs et les romanciers équatoriens de la génération de 1930*, Thèse de doctorat, París 1981.
- RICÉUR, Paul, *Temps et récit*, tomo I-III, París 1983-1985.
- *Die lebendige Metapher*, Paderborn 2004.
- ROCHA DE LA TORRE, Alfredo, "Más allá de las palabras: El lenguaje en la filosofía de Heidegger", en: *Revista de Filosofía* 49 (2005), 5-27.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Tradición y ruptura", en: César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México 1974, 139-166.
- ROJAS, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, México D.F. 1948.
- RÖSSNER, Michael (ed.), *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1995.

- “Borges y Musil: encuentros y desencuentros”, en: Alfonso de Toro (ed.), *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario* (TKKL vol. 40), Hildesheim et al. 2007, 243-255.
- ROWE, William, “La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 50 (1999), 165-172.
- RÜGER, Hans Peter, “Apokryphen I”, en: Gerhard Krause/Gerhard Müller et al. (eds.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlín/Nueva York 2000, 289-316.
- SACOTO, Antonio, *Novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca 1990.
- SAID, Edward, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient* (1978), ed. revisada, Londres 1995.
- SALVADOR, Humberto, *Esquema sexual*, Quito 1934.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Testimonio personal. Memorias de un peruano del Siglo XX*, tomo II: *El Purgatorio 1931-1945*, Lima 1987.
- SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos, “En torno al Zortziko”, en: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 57 (1991), 89-104.
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires 1987.
- SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1988.
- SCHADEWALDT, Wolfgang, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen: die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*, Fráncfort del Meno 1978.
- SCHÄFER-MAULBETSCH, Rose, “Anekdote”, en: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (eds.), *Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart ²1990, 14-15.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Sämtliche Werke 2, II*, ed. de K.F.A. Schelling, Stuttgart 1856-1861.
- *Philosophie der Mythologie* (1842), en: Id., *Ausgewählte Schriften*, tomo 5 (1842-1852), Primer subtomos, Fráncfort del Meno 1985.
- SCHILLER, Friedrich, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (1803), en: Id., *Sämtliche Werke*, tomo 2, Múnich ³1962, 815-823.
- SCHWEIKLE, Günther, “Textsorten”, en: Id./Irmgard Schweikle (eds.), *Metzler Literatur-Lexikon*, 460.
- SENNETT, Richard, *La autoridad*, Madrid 1982.
- SIERRA FREIRE, Wladimir, *Heterogeneidad estructural: lectura sociológica de José María Arquedas y Jorge Icaza*, Berlín 2002.
- SIMMEL, Georg, “Soziologie des Raumes”, en: Id., *Schriften zur Soziologie* (1908), Fráncfort del Meno ⁴1992, 221-243.
- “Über räumliche Projektionen sozialer Formen”, en: Jörg Dünne/Stephan Günzel (eds.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Fráncfort del Meno 2006, 304-316.
- SINCLAIR, Joseph H./WASSON, Theron, “Explorations in Eastern Ecuador”, en: *Geographical Review* 2 (1923), 190-210.
- SLABY, Jan, “William James: Von der Physiologie zur Phänomenologie”, en: Hilge Landweer/Ursula Renz, *Klassische Emotionstheorien*, Berlín 2008, 547-568.

- SLEDGERS, Rosa, "Reflections on a Broken World: Gabriel Marcel and William James on Despair, Hope, and Desire", Paper, 2nd Global Conference "Hope: Probing the Boundaries" Oxford (18-20.09.2006) (<www.inter-disciplinary.net/ptb/hope/h2/slegers%20paper.pdf>).
- SOMMER, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley 1991.
- SPENCER BROWN, George, *Laws of Form*, Londres 1994.
- SPIVAC, Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak?", en: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago 1980, 271-313.
- STRÄTLING, Susanne, *Allegorien der Imagination, Lesbarkeit und Sichtbarkeit im frühen Barock*, Múnich 2005.
- STRAUBE, Helmut "Leo Frobenius (1873-1938)", en: Wolfgang Marschall (ed.), *Klassiker der Kulturanthropologie: von Montaigne bis Margaret Mead*, Múnich 1990, 151-170.
- TEUBER, Bernhard, "Karneval als radikaler Dissens. Zur späten Übersetzung von Michail Bachtins Buch über Rabelais", *Merkur* 42 (1988), 507-512.
- *Sprache, Körper, Traum: zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen 1989.
- "Nachahmung des Bösen bei Baudelaire", en: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (eds.), *Mimesis und Simulation*, Friburgo de Brisgovia 1998, 603-630.
- "Acerca de confesión y contemplación. La escritura autobiográfica de Santa Teresa de Jesús considerada como estética de la existencia mística", en: Gero Arnscheidt/Joan Tous (eds.), "Una de las dos Españas...". *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Madrid 2007, 859-881.
- THOMPSON, Eoin S., *The Distant Relation. Time and Identity in Spanish American Fiction*, Montreal/Kingston et al. 2000.
- THURNER, Martin, *Der Ursprung des Denkens bei Heraklit*, Stuttgart/Berlin/Colonia 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Fráncfort del Meno 1985.
- TOPITSCH, Ernst, "Phylogentische und emotionale Grundlagen menschlicher Weltauffassung", en: Wilhelm Emil Mühlmann, et al. (eds.), *Kulturanthropologie*, Colonia/Berlin 1966, 50-79.
- TOSCANO, Humberto, *El español en el Ecuador*, Madrid 1953.
- TREVI, Mario, *Metáforas del símbolo*, trad. de Ricardo Carretero, Barcelona 1996.
- UGGEN, John F., *Tenencia de la tierra y movilizaciones campesinas*, Quito 1993.
- VACHON, Robert (ed.), "Guswenta or the intercultural imperative", en: *INTER-culture* 2 (1995).
- VALENCIA, Leonardo "El síndrome de Falcón", en: Id., *El síndrome de Falcón*, Quito 2008, 168.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona 1990.

- VERDUGO CÁRDENAS, Jackelin, *Hugo Mayo y la Vanguardia*, Cuenca 2002.
- VERÓN, Eliseo, “Fundaciones y textos de fundación”, en: Id., *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires 1993, 27-37.
- WARNING, Rainer, “Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation des Fiktiven”, en: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, Múnich 1983 (= Poetik und Hermeneutik, tomo 10), 183-206.
- WEBER, Samuel, *Theatricality as Medium*, Nueva York 2004.
- WEINMAN, Lois Johnson/ROBERTS, Lois W., *Ecuador and Cacao: Domestic Responses to the Boom-collapse Monoexport Cycle*, Berkeley 1970.
- WERZ, Nikolaus, *Lateinamerika – Eine Einführung*, Baden-Baden 2005.
- WILDGRUBER, Gerald, “Die Instanz der Szene im Denken der Sprache”, en: Neumann, *Szenographien*, 35-63.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Briefwechsel*, ed. de Brian F. McGuinness et al., Fráncfort del Meno 1980.
- ZALBA, Estela, “De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio”, en: *Revista Confluencia* 3 (2003), 137-157.
- ZIMA, Peter V., *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*, Tubinga/Basilea 1994.
- ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires 1992.
- *Mehr-Geniessen. Lacan in der Populärkultur*, Viena 1992.
- *Das Reale des Christentums*, Fráncfort del Meno 2006.

Otros textos

- AGUILERA MALTA, Demetrio/GALLEGOS LARA, Joaquín/GIL GILBERT, Enrique, *Los que se van: cuentos del cholo y del montuvio* (1930), Madrid 1993.
- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael, *El Hombre que parecía un caballo*, San José 1982.
- ARGUEDAS, José María, *Relatos completos*, introd. de Mario Vargas Llosa, Madrid 1983.
- *Los ríos profundos* (1958), ed. de Ricardo González Vigil, Madrid 1995.
- ASTURIAS, Miguel Ángel, *El Señor Presidente* (1946), Madrid 2005.
- BENEDEIT, M., *El viaje de San Brendán*, trad. y prólogo de Marie José Lemarchand, Madrid 1983.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo/El gran mercado del mundo* (1649), ed. de E. F. Cortés, Madrid 1983.
- CANETTI, Elias, *Die Stimmen von Marrakesch*, Múnich 1968.
- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo* (1949), Madrid 2003.
- CERVANTES, Miguel (2005): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), Edición del IV Centenario, Bogotá: Real Academia Española.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid 2006.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), ed. de Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid 1995.

- KAFKA, Franz, *Diario 1910-1923*, Barcelona 1995.
- *Der Prozeß*, Berlin 1995, 7.
- *Tagebücher*, ed. de Hans-Gerd Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Fráncfort del Meno 2006.
- *Die Erzählungen*, Fráncfort del Meno 2007.
- KEMPIS, Tomás de, *La Imitación de Cristo*, ed.trad. de P. Eliécer Sálesman, Bogotá 1987.
- MERA, Juan León, *Cumandá* (1879), ed. de Ángel Esteban, Madrid ³2005.
- MUSSET, Alfred de, *Gamiani o Dos noches de pasión*, trad. de Joaquín López Barbadillo, Madrid 1918.
- PETRARCA, Francesco, “Die Besteigung des Mont Ventoux. Brief an Francesco Dionigi von Borgo San Sepolcro in Paris vom 26. April 1336”, en: *Dichtungen. Briefe. Schriften*, Fráncfort del Meno 1980, 88-98.
- POE, Edgar Allan, *The Raven* (1845), Berlín 1988.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo, civilización y barbarie* (1845), Madrid ⁶2003.
- ZULETA, Luis de, *La edad heroica*, Madrid 1916.

José de la Cuadra

Textos

- CUADRA, José de la, *Los Sangurimas. Novela montuvia ecuatoriana*, Madrid 1934.
- *El montuvio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*, Buenos Aires 1937.
- *Guasintón: relatos y crónicas*, Quito 1938.
- *Los monos enloquecidos*, Quito 1951.
- *Cuentos escogidos*, ed. Hernán Rodríguez Castelo, Quito 1970.
- *Los Sangurimas, novela montuvia*, Quito 1984.
- *Los sangurimas/Die Sangurimas*, ed. de Jürgen Günsche, Bamberg 1995.
- *El montuvio ecuatoriano. (Ensayo de presentación)*, edición crítica de Humberto E. Robles, Quito 1996 (EM).
- “Carta a Pedro Jorge Vera del 30 de septiembre de 1938”, en: Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980)*, ed. de Raúl Serrano Sánchez, Quito 2002, 129-131.
- *Obras Completas*, ed. de Melvin Hoyos Galarza, Guayaquil 2003.
- *Obras Completas*, ed. de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito ²2003 (DC).
- *Los Sangurimas y los cuentos Guásinton, Banda de Pueblo, Chumbote, La Tigra*, Quito 2004.

Investigación

- AGUILERA MALTA, Demetrio “José de la Cuadra. Un intento de evocación”, *re/incidencias 2* (2004), 19-29.

- ALZUGARAT, Alfredo. "Configuración discursiva de familias en Latinoamérica: Una confrontación entre Los Sangurimas y Cien años de soledad", en: *Kipus: revista Andina de Letras* 1 (1993), 29-53.
- AMPUERO, María Fernanda, "José de la Cuadra: el despertador violento", en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 183-187.
- AMSTRONG, Karen, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, Berlin 2005.
- ANSALDO BRIONES, Cecilia, "Chumbote: un dolor silencioso", *re/incidencias* 2 (2004), 265-269.
- "Percepciones plurales sobre la obra de José de la Cuadra", en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 33-38.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Diego, "Oralidad y lo mítico-maravilloso en la obra de José de la Cuadra", *re/incidencias* 2 (2004), 45-67.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1999.
- BALSECA, Fernando, "Los ríos profundos de José de la Cuadra: lo montuvio y lo nacional", en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 103-111.
- BLUMENBERG, Hans, *Arbeit am Mythos*, Fráncfort del Meno 1986.
- BUITRÓN, Rubén Darío, "La identidad que De la Cuadra hizo visible", en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 65-81.
- CÁRDENAS, Eliécer E., "Guásinton y su problemática descendencia", en: *re/incidencias* 2 (2004), 251-258.
- CARRIÓN DE FIERRO, Fanny, *José de la Cuadra. Precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito 1993.
- CASTRO RODAS, Juan Pablo, "Las dos tigras", en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 143-162.
- CHÁVEZ, Martha, "Instantánea con olor a cacao", en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 199-202.
- CORRAL, Wilfrido H., "Reivindicación de José de la Cuadra y del cuento ecuatoriano", en: José de la Cuadra, *Obras Completas*, ed. de de Javier Vásconez y Melvin Hoyos Galarza, Guayaquil 2003, ix-xix.
- DONOSO PAREJA, Miguel, "De la Cuadra: *Obras Completas*, realismo mágico y una discutible reivindicación", en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, 89-102.
- GIRARD, René, "Violencia y reciprocidad", en: Id., *Aquel por el que llega el escándalo*, Madrid 2006, 15-25.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "José de la Cuadra", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 44, 69-80.
- HADDATY MORA, Yanna, "José de la Cuadra y Rafael Heliodoro Valle: Cartas hispanoamericanas", en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 73-87.

- HANDELSMANN, Michael, “José de la Cuadra y las supuestas asincronías latino-americanas”, en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 113-123.
- “Un análisis de “La Tigra” de José de la Cuadra”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 133-150.
- HIDALGO, Ángel Emilio, “Memoria y ciudad en José de la Cuadra”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 39-46.
- HIDROVO Peñaherrera, Horacio, “El universo montuvio de José de la Cuadra”, en: Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 203-211.
- HIDROVO QUIÑÓNEZ, Tatiana, “La representación de montuvios de la cuenca del río Guayas y de Manabí en dos novelas del realismo social”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 53-64.
- JAMME, Christoph, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona 1999.
- JARAMILLO, Diego Alejandro, “José de la Cuadra: porqué los hombres ya no son los mismos”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 107-114.
- JOSET, Jacques, “Oralidad y textualidad en Los Sangurimas de José de la Cuadra”, en: *La Torre* (Puerto Rico) 13 (1990), 71-78.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *A Scientific Theory of Culture* (1941), en: Id., *Collected Works*, London 2002, vol. IX.
- MUSSÓ, Luis Carlos, “José de la Cuadra, revisitado”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 47-52.
- PAREDES RAMÍREZ, Willigton “1920-1935: Contexto histórico y sociocultural del ensayo ‘El montuvio ecuatoriano’ de José de la Cuadra”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 83-106.
- *Los montuvios. Etnia sociocultural invisibilizada (ensayo de aproximación)*, Guayaquil 2006.
- PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo, “El mayor de los cinco”, prólogo a *Obras Completas de José de la Cuadra*, Quito 1958, XXIV.
- PONCE, Javier, “Nicasio Sangurima: otra vuelta de tuerca”, en: *re/incidencias* 2 (2004), 243-249.
- MARTÍNEZ RAMÍREZ, Fernando, “La lógica del pensamiento y sus formas de expresión oral y escrita”, en: *Casa del Tiempo* 78-79 (2005), 63-74.
- RICÉUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid 2001.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro, “Una objeción a Los Sangurimas”, *re/incidencias* 2 (2004), 259-263.
- ROBLES, Humberto E., *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1976.

- “Al rescate de textos ignorados de José de la Cuadra (nota bibliográfica)”, en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 17-42.
- “De San Borondón a Samborondón. Sobre la poética de José de la Cuadra”, en: *re/incidencias* 2 (2004), 31-43.
- *José de la Cuadra: Tradición y ruptura*. Quito 2003.
- “Representación de la mujer en dos escritores ecuatorianos (Medardo Angel Silva y José de la Cuadra)”, en: *Revista Iberoamericana* 210 (2005), 121-144.
- ROJAS BEZ, José, “Los tonos propios de José de la Cuadra”, *re/incidencias* 2 (2004), 271-280.
- ROMÁN, Rut, “Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*, en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 125-142.
- SERRANO SÁNCHEZ, Raúl, “‘La Tigra’: ‘Tan viva como un pez en la redoma’”, en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 171-190.
- SINARDET, Emmanuelle, “Un tipo para la ecuatorianidad: El montuvio ecuatoriano de José de la Cuadra (1937)”, en: *Histoir(e)s de l’Amérique latine* 1 (2005), 1-12 (<www.hisal.org/viewarticle.php?id=22>) (SC).
- TINAJERO, Fernando, “Un hombre, una época, un libro”, en: *re/incidencias* 2 (2004), 69-97.
- VALENCIA ASSOIGNA, Leonardo, “Hay un escritor escondido en la acuarela”, *re/incidencias* 2 (2004), 281-286.
- VALLEJO, Raúl, “El viaje en el José de la Cuadra de 12 siluetas”, en: *Kipus: revista andina de letras* 16 (2003), 163-169.
- UBALDO, Gil, “Cronicas y signos. Semiótica funcional en la narrativa de José de la Cuadra: estructuras y modernidad”, en: José Antonio Gómez Iturralde (ed.), *Historia, literatura y sociedad en José de la Cuadra*, Guayaquil 2004, 213-222.

Jorge Icaza

Textos

- ICAZA, Jorge, *Media vida deslumbrados* (1942), Buenos Aires 1950.
- “Casa chola”, en: *Anales de la Universidad Central* 71 (1959), 85-96.
- *Atrapados*, tres volúmenes subtitulados respectivamente: “El juramento”, “En la ficción” y “En la realidad”, Buenos Aires 1972.
- *El Chulla Romero y Flores* (1958), ed. Ricardo Descalzi/Renaud Richard, París 1988.
- *Cholos* (1937), ed. de Manuel Corrales Pascual, Quito 2004.
- *El Chulla Romero y Flores*, ed. de Manuel Corrales Pascual, Quito 2005.
- *En las calles* (1935), ed. de Jorge Dávila Vásquez, Quito 2005.
- *Huasipungo* (1934), ed. de Teodosio Fernández, Madrid ²2005.
- *El Chulla Romero y Flores*, edición conmemorativa, Quito 2006 (RF).
- *Huasipungo* (1934), edición conmemorativa, Quito 2006 (IH).
- *Cuentos completos*, ed. de Alicia Ortega, Quito 2006 (IC).
- *Teatro* (1931-32), Quito 2006 (TI).

Investigación

- ALARCÓN, Jorge Neptali, *Jorge Icaza y su creación literaria*, Albuquerque 1970.
- “Teatro”. Última parte del primer capítulo de la tesis doctoral *Jorge Icaza y su creación literaria*, en: *Literatura icaciana*, Quito 1977, 5-22.
- ALBÁN GOMEZ, Ernesto, “Presente y futuro de *Huasipungo*”, en: *Mundo Nuevo* XLIX (1970), 30-39.
- ALEMÁN, Álvaro, “Jorge Icaza y la dramatización de la vanguardia”, en: *re/incidencias* 4 (2007), 354-389.
- ARCOS CABRERA, Carlos, “El secreto de la trampa: *El Chulla Romero y Flores* en la narrativa de Icaza”, en: *re/incidencias* 4 (2007), 391-417.
- ARIAS, Augusto, “Jorge Icaza y *El Chulla Romero y Flores* por Jorge Icaza”, en: *Letras del Ecuador* 115 (1959), 4, 22.
- AYALA MORA, Enrique, *Resumen de historia del Ecuador*, Quito 2005.
- “Veinticinco años de *Huasipungo*”, en: *Letras del Ecuador* 118 (1960), 18.
- BACHTIN, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Fráncfort del Meno 1995.
- *Chronotopos*, Fráncfort del Meno 2008.
- BAJTÍN, Mijail, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica” en: Id., *Teoría y estética de la novela*, Madrid 1989, 237-409.
- BARTHES, Roland, “Poderes de la tragedia antigua”, en: Id., *Escritos sobre el teatro*, Barcelona 2009.
- BELLINI, Giuseppe, “*Huasipungo*: novela de Jorge Icaza”, en: *Letras del Ecuador* 122-123 (1961), 10, 23.
- BELMAR, Daniel, “*Huairapamushcas*, novela de Jorge Icaza”, en: *Atenea* 283-284 (1949), 141-144.
- BLUMENBERG, Hans, “Anthropologische Annäherungen an die Rhetorik”, en: Id., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1996, 103-136.
- BURNEO, Cristina, “La agonía de la Cunshi”, en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 18-23.
- CAMPOS, Jorge, “De *Huasipungo*”, en: *Revista Indoamericana* 84 (1961), 361-362.
- CARBALLO, Emmanuel, “Jorge Icaza: entrevista”, en: *Casa de las Américas* 165 (1987), 102-112.
- CARO, Olga, “Desequilibrados y asesinos icacianos”, en: *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, vol. 2, Poitiers 1999, 408-418.
- “Ecrire le métis dans ‘El chulla Romero y Flores’ de Jorge Icaza”, en: *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes* 331 (2004), 7-24.
- CASTRO, Jaime, *Le style de Jorge Icaza* (tesis), París 1967.
- CHÁVEZ, César, “Marina Moncayo, escenas de una vida”, en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 94-103.
- CODINA, Iverna, “Jorge Icaza y la novela del indio”, en: Id., *América en la novela*, Buenos Aires 1964, 113-115.

- CORRALES PASCUAL, Manuel, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito 1974.
- COUFFON, Claude, “Conversación con Jorge Icaza”, en: *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura* 51 (1961), 49-54.
- CUEVA DÁVILA, Agustín, *Jorge Icaza*, Buenos Aires 1968.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, Susanna, “La imagen de la mujer en la obra de Jorge Icaza”, en: *re/incidencias* 4 (2007), 419-448.
- DELEUZE, Gilles/GUATARRI, Félix, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Fráncfort del Meno 1974.
- “Die Wunschmaschinen”, en: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Fráncfort del Meno 1974, 7-64.
- *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Madrid 1985.
- DESCALZI, Ricardo, “El chulla Romero y Flores. Última novela de Jorge Icaza”, en: *Letras del Ecuador* 111 (1958), 11, 20-21, 29.
- “Huasipungo, novela perenne de América”, en: *Letras del Ecuador* 118 (1960), 9, 17, 19, 20.
- “La novelística de Jorge Icaza en el relato ecuatoriano”, en: Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, París 1988, 171-177.
- “Jorge Icaza en el ambiente y argumento de *El Chulla Romero y Flores*”, Jorge Icaza, *El Chulla Romero y Flores*, París 1988, 147-169.
- DESSAU, Adalberto, “Jorge Icaza y José María Arguedas: Problemas conceptuales y artísticos del indigenismo literario”, en: *Anuario indigenista* 30 (1970), 183-190.
- DULSEY, Bernard, “Icaza sobre Icaza”, en: *Modern Language Journal* 54.4. (1970), 233-245
- ÉGÜEZ, Renata, “Los pasos y la mirada: discurso de la configuración espacial en el Chulla Romero y Flores”, en: *re/incidencias* 4 (2007), 335-353.
- ESPINOSA, Manuel, “Los disfraces del cholero”, en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 48-55.
- FABRE-MALDONADO, Niza, *Americanismos, indigenismos, neologismos y creación literaria en la obra de Jorge Icaza*, Quito 1993.
- FERRÁNDIZ ALBORZ, Francisco, *El novelista hispanoamericano: Jorge Icaza*, Quito 1961.
- FERRERO BONZÓN, Magali, “Barro de la sierra”: semilla y fuente temática de la narrativa de Jorge Icaza, Miami 1975.
- FIGUEROA, José Antonio, “El Chulla Romero y Flores y los dramas del mestizaje”, *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 78-85.
- FLORES JARAMILLO, Renán, *Jorge Icaza: una visión profunda y universal del Ecuador*, Quito 1979.
- FOUCAULT, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Fráncfort del Meno 1974.
- FREUD, Sigmund, “Totem y tabú”, en: Id., *Obras completas*, tomo 9, Buenos Aires 1993.

- “Conferencias de introducción al psicoanálisis” (partes I y II), en: Id., *Obras completas*, vol. 15, Buenos Aires 1999.
- GARCÍA, Antonio, *Sociología de la novela indigenista en el Ecuador. Estructura social de la novelística de Jorge Icaza*, Quito 1969.
- GARRO, José Eugenio, *Jorge Icaza. Vida y obra. Bibliografía. Antología*, Nueva York 1947.
- GIBERTI, Eva, *El complejo de Edipo en la literatura. ‘Cachorros’, cuento de Jorge Icaza* [Separata, en: *Archivos de criminología* 46], Quito 1964.
- GONZÁLEZ POYATOS, José, “Huasipungo y Atrapados”, en: *Literatura icaciana*, Quito 1977, 61-73.
- GREINER, Denise, “Entrevista con Jorge Icaza”, en: *Khipu* 6 (1980), 29-31.
- JÁCOME, Gustavo Alfredo, “Presupuestos y destinos de una novela mestiza”, en: *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, 211-232.
- KALWA, Erich, “Jorge Icaza y el indio: realismo americano y crítica social”, en: *Beiträge zur romanischen Philologie* 12 (1973), 66-96.
- LACHMANN, Renate, “Vorwort”, en: Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gweenkultur*, Francfort del Meno 1995, 7-46.
- LEROI-GOURHAN, André, “Die symbolische Domestikation des Raumes”, en: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (eds.), *Raumtheorie*, Francfort del Meno 2007, 228-243.
- LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*, Madrid ¹⁰2006.
- Literatura icaciana* (seis artículos por Jorge Alarcón, Eva Giberti, Bernard Dulsey, José González Poyatos, Theodore Alan Sackett y Francisco Ferrándiz Alborz), Quito 1977.
- LORENTE MEDINA, Antonio, *La narrativa menor de Jorge Icaza*, Valladolid 1980.
- “Lectura intratextual de *El Chulla Romero y Flores*”, en: *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, 273-297.
- MAFLA BUSTAMENTE, Cecilia, “Algunos apuntes sobre huasipungo, su reescritura y sus traducciones al inglés”, 449-463.
- MANTILLA GARZÓN, Gilberto, “Conversación con Jorge Icaza”, en: *Mundo nuevo* 49 (1970), 40-44.
- MARCH, Kathleen, “Las sorpresas del virtuoso compromiso: El indigenismo de Jorge Icaza”, en: *Ideologies and Literature* 17 (1983), 163-180.
- NEUMANN, Gerhard, “*Mir träumte ich erwachte*: Zur Funktion des Traums als Abfederungsritual in der Kultur”, en: Burkhard Schnepel (ed.), *Hundert Jahre ‘Die Traumdeutung’*. *Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung*, Colonia 2001, 107-137.
- “Die Instanz der Szene im Denken der Sprache. Argument und Kategorie der ‘Theatralität’ in der Literaturwissenschaft”, en: Erika Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tubinga/Basilea 2004, 139-197.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* (1871), Stuttgart 1992.

- NORA, Pierre, “Entre mémoire et Histoire. La problématique de lieux”, en: Id. (ed.), *Les lieux de mémoire*, París 1984, XVII-XLII.
- NUÑEZ, Sergio, “Jorge Icaza, el novelista actual”, en: *Letras del Ecuador. Edición conmemorativa de los 25 años de Huasipungo* 118 (1960), 9.
- OJEDA, Enrique, “Elementos picarescos en la novela *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza”, en: Criado de Val, Manuel (ed.), *La picaresca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid 1979, 1117-1122.
- *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza con una entrevista a este escritor*, Quito 1991.
- *Cuatro obras de Jorge Icaza*, Quito ²1991.
- OLIVARI, Manuel, “Jorge Icaza: Novelista de América”, en: *O Cruzeiro Internacional* 23 (1963), 20-21.
- ORTEGA, Alicia, “Estudio introductorio”, en: Jorge Icaza, *Cuentos Completos*, Quito 2006, 7-50.
- ORTEGA, Alicia, “*Mama Pacha*: de la santa indignación colectiva al sacrificio del mestizo. Un antecedente de *El Chulla Romero y Flores*”, en: *encuentros. Revista nacional de cultura* 9 (2006), 70-77.
- PARKER, Alexander, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona 1983.
- PAUSCH, Marion, “Jorge Icaza: *Huasipungo*”, en: Volker Roloff/Harald Wentzlaff Eggebert (eds.), *Der hispanoamerikanische Roman*, vol. I (Von den Anfängen bis Carpentier), Darmstadt 1992, 180-190.
- PEDRO, Valentín de, “*El Chulla Romero y Flores*”, en: *Letras del Ecuador* 116 (1959), 18.
- PLESSNER, Helmut, “Zur Anthropologie der Nachahmung”, en: Id., *Ausdruck und menschliche Natur*, Fráncfort del Meno 2003, 389-398.
- “Zur Anthropologie des Schauspielers”, en: Id., *Ausdruck und menschliche Natur*, Fráncfort del Meno 2003, 399-318.
- POPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría*, Kassel 2009, traducción de Elvira Gómez.
- PROAÑO, Francisco, “La novela más personal de Icaza: *El Chulla Romero y Flores*”, *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 56-63.
- PROSS, Carolin, “Textbeispiele. Funktionen des Fiktiven bei Wolfgang Iser”, en: Gerhard Neumann et al. (eds.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Friburgo d.B. 2000, 145-167.
- RICHARD, Renaud, “Evolución de la temática mestiza o chola en la narrativa icaciana anterior a *El Chulla Romero y Flores* (1958)”, en: *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, 179-210.
- “Génesis de una rebeldía arraigante: *El Chulla Romero y Flores*, o de una inestabilidad esterilizante a la ‘invención’ de una autenticidad solidaria”, en: *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, 245-272.
- “Introducción del Coordinador”, en: *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, XIX-XXIII.

- RIERA, Gloria, "La subversión de un imaginario: indias en la narrativa de Jorge Icaza", *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 24-31.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro, "Tres del treinta en su crepúsculo", en: Id., *Mundo Tatuado*, Quito 2003, 201-214.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, "Jorge Icaza", en: *Mundo hispánico* 282 (1971), 18-20.
- SACKETT, Theodore Alan, *El arte en la novelística de Jorge Icaza*, Quito 1974.
- "Metaliteratura e intertextualidad en la última ficción de Jorge Icaza", en: *Revista Iberoamericana* 144-145 (1988), 753-762.
- "Texturas, formas y lenguajes", en: *El Chulla Romero y Flores*, Madrid/Roma 1988, 299-315.
- SACOTO SALAMEA, Antonio, "Jorge Icaza: el indigenismo ecuatoriano", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33 (1991), 253-259.
- SAINTOUL, Catherine, *Racismo, etnocentrismo y literatura. La novela indigenista andina*, Quito 1988.
- SIGAL, Nora, "Huasipungo o el poder del sufrimiento", *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 32-37.
- TAUZIN, Isabelle, "Lo grotesco en *El Chulla Romero y Flores*", en: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 14 (2005) (<www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/tauzin.htm>).
- TIJERINA, Servando, *A Study of Jorge Icaza as a Literary Figure and a Social Reformer*, Stanford 1964.
- UBIDIA, Abdón, "Visibilidad del indio en el relato ecuatoriano", *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 38-47.
- VALDANO, Juan, "Realidad y ficción en *Don Quijote de la Mancha* y *El Chulla Romero y Flores*", en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 9 (2006), 64-69.
- VETRANO, Anthony J., *La problemática psico-social y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza*, Miami 1974.
- "El Chulla Romero y Flores: reflexiones sobre la novela cumbre de Icaza", en: *Revista de la Universidad del Azuay* 6 (1990).
- VILLAGÓMEZ L., Adrián, "Icaza: 25 años de *Huasipungo*", en: *Letras del Ecuador* 118 (1960); 3, 18.

Pablo Palacio

Textos

- PALACIO, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés*, Quito 1927.
- *Débora*, Quito 1927.
- *Vida del Ahorcado. Novela Subjetiva*, Quito 1932.
- *Doctrinas Filosóficas* de Heráclito de Éfeso, ed. de Maurice Solovine, trad. de Pablo Palacio, Santiago de Chile 1935.
- *Obras completas*, ed. de Alejandro Carrión et al., Quito 1964.

- *Un hombre muerto a puntapiés*. Débora, ed. de Agustín Cueva, Santiago de Chile 1971.
- *Pablo Palacio*, introd., selecc. y notas de Vladimiro Rivas Iturralde, Quito 1983.
- “Cartas a Benjamín Carrión”, en: Benjamín Carrión, *Correspondencia I: Cartas a Benjamín Carrión*, prólogo de Jorge Enrique Adoum, selección y notas de Gustavo Salazar, Quito 1995, 135-152.
- *Débora y Vida del Ahorcado*, ed. de Vladimiro Rivas Iturralde, Azcapotzalco 1995.
- *Obras completas*, edición crítica de María del Carmen Fernández, Quito 1998.
- *Obras completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, París 2000 (OP).
- *Obras escogidas*, ed. de Abdón Ubidia, Quito 2002.
- *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, ed. de Raúl Vallejo, Caracas 2005.
- *Obras completas*, ed. de María del Carmen Fernández, Quito 2006.

Investigación

- ADOUM, Jorge Enrique, “Pablo Palacio: el realismo contra la realidad”, en: Id., *La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito 1984, 95-104.
- AGUIRRE TIRADO, Fausto, “Pablo Palacio / 1906-1947W”, en: *6 obras maestras de la narrativa lojana*. Loja 1990, 25-32.
- ALEMÁN, Hugo, “Pablo Palacio”, en: Id., *Presencia del pasado*, tomo II, Quito 1953, 66-78.
- ARMIJOS AYALA, Arturo, “Dos falsas afirmaciones sobre la vida del escritor Pablo Palacio”, en: Id., *Semblanzas y ensayos literarios*, Loja 1982, 101-106.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*. Edición electrónica de la escuela de filosofía ARCIS, 9 (<www.philosophia.cl>; 13.12.2010), Original en castellano publicado en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid 1991.
- BUITRÓN, Rubén Darío, “Pablo Palacio: *Vida del ahorcado*”, en: *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador* 20 (1984), 519- 526.
- CARRIÓN, Alejandro, “Prólogo”, en: Pablo Palacio, *Obras Completas de Pablo Palacio*, Quito 1964, VII-XXXII.
- “Pablo Palacio, el fulminado por el rayo”, en: Id., *Galería de retratos*, Quito 1983, 73-93.
- CARRIÓN, Benjamín, *Correspondencia I: Cartas a Benjamín*, prólogo de Jorge Enrique Adoum, Quito 1995, 135-152.
- “Pablo Palacio”, en: Id., *Mapa de América*, Madrid 1930, 47-59.
- CASTILLO, Reinaldo (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987.
- CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, “Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos”, en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 273-309.
- CONTRERAS, Álvaro, *Experiencia y narración (Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández)*, Mérida 1998.

- CORNEJO POLAR, Antonio, "Un hombre muerto a puntapiés: poética y narración", en: Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 163-171.
- CORRAL, Wilfrido, "Colindantes sociales y literarios de Débora de Pablo Palacio", en: *Texto Crítico* 14 (1979), 189-199.
- "Introducción del coordinador", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, edición crítica de Wilfrido H. Corral, París/Madrid et al. 2000, XXIII-CX.
- "La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana", en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 35, Nº 2, 1987, 773-788.
- "Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta", en: *Antología crítica ecuatoriana: Hacia un nuevo siglo*, Quito 2001, 251-306.
- CRISMAN, Louise Thorpe, *The Works of Pablo Palacio: an Early Manifestation of Contemporary Tendencies in Spanish American Literature*, Dissertation, Ann Arbor 1973.
- "Débora", trad. de Mónica Thiel, en: *Cultura* 20 (1984), 79-101.
- "Las técnicas cinematográficas en Débora", en: Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 371-381.
- CUENCA OJEDA, Luis Alfredo/GUAMÁN CASTILLO, Alonso M./HERRERA A., Dalton M., *Existencialismo y literatura: Pablo Palacio*, Loja 2004.
- CUEVA DÁVILA, Agustín, "Collage tardío en torno de l'affaire Palacio", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 584-599.
- DAHL, Mari, "Reacciones frente al espejo palaciano: la condena, la locura y la modernidad", en: *Dactylus* 12 (1993), 71-83.
- DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge, "Tal era su iluminado alucinamiento", en: *Cultura* 7 (1980), 41-83.
- DE LEONE, Lucía, "Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30", en: *Everba. Colección de textos narrativos, poéticos y críticos de diversos autores*, Buenos Aires 2004, s.p. (<www.everba.eter.org/winter04/palacio_lucia.htm>).
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires 2002.
- *Die einsame Insel und andere Texte*, Fráncfort del Meno 2003.
- DERRIDA, Jacques, "La Différance", en: Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Madrid 2003, 37-62.
- DESCALZI, Ricardo, "Pablo Palacio", en: Id., *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, tomo II, Quito 1968, 135-139.
- DÍAZ, Hernán, "El doble y único relato: lectura sobre Pablo Palacio", en: *La Gaceta magnética. Papeles de trabajo* 1 (1995), s.p.
- DÍAZ YCAZA, Rafael (ed.), *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil 1976.
- DONOSO PAREJA, Miguel, "Arreola, Rulfo, De la Cuadra, Palacio, cuatro escritores de América", en: *Ovaciones* 132 (1964), 8.

- “Pablo Palacio y la actual narrativa latinoamericana”, en: *Alero* 22 (1977), 7-39.
- “Presentación”, en: Pablo Palacio, *Vida del Ahorcado*, México D.F. 1982, 7-13.
- “Y volvemos con Palacio”, en: Id., *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*, Quito 1985, 101-111.
- (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987.
- “Gilda Holst: una mirada diferente sobre Pablo Palacio”, en: Id., *Sin ánimo de ofender*, Guayaquil 1989, 67-71.
- ENCALADA VÁSQUEZ, “Los marginados de Pablo Palacio”, en: SINAB, *Vanguardias. Palacio e Icaza, cien años 1906-2006*, Quito 2006, 67-80.
- ESCUADERO, Gonzalo, “Pablo Palacio y su primer libro”, en: *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 449-452.
- ESPINOSA, Carlos Manuel, “Epistolario parvo de Pablo Palacio”, en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, Quito 1964, 74-79.
- FERNÁNDEZ, María del Carmen, “La narrativa de Pablo Palacio: un intento de revalorización”, en: Id., *Memoria de Licenciatura*, Madrid 1986.
- *El realismo abierto de Pablo Palacio*, tesis de doctorado, Madrid 1990.
- *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito 1991.
- “Estudio introductorio”, en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de María del Carmen Fernández, Quito 1998, 7-61.
- “La vanguardia literaria y Pablo Palacio en *Hélice, Llamada y Savia*”, en: Hubert Pöppel (ed.), *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. Bibliografía y antología crítica*, Fráncfort del Meno/Madrid 1999, 157-168.
- FLORES JARAMILLO, Renán, “Pablo Palacio”, en: Id., *Los Huracanes*, Madrid 1979, 25-84.
- “Pablo Palacio o la magnífica locura”, en: *Cultura* 20 (1984), 29-61.
- FORSTER, Ricardo, “Después de Auschwitz: la persistencia de la barbarie”, en: Id., *Crítica y sospecha: los claroscuros de la cultura moderna*, Buenos Aires 2003, 237-260.
- FOUCAULT, Michel, *El pensamiento de afuera*, Valencia 1988.
- GALLEGOS LARA, Joaquín, “Hechos, Ideas y Palabras: La Vida del Ahorcado” (*El Telégrafo*, 11.12.1933), en: Rafael Díaz Ycaza (ed.), *Cinco estudios y dieciseis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil 1976, 86-87.
- HADATTY MORA, Yanna et al., *Pablo Palacio*, Quito 1999.
- “Naranjas como puntapiés: el símil vanguardista en Pablo Palacio”, en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 391-402.
- “La belleza del cadáver: *Vida del Ahorcado* de Pablo Palacio”, en: *encuentros. Revista nacional de cultura* 8 (2006), 44-53.
- HANDELSMANN, Michael, “Una doble y única lectura de ‘Una doble y única mujer’ de Pablo Palacio”, en: *Chasqui* 2 (1995), 3-23.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, en: Id., *Werke in Zwanzig Bänden*, tomo 12, ed. de E. Moldenhauer y K.M. Michel, Fráncfort del Meno 1986.

- HEIDEGGER, Martin, "Logos: Heráclito, fragmento 50", en: Id., *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Barcelona 1994, 179-199.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, D.F. 1973.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, Madrid 1983.
- HERÁCLITO, *Fragmentos*, traducido de José Gaos, Alcanía, México, D.F. 1939.
- HÖFFE, Otfried, *Kants Kritik der reinen Vernunft. Die Grundlegung der modernen Philosophie*, Múnich 2003.
- HOLST, Gilda, *La narrativa de Pablo Palacio (Estudio en verde sobre Palacio)*, tesis de grado, Guayaquil 1984.
- "Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 414-429.
- "El lugar y la fórmula", en: *encuentros. Revista nacional de cultura* 8 (2006), 64-79.
- JITRIK, Noé, "Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 403-413.
- JURADO, Nelson, "El amor como necesidad", en: *Nariz del Diablo* 10 (1983), 33-36.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. de Juan B. Verruga, Madrid 1970.
- KOHEN, Myriam, *¿Como debieron sonar esos maravillosos puntapiés!*, tesis de licenciatura, Quito, 1982.
- "Como debieron sonar esos maravillosos puntapiés", en: *CIESE* 10 (1983), 48-53.
- "Sociología de la función social en la obra de Pablo Palacio", en: *Cultura* 20 (1984), 103-128.
- KRYSINSKI, Wladimir, *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, La Haya/París/Nueva York 1981.
- LAVÍN CERDA, Hernán, "Pablo Palacio: el vértigo de la figura", en: *Cuadernos Americanos* 257 (1984), 70-81.
- LLERENA, José Alfredo, "Vida del Ahorcado-Pablo Palacio-Novela Subjetiva" (1933), en: *Nariz del Diablo* 10 (1983), 42-47.
- LOEW, Camila, "Pablo Palacio: la antropofagia como sistema de construcción del relato", en: *La Gaceta magnética. Papeles de trabajo* 1 (1995), s.p.
- LÓPEZ, Pierre, *Pablo Palacio: entre le drame et la folie. Le cas d'un narrateur équatorien des années 30*, Perpignan 1993.
- "Lecturas y/de estructuras en las novelas de Pablo Palacio", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 349-374.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, "El humor a puntapiés de Pablo Palacio", en: Sonia Mattalía/Joan del Alcázar (eds.), *Encuentro con América Latina. Historia y literatura*, Valencia 1993, 146-165.
- "El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, París 2000, 375-390.
- LUHMANN, Niklas, *Liebe als Passion*, Fráncfort del Meno 1983.

- MANZONI, Celina (ed.), *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires 1994.
- “Introducción”, en: *El mordisco imaginario*, Buenos Aires 1994, 7-25.
- “El juego de los posibles y la estética de Pablo Palacio”, en: Gonzalo Aguilar (ed.), *Informes para una academia: la crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires 1997, 61-70.
- MARCOVICH, Mirsolav, *Heraclitus*, Mérida 1968.
- MARKOVICH, Miroslav/GÄRTNER, Hans (eds.), *Diogenes Laertii vitae philosophorum*. 3 tomos, Stuttgart/Leipzig 1999 (tomos 1 y 2) y Saur, Múnich/Leipzig 2002 (tomo 3: *Indices*).
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita, “Pablo Palacio, precursor de la nueva novela”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 (1997), 381-394.
- MEDINA, Patricia Pérez de, “*Vida del Ahorcado* de Pablo Palacio: un testamento polémico”, en: Sylvia Iparraguirre/Elsa Noya (eds.), *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires 1995, 41-48.
- MONDOLFO, Rodolfo, *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*, México D.F. 1966.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais III*, XIII, Fráncfort del Meno 1998.
- MONTESINOS, Jaime, “El humor, la depresión y otros”, en: *Cultura* 20 (1984), 399-415.
- MORA, Jorge O., “Pablo Palacio: vida y obra”, en: Id. *Relatos y siluetas*, Loja 1980, 117-124.
- MORA WITT, Matilde Isabel, “Presencia de género en Pablo Palacio”, en: SINAB, *Vanguardias. Palacio e Icaza, cien años 1906-2006*, Quito 2006, 43-58.
- MOSCOSO CARVALLO, María Eugenia, “Pablo Palacio: Un tratado de antropofagia”, en: *Verdad. Revista de la Universidad del Azuay* 41 (2006), 63-78.
- MÜNSTER, Harald, “Jacques Derrida: Ulysses Grammophon oder Joyce mit Derrida mit Fichte lesen”, manuscrito de presentación inédito.
- MÜNSTER, Harald, “Anwesend abwesend – Heraklit und die Begründung differenztheoretischen Denkens in der Antike”, manuscrito de presentación inédito.
- NÚÑEZ, Cesar, “Nadie cuenta nada. El sujeto y “el vacío de la vulgaridad” en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, en: Rose Corral (ed.), *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México D.F. 2006, 35-64.
- OJEDA ÁLVAREZ, David, “Pablo Palacio y José de la Cuadra: antítesis en la narrativa ecuatoriana”, en: *Pablo Palacio en la narrativa ecuatoriana: dos estudios y tres cuentos*, Zacatecas 1983, 1-20.
- OJEDA ÁLVAREZ, David/SAMPEDRO, José de Jesús (eds.), *Pablo Palacio en la narrativa ecuatoriana: dos estudios y tres cuentos*, Zacatecas 1983.
- OSORIO, Nelson, “Pablo Palacio y Julio Garmendia”, en: *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 403-409.

- PALACIO PALACIOS, Pablo, "Notas sobre mi padre", en: Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Quito 2002, 27-33.
- PALACIOS, Ángela Elena, *El mal en la narrativa ecuatoriana moderna: Pablo Palacio y la generación de los 30*. Quito 2003.
- PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo, "El reino de la libertad en Pablo Palacio", en: Id., *Ensayos de ensayos*, tomo I, Quito 1981, 227-271.
- PÉREZ, Galo René, "Pablo Palacio", en: Id., *Pensamiento y literatura del Ecuador*, Quito 1972, 410-412.
- PÉREZ LÓPEZ, María de los Angeles, "Huidobro, Garmendia, Palacio: el cuento en vanguardia", en: *Revista nacional de cultura* 299 (1995), 67-74.
- PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo, "Pablo Palacio", en: Angel Flores (ed.), *Spanish American Authors: The Twentieth Century*, Nueva York 1992, 635-639.
- PÉREZ TORRES, Raúl, "Prólogo", en: Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, La Habana 1981, VII-XIV.
- PÖPPEL Hubert/SALAZAR-PÖPPEL Amalia (eds.), "Pablo Palacio [bibliografía]", en: Id., *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Perú, Ecuador*, Fráncfort del Meno/Madrid 1999, 38-41.
- PRADA OROPEZA, Renato, "La metaliteratura de Pablo Palacio", en: *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 287-309.
- QUINTERO, David, "'Un hombre muerto a puntapiés': lectura introductoria", en: *Revista Iberoamericana* 144-145 (1988), 725-737.
- *Representación e ideología en Pablo Palacio*, Cuenca 1994.
- REINHARDT, Karl, *Parmenides*, Bonn 1959.
- RENGEL, Jorge Hugo, "Pablo Palacio (Esquema de un ensayo posterior)", en: *Revista Universitaria* 2-3 (1934), 167-174.
- REVISTA DEL COLEGIO BERNARDO VALDIVIESO*, Loja 1914-1919.
- REYES, Jorge, "Presencia y ausencia de Pablo Palacio", en *Revista del mar del Pacífico* 3 (1943), 16, 21.
- RIBADENEIRA, Edmundo, "Presencia y ausencia de Pablo Palacio", en: Rafael Díaz Ycaza (ed.), *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil 1976, 79-82.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro, "Introducción", en: *Pablo Palacio*, Quito 1983, 5-27.
- "Pablo Palacio", en: Celina Manzoni (ed.), *El mordisco imaginario*, Buenos Aires 1994, 115-135.
- "Introducción a Pablo Palacio", en: Pablo Palacio, *Débora y Vida del Ahorcado*, México D.F. 1995, 2-25.
- ROBLES, Humberto, "Pablo Palacio: El anhelo insatisfecho", en: *Cahiers du Monde Hispanique e Luso Bresilien, Caravelle* 34 (1980), 141-156.
- "Pablo Palacio y sus 'guantes de operar'", en: *Crónica del Río* 4-5 (1993), 8-15.
- "La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria, documentos (1918-1934)", en: Hubert Pöppel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú: Bibliografía y antología crítica*. Madrid 1999, 139-155.

- “Pablo Palacio: *A punta de risa* (Vanguardia/posmodernidad y la vigencia de su obra)”, en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 310-330.
- “Pablo Palacio y Heráclito: ‘De la alegría que produce el no poder encontrar la verdad’”, en: *encuentros. Revista nacional de cultura* 8 (2006), 18-29.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, “Pablo Palacio y sus obras”, en: Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Guayaquil/Quito s.f., 9-17.
- RODRÍGUEZ PALACIOS, Jaime, “Benjamín Carrion y su cosmovisión de Pablo Palacio”, en: Id., *A contrasombra*, Loja 1985, 25-39.
- “Pablo Palacio o los pasos de la soledad”, en: Id., *A contrasombra*, Loja 1985, 77-86.
- ROIG, Arturo Andrés *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México D.F. 1981.
- ROJAS, Ángel F., “Pablo Palacio”, en: Id., *La novela ecuatoriana*, México D.F. 1948, 216-218.
- ROJAS R., Carlos, “Espacio y tiempo en Pablo Palacio”, en: *El Guacamayo y la Serpiente* 32 (1993), 15-38.
- RUBIO, Cecilia, “*Vida del Ahorcado* de Pablo Palacio y *Ayer* de Juan Emar: una teoría geométrica del ser en el mundo”, Manuscrito, Congreso Internacional “Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias”, Quito 2006, publicabitur.
- RUFINELLI, Jorge, “Pablo Palacio: literatura, locura y sociedad”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10 (1979), 47-60.
- “Pablo Palacio: Retrato de un precursor maldito” (1973), en: Id., *Crítica en marcha*, México D.F. 1982, 109-113.
- SACOTO, Antonio, “*Vida del Ahorcado*. Revisión y revalorización de la obra de Pablo Palacio”, en: Id., *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca 1992, 135-156.
- SÁENZ, Bruno, “Notas para un estudio sobre Pablo Palacio”, en: *Ágora* 7 (1967), 44-52.
- SALAZAR BONDY, Augusto, *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México D.F. 1988.
- SALAZAR ESTRADA, Yovany, *Pablo Palacio: heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana*, Quito 2006.
- SALMIERI, Rafaela, “Débora: ¿Escritura hiperconsciente o irracional?”, en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 8 (2006), 30-43.
- SAMPEDRO, José de Jesús, “Pablo Palacio: *Vida del Ahorcado*”, en: David Ojeda Álvarez/Id., *Pablo Palacio en la narrativa ecuatoriana: dos estudios y tres cuentos*, Zacatecas 1983, 21-46.
- “Para desatar y deapasionar al hombre”, en: *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 317-348.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, “La vida del ahorcado”, en: Miguel Donoso Pareja (ed.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana 1987, 55-58.

- SERRANO, Raúl, "Pablo Palacio: 'Los huecos de la ausencia'", en: *encuentros. Revista nacional de Cultura* 8 (2006), 80-89.
- SERRANO MASACHE, Gustavo, "Pablo Palacio", en: *Prosas silentes: segunda parte*, Loja 1986, 55-96.
- SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS (SINAB), *Vanguardias. Palacio e Icaza, cien años 1906-2006*, Quito 2006.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, ed. de Pierre-Georges Castex, Paris 1973.
- TOBAR GARCÍA, Francisco, "Pablo Palacio, el iluminado", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2-3 (1973-1974), 657-666.
- UBIDIA, Abdón, "Una luz lateral sobre Pablo Palacio", en: Celina Manzoni (ed.), *El mordisco imaginario*, Buenos Aires 1994, 96-107.
- "Pablo Palacio, el individuo y la primera ciudad", en: Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Quito 2002, 11-25.
- VALENCIA ASSOIGNA, Leonardo, "El síndrome de Falcón", en: Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. de Wilfrido H. Corral, 2000, 331-345.
- VALENTE, Alejandra, "Acerca de la gramática y la moral en 'La doble y única mujer' de Pablo Palacio", en: *La Gaceta magnética. Papeles de trabajo* 5 (1996-1997), s.p.
- VALLEJO, Raúl, "Cronología", en: Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, ed. de Raúl Vallejo, Caracas 2005, 245-260.
- "Prólogo", en: Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, ed. de Raúl Vallejo, Caracas 2005, IX-LVII.
- WISHNIA, Kenneth, "Anti-Realism before Realism: Pablo Palacio, the Ecuadorian Vanguard and European Surrealism", en: Id., *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative: New Readings in the Context of the Americas*, Londres 1999, 19-30.
- ŽIŽEK, Slavoj: *Das Unbehagen im Subjekt*, Viena 1998.