

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 36

*El mal en la
narrativa
ecuatoriana
moderna*

*Pablo Palacio y la
generación de los 30*

*Ángela Elena
Palacios*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

El mal en la narrativa ecuatoriana moderna
Pablo Palacio y la generación de los 30

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 36



UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 255 6405, 250 8150 • Fax: (593-2) 250 8156
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558
Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
E-mail: cen@accessinter.net

Ángela Elena Palacios

El mal en la narrativa ecuatoriana moderna
Pablo Palacio y la generación de los 30



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2003

El mal en la narrativa ecuatoriana moderna

Pablo Palacio y la generación de los 30

Ángela Elena Palacios

SERIE 
Magister
VOLUMEN 36

Primera edición:

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Ediciones Abya-Yala

Corporación Editora Nacional

Quito, julio 2003

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Jorge Ortega Jiménez

Cubierta:

Raúl Yépez

Impresión:

Impresiones Digitales Abya-Yala,

Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

9978-19-001-5 (serie)

9978-19-063-5 (número 36)

ISBN: Ediciones Abya-Yala

9978-04-700-X (serie)

9978--22-425-4 (número 36)

ISBN: Corporación Editora Nacional

9978-84-250-0 (serie)

9978-84-326-4 (número 36)

Derechos de autor:

Inscripción: 018222

Depósito legal: 002434

Título original: *Figuras del mal en la narrativa ecuatoriana moderna:*

Pablo Palacio y la generación de los 30

Tesis para la obtención del título de Magister en Literatura Hispanoamericana

Programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana,

mención en Literatura Hispanoamericana, 2001

Autora: *Ángela Elena Palacios*. (Correo e.: aelenapalacios@yahoo.com)

Tutor: *Alejandro Moreano*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0118

Contenido

Prefacio / 11

Introducción

El mal en la literatura moderna / 13

Entrada / 13

1. La literatura y el mal / 15
2. La literatura y el mal en la modernidad latinoamericana / 28

EL MAL EN NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA: Pablo Palacio y la generación de los 30 / 39

Entrada / 41

Primera parte

La generación de los 30 / 47

1. El mal en la línea de lo dramático social / 52
2. El mal en la línea de lo mágico-mítico / 55
3. El mal en la intersección de lo dramático social y lo mítico-mágico: *Ju-yungo* / 80

Segunda parte

Pablo Palacio / 83

1. El mal y los conflictos entre realidad e idealidad / 96
2. Formas del mal en la obra de Pablo Palacio / 110

A modo de cierre

Dos aspectos conclusivos del mal en la narrativa ecuatoriana moderna: el uso del símbolo y del doble / 127

Bibliografía / **131**

Universidad Andina Simón Bolívar / **135**

Títulos de la Serie Magíster / **136**

A mis padres, Encarna y Antonio

Las regiones apacibles y vagas en que me movía eran el patrimonio de los poetas, no el acechante terreno del crimen.

VLADIMIR NABOKOV, *LOLITA*

Prefacio

El trabajo que se presenta a continuación fue mi primera investigación de mediano aliento, tras esporádicos encuentros con temas de algún modo afines. Porque me pude dar cuenta, a lo largo de la escritura de estas páginas, que todas mis anteriores y actuales preguntas, de alguna forma invisible, estuvieron y están unidas a inquietudes sobre la literatura que siempre han sido y deben seguir siendo preguntas sobre la vida. Reivindico esta tentativa de leerme en los temas que trabajo.

El texto que sigue está atravesado por los prejuicios y preguntas que me acompañaban al tiempo que investigaba. Esto hacía que a veces las letras pequeñas de una obra se me agrandaran bajo las obsesiones y entonces leyera, como el criminólogo de «Un hombre muerto a puntapiés», de Pablo Palacio, la palabra ‘VICIOSO’ con letras grandes y titilantes, como las de un aviso luminoso. La ambición de comprender problemas grandes –como el del mal y su relación con la literatura– hizo que me acercara a ideas muy complejas, y sé que un primer vistazo de cualquiera más cuerdo dirá que parezco niña con ropa de mayor. Creo, sin embargo, que la osadía y la ambición, en dosis controladas, no son malos ingredientes para este tipo de trabajos.

En este escrito el lector podrá encontrar, en primer lugar, una introducción dedicada a explorar las relaciones entre la literatura y el mal de forma genérica con una tentativa final de introducir algunas ideas sobre el problema en la narrativa latinoamericana. En la parte central del trabajo, el análisis aterrizaba en las formas que el mal adquiere en la narrativa ecuatoriana escrita alrededor de los años treinta del siglo pasado. Primeramente se aborda el problema en relación con la denominada generación de los 30, poniendo el acento sobre los autores del Grupo de Guayaquil, para posteriormente pasar a la obra de Pablo Palacio. Agazapadas en las notas, aparecen algunas intuiciones que van un poco más allá del texto y a veces del período cronológico objeto de estudio.

No puedo dejar de expresar mis agradecimientos a mi director de tesis, Alejandro Moreano, suscitador y cuasi coautor intelectual de muchas de las ideas de este trabajo. Tampoco puedo olvidarme de Jaime Espín, Raúl Serrano y Raúl Pacheco, de la Biblioteca del Centro Cultural «Benjamín Carrión»,

a quienes agradezco su generosidad intelectual y su provisión de material fundamental. En el mismo sentido, extendo mi gratitud a Enrique Abad, de la Biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar. También les doy las gracias a todos los trabajadores y directivos de esta última institución por todo el apoyo académico, personal e incluso económico –a través de la concesión de una ayuda para la elaboración de esta tesis– que me brindaron a lo largo de la realización de la Maestría. Gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) por concederme una beca durante el primer año del programa, sin la cual simplemente no hubiera podido contemplar la realización de estos estudios. Agradezco profundamente los consejos de los profesores Humberto E. Robles y Raúl Vallejo y la lectura detenida de las versiones de esta tesis y sugerencias de los profesores Alicia Ortega y Fernando Tinajero.

En el terreno más personal, mil gracias a los amigos que conocí en Quito y que ayudaron a que ese año fuera decisivo en mi vida. A Raúl Useche le agradezco su complicidad, en emociones e inquietudes, que no cesó ni en los momentos más neuróticos de este proceso. Finalmente, mi último agradecimiento y el más sentido, entre otras cosas por la distancia, va dirigido a mi familia, por su apoyo incondicional en todos los aspectos de la vida.

Santiago de Cali, diciembre del 2002

INTRODUCCIÓN

El mal en la literatura moderna

ENTRADA

La literatura, desde sus orígenes en el mundo occidental –entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, si se aceptan opiniones como las de Foucault¹ ha estado ligada a la experiencia del hombre moderno, de lo que llamamos *individuo*, en el mundo. Se manifiesta, por ello, atravesada por todos los dilemas de la modernidad, y en especial por los esfuerzos de establecer los límites entre naturaleza y cultura, orden y caos, a través de la razón.

Estos esfuerzos se habían bosquejado en algunos momentos del pasado, coincidiendo con la emergencia de movimientos incipientes de racionalismo, como el pensamiento socrático o el seudorracionalismo de los Padres de la Iglesia. Pero serán los pensadores y científicos de la *Edad de la Razón*, ya en el siglo XVII, quienes harán mayor énfasis en el establecimiento de estos límites, transformando con sus conclusiones la visión del mundo hasta entonces aceptada. Con la razón como pauta para dirimir qué era naturaleza y orden, se dejaba de lado la autoridad de las interpretaciones religiosas.

Pero apéndice inseparable de la razón y consecuencia lógica de su proceder surge la cuestión del mal, que en el fondo es la pregunta por la inevitable atracción del hombre hacia la ruptura de lo normativo, por la violación de todo sistema simbólico establecido culturalmente, por la necesidad de traspasar cualquier límite, necesidad que ya no puede tener un pretexto trascendental. El mal se refiere a todo aquello tildado, desde las trincheras de un determinado orden cultural –ya sea moral, ético, sicológico, estético, etc.– como ‘demoníaco’, ‘monstruoso’, ‘feo’, ‘abyecto’, ‘perverso’, ‘decadente’ y otras palabras afines que subrayan la exclusión de todo lo que amenaza un sistema.²

Además, en este momento de la historia no solo se acentúa esta cuestión; también se exagera una búsqueda de espacios desde donde ejercer el

1. Esta idea se encuentra en Michel Foucault, «Lenguaje y literatura», *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 63-103.
2. Esta idea del mal, más concretamente de lo monstruoso, está desarrollada por José Miguel G. Cortés en *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.

mal. Puesto que la regla crea la posibilidad de su violación, va a ser el mismo afán de instituir límites racionales, que la Ilustración del XVIII profundiza, el origen de ese impulso hacia su destrucción. El arte, y más concretamente la literatura, se convierte en espacio privilegiado para este fin.

La literatura y su tendencia al mal es un reflejo de la lucha entre formalización y desbordamiento propia de la modernidad. Esta lucha y la voluntad infructuosa de superarla conduce a los artistas a, al menos, dos quimeras: la de querer retornar a un paraíso perdido –de dudosa existencia real– ajeno a este conflicto y la de lograr una correspondencia absoluta entre los lenguajes –elementos de esencia formalizadora– y las experiencias –elementos de esencia desbordante–. La suspensión contradictoria entre valores irreconciliables, como son la necesidad del orden y la simultánea inclinación al caos, define el pensamiento moderno. Y encierra un nuevo sentimiento trágico de la existencia, distinto al que vivenciaba el hombre antiguo –y que se estudiará en esta introducción–.

A lo largo de esta introducción se reflexionará, en primer lugar, sobre algunas cuestiones esenciales para aproximarse a las relaciones entre la literatura y el mal, que son planteadas inicialmente por la cultura europea, como foco importante de influencia en el pensamiento occidental. En este ámbito, la literatura estuvo ligada al mal como rebelión del individuo frente a las dinámicas –particularmente psicológicas y morales– que impusieron los nuevos credos económicos y sociales, como el industrialismo o el positivismo.

En un segundo momento de esta introducción se reflexionará sobre algunos problemas específicos que encierra la cuestión del mal en la modernidad latinoamericana. Obviamente, en América Latina se expresa una relación dramática particular entre realidades pasadas y presentes, entre las nociones de individualidad y de colectividad y entre los lenguajes y las experiencias, fruto de un acontecer histórico diferenciado.

La búsqueda de un divorcio total entre lo estético y lo ético que persiguen algunos movimientos literarios modernos tiene menor eco –al menos hasta épocas más recientes– en América Latina, donde la imaginación y la expresión parecen adoptar perfiles más acordes con un intento de *comprender* realidades que con una voluntad de destruirlas y crear alquímicamente otras a través de la palabra. La experiencia del mal no suele estar, en inicio, conceptualizada como elección moral o metafísica del individuo –salvo, evidentemente, los acercamientos de algunas expresiones modernistas y vanguardistas– sino como una fuerza externa y real, consubstancial al devenir histórico y social o a la naturaleza, que se infiltra en el hombre y signa su propia violencia. Esta representación del mal en la literatura tiene que ver con una realidad en la que la escisión entre individuo y sociedad, naturaleza y cultura, ciudad y campo no es tan manifiesta.

De cualquier modo, la cuestión del mal, con sus distintos conceptos y simbolizaciones, forma parte del pensamiento y del arte moderno del mundo occidental. Desaparecidos los paraísos, reales o ficticios, donde reinaba la belleza y la armonía, pasan a primer plano nuevas realidades que realzan el caos –bajo la forma de los instintos, de la violencia de la naturaleza o de la historia– inherente a la vida. La literatura, en el nuevo mundo, emprende la tarea imposible de encarnar en la palabra el elemento maldito como reivindicación de una parte insensibilizada por los discursos racionales. Esta introducción debe entenderse como vestíbulo hacia el núcleo del libro, que ingresará de lleno en la problemática del mal que se filtra en buena parte de la literatura ecuatoriana, especialmente a partir de su ingreso, en los años veinte y treinta del siglo XX, en la modernidad.

1. LA LITERATURA Y EL MAL

Acercarse a esta relación supone adentrarse en algunos problemas que también son los que atraviesan todo el pensamiento moderno y que serán vistos en las siguientes líneas bajo la óptica de la literatura y sus vínculos con la cuestión del mal.

La libertad

En el mundo univocal que precedió al moderno solo se escuchaba la música de Dios. Éste representaba el ideal como verdad absoluta y accesible que la literatura, como esfera no discernible de lo sacro, debía tratar de *traducir* a través de la retórica. La expresión estaba destinada a verter una experiencia que era su razón de ser y que estaba dictada por la religión, núcleo en torno al cual giraban todos los aspectos de la cultura. Sobreviene entonces, de la mano del saber, una nueva percepción del mundo. En el plano de la cultura, las esferas científica, moral y estética se autonomizan en un proceso que se ha dado en llamar de *secularización*. El sonido uniforme se convierte en polifonía, en armonía de voces.³ La realidad única se fragmenta en distintas reali-

3. Evidentemente la idea de la polifonía como tópico de la modernidad, más concretamente en su acepción literaria, es teorizada por el tantas veces mencionado y tergiversado Mijaíl Bajtín. La polifonía se refiere a la pluralidad contradictoria del mundo moderno que en su más honda complejidad ha sido captada en escasas ocasiones por la literatura. Dostoievski es una, sino la única, de esas excepciones clarividentes: ver el texto de Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993. Cabe señalar que esta analogía musical entre la polifonía o armonía de voces y la percepción moderna del mundo es

dades irreconciliables, la de lo público y lo privado, la de la naturaleza y lo humano, la de lo humano desterrado del ser en general... La voz de Dios y con él la verdad absoluta deja de escucharse propiciando un cambio en el pensamiento: significa *la muerte de Dios*, la muerte de la idea trascendente. Subsiste el ideal, pero ya no en el sentido platónico reelaborado por el cristianismo en su afán por mantener una integridad del mundo. Las cosas ya no son reflejos de Dios. El ideal pasa a tener su razón de ser en la búsqueda de un absoluto inefable, una *utopía*, cuyo sentido se encuentra precisamente en su imposibilidad de realización, con todo el sentimiento agónico que esta dinámica de pregunta supone.⁴ Personajes como Descartes y más tarde Nietzsche, Marx, Freud o Sartre reflejan esta revolución de en las formas de afrontar los ideales.

Este sentido trágico moderno es el punto de partida de conflictos y preguntas, como aquellas que involucran el mal. Frente a la vivencia unívoca del mundo el hombre se encuentra agónicamente frente a la *libertad* de elegir entre distintos mundos posibles para dar respuesta a sus preguntas. Y las respuestas ya no brindan una tranquilidad perentoria. En la literatura, concretamente, la libertad supone una explosión de las realidades sujetas al proceso de ficcionalización. La imaginación, especialmente a partir del romanticismo, comienza a reivindicar lógicas distintas a aquellas operantes en el mundo referencial. La magia, por ejemplo, persiste pero recuperada a través de la imaginación, frente a su desaparición o puesta en duda en la realidad.

La tragedia

Hasta ahora se ha hablado de la tragedia en su sentido moderno y nada se ha dicho de ese otro sentido trágico de la existencia que experimenta el hombre que todavía no ha ingresado en la modernidad, pero que ya presente su distanciamiento de ese mundo unívoco regido por los dioses. En forma artística, es la tragedia griega la manifestación suprema de esta vivencia. Sobre este género teatral los más importantes intelectuales modernos volverán obse-

tomada del romanticismo alemán. En el romanticismo se reitera esta idea en distintas manifestaciones, como sucede en el caso de Schiller y su «armonía de los mundos» expresada en su oda *A la Alegría*. Nietzsche ya teoriza este tópico en *El nacimiento de la tragedia* y los escritos preparatorios a esta obra. De hecho la lucha entre dos espíritus musicales, el que se podría llamar unívoco o apolíneo y el dramático o dionisíaco estará presente en la tragedia griega, cuyos pormenores ontológicos son reinterpretados a la luz de lo que Nietzsche caracteriza como pensamiento trágico de la modernidad. Ver *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000 [1871].

4. En la filosofía del siglo que acabamos de abandonar, pocos pensadores como Heidegger representaron esta visión trágica del hombre como ser constituido por la pregunta, por el deseo, y en tal sentido caracterizado por la carencia, por el no-ser.

sivamente su mirada. En la tragedia griega se representa un mundo que comienza a alejarse de los mitos y a entrar en la historia, en el que el sentido de lo ético alcanza mayor importancia, sin lograr opacar la necesidad del hombre de relacionarse con lo divino.

En esta forma artística, las potencias en conflicto –las que están del lado de la conservación de los mitos y las que prefieren una predominancia de las leyes netamente humanas– lograrán una cohabitación inestable y este resultado es el que muchos pensadores del siglo XIX se trazan como utopía. Junto a este conflicto entre mito e historia se puede leer en la tragedia griega otros conflictos estrechamente relacionados. Como el de la lucha entre el orden y el caos, entre la expresión –formalizadora– y la experiencia –desbordante–. Nietzsche sintetizó estos conflictos, que en definitiva son uno solo, en dos categorías, la de lo *apolíneo* y lo *dionisíaco*, en su primer libro *El origen de la tragedia* (1871). Dado el eco que estas categorías han tenido en el mundo literario y su estrecha relación con el tema de este trabajo, se le dedicará íntegramente el siguiente apartado.

Lo dionisíaco y lo apolíneo

La tragedia griega es la primera manifestación artística en la que se traduce el presentimiento de la caída del hombre y el abismo interpuesto entre el ser humano y los dioses. Los héroes trágicos se resisten, en su inconsciencia, a aceptar tal abismo como constitución de su ser y del deseo imposible y suicida de saltarlo surge el hecho trágico.⁵ Cabe recordar que tragedia y filosofía nacen a un tiempo, cerca del s. IV a.C. Y que este hecho no es en absoluto gratuito. La tragedia ve la luz en el mismo momento en que la introducción del conocimiento aviva las preguntas del hombre sobre su ser y el mundo –el surgimiento de lo político, el comienzo de la separación del hombre y la naturaleza–, dando rienda suelta a la angustia potencial de los griegos. El tema esencial de la tragedia según Nietzsche, específicamente la de Sófocles, es la falta de conocimiento del hombre sobre sí. Una pregunta por el ser y el mundo planea en este género teatral, aunque sus personajes, en su inconsciencia, sean solo víctimas propiciatorias de un destino ciego que les hace entrar en contacto con los horrores de la existencia. En la tragedia se encuentra una incipiente necesidad de dar sentido, de conceptualizar algo impenetrable y por ello sublime. Pero tal pregunta por una significación recibe la respuesta del sinsentido, conservando la calidad misteriosa e inaccesible de esa experiencia desbordante que es el mal. La tragedia se mantiene en el nivel del símbolo –que ya es un

5. Posteriormente tal deseo resurgirá, especialmente en el romanticismo, pero desde una posición consciente del acto suicida.

modo de dar forma que no pretende diluir el enigma de la experiencia— sin lograr colmar la necesidad conceptual. Pero ahí subyace la comezón de la pregunta que va a dar lugar en la literatura al héroe problemático. Lo impenetrable —lo que Nietzsche llama dionisiaco— se conserva como tal en la tragedia a través del símbolo. Y también sobrevive y sobrevivirá en adelante, pese a su fracaso, la necesidad de la pregunta, de tratar de dar forma a la experiencia —lo apolíneo—. Por primera y única vez estos dos elementos se encontrarán y coexistirán, aunque en un equilibrio precario. Pero será mejor abundar ahora en el significado para Nietzsche de las dos fuerzas polémicas.

Lo dionisiaco y lo apolíneo⁶ son categorías artísticas del arte griego adoptadas por el pensador alemán como esquemas fundamentales para explicar dos actitudes opuestas —pero complementarias en el mundo helénico— frente a la vida. Lo apolíneo se relaciona con la luminosa apariencia, con el sueño y la imagen. Apolo y su arte representan la medida, los límites —por ello engarza con la formalización del conocimiento y con la teoría socrática—. La escultura y la epopeya son las formas artísticas que dicen más del espíritu apolíneo —aunque en realidad toda forma artística, desde la puesta en duda de la conciencia mítica y la pérdida de su relación con la poesía, es ya apolínea—. Mediante lo apolíneo se le da una bella apariencia tranquilizadora al mundo para soslayar aquello impenetrable, tenebroso, irracional, la verdad desgarradora del hombre y del mundo, que es la sabiduría que Prometeo trae a los hombres al robar el fuego de los dioses. La belleza apolínea trata de esconder esta verdad. Pero no lo hará del todo en la tragedia. La influencia de lo apolíneo se queda en este género en el nivel simbólico, como se decía, y por lo tanto no viola del todo la presencia del instinto que subyace tras éste.

Dionisos viene de los pueblos de Oriente. Representa una potencia ilimitada que se opone denodadamente a todo límite. Encarna la experiencia del mal de la que tanto se ha hablado anteriormente. Dionisos, como Prometeo, conoce la verdad del mundo. Pero bajo la influencia de Apolo, dios helénico, se espiritualiza y accede a una forma artística. Se disfraya de símbolo en la tragedia. Sin embargo, tras la máscara subyace íntegro su ser. La música y la gestualidad son las formas artísticas que expresan su espíritu. En la palabra que se combina con el gesto y el canto en la tragedia, conviven lo apariencial de lo apolíneo y el instinto dionisiaco que ya no se presenta como verdad transparente, sino que es transformada por el tamiz de la belleza apolínea. El

6. Estanislao Zuleta ha trazado un paralelismo interesante entre las categorías de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* de Nietzsche y las de lo *bello* —relacionado con la apariencia, con lo apolíneo— y lo *sublime* —relacionado con lo dionisiaco, con la experiencia del mal—. Ver su artículo «Lo apolíneo y lo dionisiaco», en *Arte y filosofía, op. cit.*, pp. 157-173.

teatro, desde la tragedia, será un arte cuya apariencia de verdad dependa fundamentalmente de la transposición simbólica.

Es importante subrayar de nuevo, y así lo hace Bolívar Echeverría en su texto «La modernidad como ‘decadencia’»,⁷ que ambas actitudes, lejos de excluirse mutuamente en la cultura helénica, se concilian y precisan en la tragedia. Desde interpretaciones recientes suele verse lo dionisíaco y lo apolíneo como figuras irreconciliables y excluyentes. El propio pensamiento de Nietzsche se mueve entre ambas esferas, aunque la tendencia a lo dionisíaco se intensifique en su vida hasta llevarlo a la locura.⁸ Estas categorías se perfilan como posibilidades culturales irreconciliables que se alejan en la modernidad. En el mundo occidental se impondrán los valores exacerbados de Apolo, configurando lo que Nietzsche llama *cultura alejandrina*. En ésta, se consolida una férrea autoconciencia y la determinación del individuo, especialmente a partir de finales del XVIII y comienzos del XIX, con el inicio del industrialismo y la mentalidad positivista. Con la cultura alejandrina vence la confianza en la capacidad de conceptualizar toda experiencia, de conocer, apropiarse y dominar lo otro sin abandonar el propio ser. Lo dionisíaco queda relegado de la realidad para hundirse en el pozo privado de la interioridad.⁹

Al tiempo que la cultura alejandrina se manifiesta en su forma más violenta, surge, como ya se ha dicho, la literatura. Su origen está ligado a la negación de los valores burgueses de la cultura alejandrina y la reivindicación

7. Bolívar Echeverría, «La modernidad como ‘decadencia’», *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 11-36.
8. Lo apolíneo estaría en la necesidad de la pregunta como sentido mismo de la vida que Nietzsche propone, aun sabiendo que éste no puede ser nunca colmado por la misma constitución inasible de la experiencia dionisíaca del hombre. No debe cesar el movimiento hacia la búsqueda de la unidad con el mundo o el intento de alcanzar el estado creativo absoluto del niño, aun presintiendo su imposibilidad.
9. Relacionado con esto se puede mencionar la importancia que la confesión va a adquirir en la literatura, bajo la influencia de San Agustín. Este autor, como ha indicado Mario Praz, representa el primer movimiento tímido de autorreflexión hecha pública a través de un texto escrito, de sus *Confesiones*. Con anterioridad los datos biográficos aparecían en forma de narración alegórica y sin afán de personalización de la experiencia. Su escrito ya comienza a caminar más allá de la confesión religiosa –aunque permanece en sus límites y bajo su pretexto– lugar donde quedaba confinada la exteriorización de la «inmundicia» de la experiencia. Con el nacimiento de la literatura a finales del XVIII, ésta pasa a ocupar definitivamente el lugar del confesionario en Europa y por lo tanto pasa a ser la plataforma de la expresión de la tendencia maldita. Hecho fundamental para entender este desnudamiento impúdico del alma, advierte Praz, es la costumbre protestante de las confesiones públicas. Los autores que, como Rousseau, inician la tradición de la confesión literaria son protestantes. Y San Agustín puede ser considerado el patriarca de esta tradición que se extenderá hasta dimensiones extraordinarias en la literatura del XIX y en nuestros días. Ver Mario Praz, «‘Ia celoviek bol’noi’ o el pacto con la serpiente», *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 441-451.

del lado dionisiaco anestesiado, de la búsqueda de la pérdida de sí para disolverse en lo universal del tiempo mítico –disolver el propio ser y disolver lo otro, que significa ir contra la individualidad apolínea– que irónicamente solo es posible en la muerte. Por ello la literatura hace suya la causa de la experiencia del mal, pero ya desde una elección de ésta. Pese a la apología de lo dionisiaco en la que se incurre por reacción a la dominante cultural –de la que paradójicamente es imposible escapar– la nostalgia de los escritores que acogen la causa de Dionisos es conciliar los dos mundos ya separados, ir más allá del bien y del mal –aunque se milite en la causa del mal– o al menos soñar con su matrimonio artístico, como aconteció en la tragedia griega.

El mito, el símbolo y el concepto

Al trazar el mapa de las significaciones del mal que iban a recorrer este escrito, se hablaba del mal como una experiencia y de sus avatares con la formalización; de mito –formalización más cercana a la experiencia– a símbolo y de símbolo a concepto. Desde la transformación en símbolo, ya estaba presente el saber racional del que también nace la literatura. La vuelta de tuerca definitiva de la razón será la expresión conceptual que pretenderá disolver de manera más radical la parte inasible de la experiencia. El concepto tratará de poner luz sobre ella, pero no alcanzará a desentrañarla e incluso se confundirá con ella. Como se ha insinuado, tal transfiguración no es obra exclusiva de la modernidad. Otro de los momentos que preconizan este cambio es el contexto medieval de los Padres de la Iglesia.¹⁰ El caso paradigmático: San Agustín, cuyo concepto de *pecado original* es estudiado, con todas sus contradicciones, por Paul Ricoeur en su artículo «El ‘pecado original’: estudio de significación».¹¹ San Agustín es fundamental para entender esta relación entre expresión y experiencia del mal. La influencia de su pensamiento sobre el hacer literario es tan innegable que merece la pena detenerse en su figura.

El propósito de Ricoeur es «deshacer el concepto» de pecado original, desnudar sus capas de sentido para acercarse a la experiencia subyacente. Es

10. El cristianismo también tiene mucha importancia en la introducción del tiempo histórico. Jacques Le Goff señala el hecho así: «Se ha visto el cristianismo como una ruptura, una revolución en la mentalidad histórica. Al dar a la historia tres puntos fijos –la creación, inicio absoluto de la historia; la encarnación, inicio de la historia cristiana y de la historia de la salvación; el juicio universal, el fin de la historia–, el cristianismo habría sustituido las concepciones antiguas de un tiempo circular por la noción de un tiempo lineal, habría orientado a la historia y le habría otorgado *un sentido*». Ver su libro *Pensar la historia*, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 64-65.

11. Paul Ricoeur, «El ‘pecado original’: estudio de significación», *Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, Megápolis, 1976, pp. 5-23.

hacer el camino a la inversa: del concepto o «símbolo racional» del pecado original al símbolo, también llamado «prerracional» –propio de la predicación de la Iglesia que explica el origen del mal mediante el relato de la caída del hombre–, y de éste al mal como experiencia, para demostrar cómo, aun en la constitución del concepto, hay vacilaciones provocadas por la imposibilidad de darle una apariencia acabada a una vivencia de por sí huidiza a toda formalización. Una vez más, con la amenaza de un movimiento racional –o con pretensiones de racionalidad–, como es el caso de los gnósticos en el medioevo, surge la pregunta sobre el mal y su deseo de aprehenderlo bajo una elaboración conceptual. La de los gnósticos se atiene a lo que Ricoeur llama una *visión trágica* del mal, que implica la existencia sustantiva de éste como exterioridad con respecto al ser humano, perspectiva muy apegada al espíritu de la tragedia griega que ya se estudió. El hombre no es consciente de la fuerza maligna, es tan solo *víctima* o vehículo irresponsable que sufre su contagio. Esta perspectiva se relaciona con la consideración de un mal como sustancia hereditaria, la culpabilidad o reprobación del hombre desde el nacimiento. Es el determinismo que en la tragedia griega está encarnado en el *fatum*, los dictados del destino como azar. Parte de la novela realista está atravesada por esta cosmovisión, al igual que mucha de la literatura que se ocupa de lo telúrico.

Con el debate antignóstico, la Iglesia entra en la dinámica seudorracional y se ve impelida a responder a su explicación del mal como sustancia con otra elaboración conceptual en torno al origen de éste. Se trata de lo que Ricoeur llama *visión ética*, que va a imponerse en la modernidad con la idea de libertad, la elección y responsabilidad del hombre con respecto al mal. Esta visión implica una voluntad humana maligna que impulsa al hombre a romper la ley divina.

En el afán conceptualizador característico de la visión ética hay, como se decía al comienzo, una tragedia en clave moderna. Desde la modernidad se contempla con añoranza la creencia antigua de que el hombre no era el autor de su destino y de la vivencia de la acción como pasión que no requería ser colmada de sentido. Como ha expresado Susan Sontag, la tragedia clásica estaba ligada a la falta de autoconciencia del hombre. En la modernidad el individuo, como ser autoconsciente, ya es presa de un sentido de realidad que se acrecienta por momentos y que lo aleja del punto de vista de la tragedia griega,¹² aunque lo eche de menos.

12. Susan Sontag invita a reconocer la muerte de la tragedia, como género teatral, y la imposición desde hace tres siglos del metateatro. El metateatro es la forma teatral propia de la modernidad, donde el personaje es ya autoconsciente, aunque viva añorando la visión trágica del mundo, como en las mal llamadas tragedias de Shakespeare. Acaso la única verdadera tragedia shakespeariana sea *Macbeth* en la que los personajes principales actúan bajo designios

En el mismo concepto de pecado original implementado por San Agustín existe, como señala Ricoeur, una visión ética en la que se cuele un argumento propio de la creencia trágica antigua: es la predestinación del mal –de raíz trágica– unida a la culpabilidad –de naturaleza ética–. La duda en el mismo seno del concepto señala el fracaso de éste como instrumento de expresión absoluta del mal. Pero lo interesante de todo esto, y lo que muestra Ricoeur, es que se puede desbaratar el mecanismo de la interpretación del pecado original y, leyendo entre las líneas de su fracaso, volver al símbolo y quedarse a las puertas, nunca abiertas a la comprensión, del misterio del mal.

Antes de terminar este apartado, debe anotarse que San Agustín es también, como señala Mario Praz,¹³ el autor de una especial interpretación del relato de la caída del hombre, suscitando legiones de seguidores entre los partidarios de la fantasía como lugar de la transgresión. Se trata de la lectura del pacto con la serpiente como el pacto con la imaginación. «La serpiente tentadora es la imaginación, que se presenta a Eva (la concupiscencia o sensibilidad) y corrompe a Adán (la voluntad)».¹⁴ A partir de esta idea comienzan a dar sus primeros pasos todos los personajes faústicos que pretendan llegar a un conocimiento absoluto, confiando en las capacidades ilimitadas de la imaginación humana para ir más allá de los límites de la realidad.

La crítica y la transgresión

La vivencia de potencias irreconciliables cruza el pensamiento y el arte desde la introducción de la *crítica* propia del sistema lógico, que impone el cuestionamiento incesante de un orden simbólico, hasta llegar a los extremos de su negación o *transgresión* a través de la facultad imaginativa, que comienza a evidenciarse desde una postura artística en el romanticismo, para profundizarse a mediados del siglo XIX, con la actitud radical del *arte por el arte*.¹⁵ Esta búsqueda de un ámbito artístico puro se convierte en credo de Baudelaire y los simbolistas –tomando como gurú espiritual a Poe– y conduce a un ahondamiento en posturas como las del satanismo, el dandismo o la blasfemia ya presentes en el romanticismo, por ejemplo de Byron.¹⁶

malignos que les sobrepasan. Ver su artículo «La muerte de la tragedia», *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 180-189.

13. Mario Praz, *op. cit.*, pp. 441-451.

14. *Ibíd.*, p. 444.

15. Es importante señalar que tal actitud, que parte de lo estético y que opta por crear una realidad alterna *artística* no es ajena a un valor político. En la rebeldía frente a la realidad cotidiana no hay tanto una postura escapista como una abierta confrontación que lleva implícita una proposición de valores alternos.

16. En el romanticismo se produce, como es sabido, una indistinción entre vida y arte, convirtiendo al propio escritor, como Byron, en mito sin el que sus obras son ininteligibles. Poste-

La crítica viene a quebrar la conciencia mítica desde la que el hombre percibía el mundo.¹⁷ La distinta concepción del tiempo, radicalizada en el siglo XIX por la traslación de la idea de progreso de las ciencias al resto de esferas de la cultura, determina la nueva situación estética y filosófica y es esencial para entender la inclinación maldita de la literatura.

La postura de la rebelión que asume desde sus inicios parte de la literatura significa un intento de huida de los tentáculos de la historia a partir del arte como esfera en la que permanece confinada la experiencia —profundamente ligada al mito— del hombre identificada con la imaginación, la única vereda por la que tratar de reinstaurar un tiempo mítico. Surge entonces Sade —que será luego retomado por las posturas románticas y decadentistas, las vanguardias hasta el pensamiento filosófico contemporáneo— y la narrativa gótica, intentos de escabullirse de la plasmación de la historia a través de la representación de una fantasía que, en estos casos, tiene claros vínculos con un espacio infernal. Sade, respecto a la naciente literatura gótica, dirá en su *Idée sur les romans* que antecede a *Les crimes de l'Amour* (1800):

Este género [...] se convertía en el fruto indispensable de las sacudidas revolucionarias que agitaban a Europa entera. Para quien conocía todas las desventuras con que los malvados pueden oprimir a los hombres, la novela se volvía bastante difícil de hacer, además de monótona de leer: no había nadie que en cuatro o cinco años no hubiese padecido más desgracias de las que pudiese narrar en un siglo el más famoso novelista de toda la literatura: de manera que **era necesario pedir ayuda al infierno para conseguir con qué interesar a los lectores, y encontrar en el país de las quimeras lo que se sabía comúnmente con sólo indagar la historia del hombre en esta edad de hierro.**¹⁸

riormente el dandismo o el satanismo practicado por los cultores del *arte por el arte*, significa una estetización de lo que anteriormente era postura vital. Ya no se produce tanto una indistinción entre vida y obra como un intento descorazonador de convertir la vida en obra de arte, como en Baudelaire.

17. Sócrates y Platón habían iniciado la disgregación de la conciencia mítica con la introducción de la primera forma de comprensión racional en el mundo occidental. En la forma de apreciación mítica del mundo, el mito era vivido como experiencia y los dioses expresaban *a* y cohabitaban *con* los hombres, justificando sus tendencias hacia la bondad o la maldad. Caos y orden eran sancionados como parte del cosmos. Con la teoría socrática comienza a abrirse el abismo entre los dioses y el hombre. Abismo que los personajes de la tragedia griega comienzan a entrever sin lograr aprehenderlo en su inmensidad, pues tan solo son víctimas propiciatorias de tal situación.
18. Citado por Mario Praz en «La 'novela gótica' de Matthew Gregory Lewis», *op. cit.*, p. 26. El resaltado es mío.

De hecho, el mal que concibe Sade en sus obras se presenta como utopía solo realizable a través del arte.¹⁹

La perspectiva histórica es determinante en la nueva situación de autoconciencia del hombre, que se ve separado, por obra de su libertad, del resto de la creación. En su estado anterior, la acción no precisaba ser colmada de sentido alguno. Estaba signada por la pasión que dictaba las fuerzas de la naturaleza, a las que el hombre se adhería. Ahora el hombre ya no puede ser más pasión, ya que la intelectualización de cada acto le empuja a darle un significado.²⁰ Esta necesidad de dar sentido lleva a la dinámica de la interpretación o conceptualización de los tiempos modernos, que va a afectar todos sus aspectos. Se lee el pasado como un texto colmado de significación por un presente que lo altera en función de sus necesidades. La opción de la rebelión frente a los órdenes de la realidad, profundizada desde el simbolismo y el decadentismo, va a inaugurar el intento de ir contra la interpretación²¹ para recuperar los niveles de expresión más cercanos a la experiencia, como el símbolo. Esta pretensión es paradójica. Sade trata de acceder al tiempo mítico, por ejemplo, a través de la expresión literaria de un sometimiento de la pasión al intelecto. Entonces, es a través de un ejercicio del mal consciente y gratuito como se accede a ese tiempo pleno.²² Esta literatura eleva a los altares de su devoción a los asesinos, a aquellos que tras una elección consciente y gratuita del mal acceden al crimen como momento de presentización absoluta en el que el hombre acaricia el tiempo de los dioses. Piénsese, por ejemplo en la admiración estética que figuras como De Quincey van a sentir por los asesinos puros o en el mismo Dostoievski, haciendo cometer a Raskolnikov un crimen gratuito para tratar de huir de la vulgaridad de la historia.

19. Sobre esta idea de la utopía del mal en Sade puede consultarse Andrés García Londoño, «El marqués de Sade y la utopía del mal», *Revista Universidad de Antioquia* (Medellín), 258 (octubre-diciembre): 24-33.
20. De esta necesidad surgida de la libertad nacerá la angustia del hombre, percibida como náusea por la visión pesimista del existencialismo y como negatividad positiva y sentido del hombre por el optimismo nietzscheano, que aprueba la vida del hombre moderno y la angustia como su razón de existir, proponiendo una valoración afirmativa del pensamiento trágico moderno.
21. Susan Sontag se ocupa de este tema en su artículo «Contra la interpretación», *op. cit.*, pp. 25-39.
22. Georges Bataille habla igualmente del mal en estos términos: «No podemos considerar como expresión del Mal esas acciones cuya finalidad es un beneficio, un bien material. Sin duda este beneficio es egoísta, pero poco importa si esperamos del Mal algo más que el mal, una ventaja. Mientras que en el sadismo se goza de la destrucción que se contempla, la destrucción más amarga es la muerte de un ser humano. El sadismo es el Mal: si se mata por una ventaja material, no estamos ante el verdadero Mal; el Mal puro es cuando el asesino, además de la ventaja material, goza por haber matado». Ver Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959, p. 11.

Recuperar el mito o la magia a través de la razón es un imposible. Es otra ironía de la modernidad. La voluntad de retornar al ser general, a la creencia en la comunión con las fuerzas naturales, solo es alcanzable mediante la muerte o los pequeños y pasajeros escarceos al borde del abismo representados por el erotismo, el asesinato, el juego y, por supuesto, la literatura.

La poesía

La ruptura de las normas morales queda relegada, para algunos, a la esfera del arte, que se convierte en idóneo para que proponer una moral alterna. Pero de nuevo aparece la piedra de la ironía en el camino. En tanto que moral en negativo toma como pauta y origen a aquella que niega. Así que toda postura que reivindica esta moral alterna en el arte, reconoce, en últimas, el sistema moral al que condena. Sin él su rebelión pierde sentido. El siguiente juicio de Sartre respecto a Baudelaire sintetiza esta idea: «Hacer el mal por el Mal es exactamente hacer lo contrario de lo que continuamente se afirma como Bien. Es querer lo que no se quiere –puesto que el Bien se define siempre como el objeto y el fin de la profunda voluntad–». ²³ El arte que se concibe como transgresor parte así de aquello que Bataille llama una actitud *hipermoral*: de una moral vuelta del revés que siempre se mueve en los límites de la moral convencional. El ejercicio de una moral diabólica en la literatura tiene que ver con la elección del otro lado del espejo de Alicia, regido por una lógica inversa a la del mundo real, con el desdoblamiento de Jeckyll en Hyde, «El demonio de la perversidad» de Poe o la santidad de Genet aplicada a la abyección.

Quienes no se adhieren a esta idea del arte como rebeldía frente a la realidad –como por ejemplo la novela realista europea, el existencialismo sartreano o algunas corrientes literarias en Latinoamérica– son aquellos que se mantienen en una actitud asimilable a lo que se llamó en el apartado anterior ‘*crítica*’. Esta concepción de la literatura no compartirá, como ocurre con Sartre, la noción del arte como opción de una moral demoníaca, rebelde. El arte, en este sentido, se concebirá como ligado a la acción moral, que puede ser cuestionada y aun negada para ser reedificada sin contemplar su demolición efectiva en otra realidad. De esta postura, como en el caso de Sartre, deviene la valorización secundaria de la poesía, en tanto que esfera en donde se produce un fuerte alejamiento de la realidad convirtiéndose en caldo de cultivo de una moral alterna que se rechaza. Esta postura frente a la moral y a la poesía hará que los puntos de vista de Sartre y otro pensador y escritor del s. XX,

23. Citado por Georges Bataille, *ibid.*, p. 25.

Bataille, se contrapongan.²⁴ Bataille se puede contar entre quienes defenderán la literatura toda, y la poesía en concreto, como lugar privilegiado para acercarse a la experiencia del hombre y acariciar el poder creativo y ahistórico que, según esta postura, puede tener la palabra. Se trata de ir incluso más allá de los símbolos para recrear el mito, para establecer una morada donde la única realidad vigente sea la señalada por la palabra –así lo proponían los defensores del arte por el arte–. Se reivindicará, entonces, el ámbito de la poesía en su valor etimológico: como creación. Porque el anhelo, de nuevo imposible, de los transgresores es la creación absoluta, aquel estado que es asimilable a la infancia o la locura, donde no existen los valores morales y no hay unas normas que confrontar. Estos autores se identifican con la actitud espiritual del adolescente que acaba de perder la inocencia y se golpea los nudillos contra las normas de la realidad, de las que es consciente por primera vez. Es la postura del destructor que pretende volver a ser puro creador. Como en el primer discurso de Nietzsche, el «De las tres transformaciones» que se encuentra en el *Así habló Zaratustra* se pretende pasar de la figura de la resignación, la del camello, a la de la libertad necesariamente destructora, la del león, para, en una prestidigitación imposible, acabar siendo niño:

Pero decidme, hermanos míos, ¿qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido hacer? ¿Por qué el león rapaz tiene que convertirse todavía en niño?

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.

Sí, hermanos míos, para el juego de crear, se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo.²⁵

El niño está asociado a la poesía y se encuentra, como ser amoral, más allá del bien y del mal. La fundación de una moral inversa en el arte no puede obviar el sentido moral del mundo cotidiano, como se decía, por lo que no se puede postular una amoralidad absoluta –la del niño o la del loco– sino como utopía. Entre los rebeldes de la moral en el arte y los que piensan que el arte está ligado a la acción moral sobre la realidad se hallan los que pueden caracterizarse como artistas *visionarios*: aquellos que creen en la conciliación de los mundos precisamente en la poesía o la imaginación: es la idea que sub-

24. Ver por ejemplo, la polémica de Bataille con Sartre en torno a Baudelaire en Georges Bataille, *op. cit.*, pp. 25-45.

25. Citado por Estanislao Zuleta en *Comentarios a Así habló Zaratustra*, Cali, Universidad del Valle, 1980, p. 28.

yace en el *Matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake o la suprarrealidad de André Breton.

Esa fuerza que amenaza cualquier orden, lo que definimos al inicio como mal, siempre ha existido y existirá. Lo que se ha modificado a lo largo del tiempo han sido las formas de tratar de expresarla. Primero se utilizó la forma del mito y de la poesía, que en un principio estaban ligados directamente con una experiencia. Posteriormente la poesía, y lo artístico en términos generales, por efectos de la razón, ya no pretende ser vivencia en sí misma, sino que pasa a ser símbolo, representación. Un grado de alejamiento mayor de la expresión respecto de la experiencia del mal se encuentra en los intentos de expresarla a través de distintos conceptos. Frente a esta realidad el arte, y más concretamente la literatura que se concibe como transgresora e hija pródiga de los nuevos tiempos, se propone como lugar de recuperación de la poesía en su sentido de apelación al mito, ya sea como recreadora o como creadora de un mundo mítico a través de la palabra, como mundo autónomo y autorreferencial, en contraposición al prosaísmo de la realidad circundante.

La muerte

El pacto con la imaginación como facultad creadora surge, según Foucault,²⁶ como relación de la obra con el lenguaje, cuando por cuestiones históricas «la literatura no ha sido capaz de darse otro objeto que ella misma». Justamente aquellas actitudes que van a definir el hecho literario, desde el momento en el que Foucault establece su fundación –hacia finales del siglo XVIII, cuando el racionalismo muestra signos de descomposición– será la voluntad de transgresión de todo lo dicho y la creación absoluta desde la palabra. Estos dos movimientos, que se implican mutuamente, son representados por Foucault a través de dos figuras paradigmáticas y dos autores que son, según él, los umbrales de la literatura moderna. La figura de la *transgresión*, asimilable a todo lo dicho respecto al tema anteriormente, está representada por la escritura de Sade y encarnada en el personaje de Edipo.²⁷ Se trata de la pretensión dionisiaca de derribar todo límite para acceder al tiempo pleno desde el cual asociarse a las fuerzas creativas puras, a aquello que más arriba se caracterizó como el estado utópico de la infancia, con todas las paradojas que

26. Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 63-103.

27. Los pensadores del siglo XX, entre los que se encuentra por supuesto Foucault, tienen predilección por la figura trágica de Edipo. Sin embargo, la figura de Antígona fue la que conicitó mayor interés en el siglo XIX y la que despertó mayor identificación con los intereses filosóficos de la época, entre ellos con el problema de la transgresión.

tal pretensión encierra. Sade será recogido profusamente por todos los movimientos literarios y filosóficos que se reivindicquen como transgresores.

La segunda figura, estrechamente relacionada con la primera, es la de la *biblioteca* representada por Châteaubriand. Se trata del punto de llegada al que aspira la transgresión: la enunciación desde la literatura como laberinto de palabras que se vuelven infinitamente en torno a sí mismas. Supone el acceso final al tiempo mítico asociado a la poesía, al *aleph* creativo. Con esta figura el espacio ansiado se desvela como la *muerte*. Todo este movimiento señala hacia la consumación de la ironía trágica:²⁸ la aniquilación que supone la búsqueda de la creación pura, la inmortalidad solo posible en la muerte. No es gratuito que Foucault identifique esta figura de la literatura con el personaje de Orfeo –hermanado con Dionisos–.

2. LA LITERATURA Y EL MAL EN LA MODERNIDAD LATINOAMERICANA

Tras este recorrido por algunos de los problemas que atraviesan la cuestión del mal en la literatura moderna, cabe estudiar cómo éstos aparecen en las letras latinoamericanas. Éstas no dejan de estar insertas en los dilemas de la modernidad expuestos. El rostro literario de América Latina combina las mismas cicatrices, causadas por los mismos problemas afilados –tiempo e historia, naturaleza y cultura, realidad e imaginación, expresión y experiencia, etc.– pero éstas adquieren otra disposición. Se verá también cómo, en oportunidades, yendo más allá de la posición que la literatura ocupa en los diversos contextos geográficos o sociales de la modernidad, pueden encontrarse vasos comunicantes suscitados por una comunión humana en la apreciación y plasmación artística de la experiencia del mal.

El conflicto entre *civilización* y *barbarie* a la luz de la cuestión del mal

Uno de los argumentos propuestos anteriormente es un buen punto de partida para el análisis de los perfiles del mal en la literatura latinoamericana.

28. Como señala Walter Benjamin: «El héroe muere en la tragedia porque a nadie le es permitido vivir en un tiempo pleno. El héroe muere en la inmortalidad. Que la muerte es una paradójica inmortalidad, constituye el punto de partida de la ironía trágica». Ver su artículo «Drama (*trauerspiel*) y tragedia», en *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 180-181.

Como se apreciaba, en el predominio de lo que Nietzsche llamaba la *cultura alejandrina* y su tendencia hacia la polarización de valores, alcanza gran auge la inteligibilidad del mundo y del hombre en términos de la contraposición de dos elementos vistos como irreconciliables, lo *dionísaco* y lo *apolíneo*, hermanados poderosamente con la antítesis de *civilización* y *barbarie*.

Contra la médula antidramática de estas conceptualizaciones, se rebela, consciente o inconscientemente, la literatura y el arte en la modernidad. En la de los países que sustentan la avanzada capitalista, el arte se constituirá en elemento de transgresión alevosa de los valores de la civilización ya impuestos sobre la realidad. En la modernidad latinoamericana, sin embargo, las manifestaciones estéticas no dejarán de desdecir la civilización, pero como expresión del acuerdo de estas manifestaciones con una realidad en la que la imposición de lo civilizado, en sentido estricto, es irrealizable. Ambos caminos del arte en la modernidad comulgan, eso sí, en su voluntad de contradecir el falso antagonismo entre los dos valores y en el enfrentamiento a la pretendida reducción de aquellas formas consideradas ‘bárbaras’, a las que acaban por adherirse. La diferencia de esta adhesión en una y otra modernidad artística radica en los distintos matices de la barbarie en cada contexto y en la relación disímil de esta fuerza con la realidad y la imaginación. Este asunto se convierte, entonces, en un punto clave para entender los vínculos entre la literatura y el mal en la modernidad toda, y en particular en su concreción latinoamericana.

La imposición de unos sentidos arbitrarios de civilización –como si éstos pudieran asumirse en estado puro, extirpando la naturaleza humana– para la vida en sociedad, ocasiona la rebelión del arte y la afirmación desde la esfera artística de la esencia bárbara, hasta cierto punto suprimida o al menos acallada, en los escenarios sociales de los estados que lideran el proceso de industrialización. La desobediencia, desde el terreno estético, a la civilización se hace más consciente con el romanticismo europeo cuyos antecedentes inmediatos habían sido los oscuros presentimientos surgidos hacia el final del período de las Luces. Sin embargo, la dimensión bárbara de este movimiento se identifica con una parcela inalienable del individuo y ya no con un mundo bárbaro, que aunque aparezca como inspirador, se considera perdido o alejado, desde el punto de vista geográfico o ideológico. Son de sobra conocidas las interpretaciones que el psicoanálisis establecerá posteriormente de este hecho y sus discutidas ideas del arte como sublimación del elemento maldito que no puede ya exteriorizarse en la realidad de los mencionados países.

Esto lleva a una vinculación de la *imaginación* al deseo consciente de violación de los dictados civilizatorios, que se identifica con un ímpetu bárbaro y a la intención de *inventar* universos ajenos a la realidad civilizada en los que puedan reconciliarse, hasta diluirse, los antagonismos de bien y mal,

lo apolíneo y lo dionisiaco, la civilización y la barbarie. Así pues, la barbarie se relacionaría con la imaginación, entendida ésta como voluntad de invención.

En cuanto a las acepciones latinoamericanas de este dualismo, cabe decir que es en el período posindependentista en el que adquiere importancia, mediante la asunción de las tesis positivistas como modelos de construcción de las identidades nacionales republicanas. Es Domingo Faustino Sarmiento quien abre el fuego desde las letras y la política con su ya clásico *Facundo* (1845) titulado originalmente *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. Si la estructura civilizada se ha impuesto en las sociedades que lideran los ideales del progreso material, las sociedades en las que no ha penetrado esta dinámica y en las que todavía son preeminentes, en la realidad, fuerzas ajenas a la modernidad, son consideradas como bárbaras. En ellas, la historia no derrota todavía al mito y la secularización²⁹ de la vida es incompleta. Entre las socie-

29. En realidades latinoamericanas donde el proceso de secularización ha ido un poco más lejos y en donde la modernidad capitalista se ha asentado de modo más palmario –especialmente en las grandes metrópolis– la autonomía de lo estético y la idea de la literatura como el lugar de la confesión, de la blasfemia parece ser más extendida. En la narrativa, el héroe problemático ha tenido mayor cabida. Acaso sea Borges el ejemplo más claro, y el único entre los más reconocidos, en el que se cumple a la perfección la concepción de la literatura como imaginación pura, como creación de símbolos de *correspondencias* infinitas. Cabe recordar que Borges es uno de los autores latinoamericanos más próximos a la literatura europea moderna, particularmente a los presupuestos esteticistas. El autor argentino incluso llega a utilizar los sistemas metafísicos como anécdotas para la construcción de ficciones –considera la filosofía como literatura fantástica– y si de alguna visión filosófica estuvo realmente cercano fue de la de Berkeley y su concepción de la inexistencia de la realidad absoluta, frente a la existencia única de las percepciones de ésta. Respecto al problema del mal, recibe igual tratamiento estético, como señala Juan Jacinto Muñoz Rengel, «es un dilema que perturba la mente de Borges. Lo resuelve mediante Job, mediante Escoto, Erígena y mediante Spinoza; pero también lo resuelve mediante los gnósticos [...] Las doctrinas gnósticas no representarían para Borges, con toda seguridad, la solución más creíble al problema del mal, **pero sí la estéticamente más poderosa**». Ver su artículo «¿En qué creía Borges?», en <http://www.ft-p.uma.es/estigma/page30.html>. El resaltado es mío. Sin embargo, frente a las tendencias esteticistas, suele imponerse en Latinoamérica posturas, como la de Vargas Llosa, que establece una relación directa de la literatura con la realidad. La postura de Bataille de la literatura como lugar del mal –en tanto lugar de la transgresión moral de la realidad– no es entendida o simplemente es rechazada por Vargas Llosa quien apuesta por la capacidad del arte para relacionarse con la realidad, aunque sea para establecer su crítica o negación: «Es verdad que la literatura expresa principalmente el Mal, pero Bataille, aunque no en teoría, en la práctica parecía convencido de que *solo* debía expresar el Mal. Creo que junto con una vocación maldita hay en toda literatura auténtica, tan poderosa como aquella, una ambición desmesurada, una aspiración decidida a rehacer críticamente la realidad, a contradecir la creación en su integridad, a enfrentar a la vida una imagen verbal que la exprese y niegue *totalmente*». Ver su artículo «Bataille o el rescate del mal», en *Contra viento y marea (II)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 23-24.

dades percibidas desde los presupuestos de la civilización como bárbaras, se encuentran los pueblos de habla hispana —es decir, España y sus antiguas y en aquel momento todavía existentes colonias— afectados por la resaca del espíritu de la Contrarreforma, ajenos a la presencia de un racionalismo realmente significativo e influyente y en las que la escisión de lo público y lo privado es de difícil arraigo.

En el caso de la América Latina emancipada, según sostiene Sarmiento, que es notable representante de las ideas positivistas en Argentina, el proyecto civilizatorio que sin vacilaciones debe trasplantarse encara un doble desafío de eliminación. Por un lado, el de la supresión del substrato bárbaro producto de la idiosincrasia castellana. Y por otro, la superación del substrato, de la misma índole, que se configura en torno a la pervivencia de culturas de origen prehispánico. Pero es tan insoslayable la constitución bárbara de este mundo que el proyecto civilizatorio está condenado al fracaso una y otra vez. Tal proyecto toma como uno de sus flancos fundamentales de acción las letras del siglo XIX. En los intersticios de esta escritura, sin embargo, se filtra una atracción hacia el aspecto de la realidad que se maldice, del que, pese a su negación, se forma parte. El arte y la literatura, desde este punto de vista, tampoco pueden sustraerse a la barbarie, pero ya no como fuerza que transgrede la realidad social, sino como un resorte incontrolable que actúa en la realidad social misma y que emerge en las manifestaciones estéticas del siglo XIX, aun en contra de sus mismos puntos de partida que parecen constituirse en los verdaderamente ficticios. De este modo, la barbarie se une a la imaginación que es entonces más consecuente con la naturaleza del mundo latinoamericano. La imaginación se convierte, entonces, en principio *comprensivo* del mundo, y la fuerza inventiva se identifica con la quimera civilizatoria.³⁰

La fuerza bárbara de estos escritores civilizados latinoamericanos pasa a ser tal vez más genuina porque se muestra de forma subliminal como correspondencia con una realidad de la vida social y con una realidad individual inalienable: la fuerza primitiva del hombre que, aunque trata de ser disciplinada desde la dimensión estética tiene salida precisamente a través de ella. La barbarie se constituye, por esto, en una fuerza de apariencia más ineludible en la realidad y en la literatura latinoamericanas, adquiriendo un contorno trágico, en el sentido clásico de la fatalidad.

Los ejemplos sobre las seducciones malditas por parte de los escritores latinoamericanos del siglo XIX son bastante conocidos. El romanticismo

30. Esta idea de la imaginación vinculada al ámbito de la *comprensión*, y por lo tanto más ligada a la realidad, y su diferencia respecto a la imaginación como *invención* es formulada por R.H. Moreno Durán, que a su vez la recoge del texto de Jean Pouillon *Temps et roman*. Ver su obra *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Ariel, 1996 [1976], pp. 23-24.

de estos autores pone el acento en la influencia del sentimentalismo y el positivismo ideológico, contra el que paradójicamente tal movimiento reaccionaba en sus orígenes europeos. Sin embargo, aun bajo este timón intelectual, se cuelga en dichos autores la atracción bárbara, con todas las características ya señaladas. El ejemplo más obvio de la presencia de la barbarie en la literatura del siglo XIX es, sin lugar a dudas, «El matadero» de Esteban Echeverría, intelectual de reconocida trayectoria positivista y defensor a ultranza de la causa unitaria en Argentina. Escrito entre 1839 y 1840, este relato sufre la autocensura en vida de Echeverría, acaso por la subversión desde la estética del propio pensamiento político. Por un lado, se describe bajo una mirada fascinada la realidad social bárbara de un matadero y sus carniceros, como metáforas de la barbarie federalista y de las fuerzas provenientes del campo. Por otro lado, aparece la natural seducción del hombre por la violencia en general y por el sacrificio, la tortura y la sangre en particular. Solo en calidad de obra póstuma se conocería esta obra en 1871.

Ni el mismísimo Sarmiento puede sustraerse a tal inoportuna atracción en *Facundo*, cuando se refiere a las fuerzas federalistas y del campo que deben ser vencidas y en las que paradójicamente se hallan sus orígenes, como descendiente al tiempo de colonizadores españoles y caciques indígenas. *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera, una de las novelas más sobresalientes del romanticismo latinoamericano, incluye en su argumento el resbaladizo tema del incesto entre hermanos finalmente resuelto forzosamente con la muerte de la heroína, en favor del triunfo de los desapasionados, ‘sanos’ y ‘civilizados’ sentimientos de hermandad. Y *María* (1867), de Jorge Isaacs trata, además del tema del incesto, expresado de un modo más sutil que en *Cumandá*, la seducción que el mundo negro y mestizo ejerce sobre el autor colombiano.

En fin, si se asimilan las ideas de la barbarie anteriormente expuestas a la experiencia del mal y si, como se ha dicho, esta fuerza está intrínsecamente unida a la imaginación –sea cuales fueren sus perfiles, inventivos o comprensivos– se reafirma la premisa de que el arte –y la literatura en particular– en todos los ámbitos y formas de la modernidad acaba relacionándose, de uno u otro modo, con lo maldito.

Como se apuntaba más arriba, el mal se origina en la realidad y se traduce en el arte latinoamericano. Ya no es un elemento intencionalmente elegido para transgredir una realidad civilizada, inexistente bajo su forma absoluta en este ámbito. En Latinoamérica, al menos hasta épocas más recientes, la polarización establecida por la *cultura alejandrina* entre lo dionisiaco y lo apolíneo no es tan evidente y se da más bien la lucha de ambos elementos sin que el segundo consiga imponerse, llevándose a cabo una convivencia conflictiva semejante a la que reflejaba la tragedia griega. La mención de este gé-

nero no es gratuita, ya que como se verá en el apartado siguiente, la literatura y la realidad latinoamericana tendrán no pocas concomitancias con la visión de la tragedia. Dicha visión será asumida por muchas de las corrientes literarias, a excepción de algunos movimientos modernistas, vanguardistas y de manifestaciones literarias más contemporáneas que traducirán una relación distinta entre la literatura y el mal.

La visión trágica y la visión ética del mal en la literatura latinoamericana

En la literatura moderna, desde los orígenes europeos del romanticismo, se había tomado partido por el *orfismo* literario. Esto es, frente a la disyuntiva entre cuerpo y alma, entre realidad exterior y realidad interior, la literatura tomaba partido por el primer término y por la actitud transgresora del espíritu que se enfrentaba al cuerpo cuya materialidad servía de lastre en la realidad. En la literatura latinoamericana, a excepción de algunas expresiones del modernismo y de las vanguardias influenciadas por este credo romántico, el orfismo no tuvo la misma predominancia, ante una situación en donde la relación entre los macro y los microcosmos era compleja y difícil de quebrantar.

Por estas razones, la perspectiva trágica del mundo y del mal se impuso, hasta épocas más recientes, en la literatura. Frente a la imposibilidad de la autonomía del arte respecto a los ámbitos de la historia, lo social y las fuerzas de la naturaleza, el mal es visto como sustancia externa originada por los mencionados ámbitos e inoculada en el ser. El instinto, por ejemplo, no se asocia a una fuerza reprimida y sublimada en el arte, sino más bien a una pasión dictada por las instancias de la naturaleza. El mal, en consecuencia, se sufre, se presenta como *pathos* inevitable, frente a su elección, al *ethos* de la literatura y la realidad de los países más industrializados. Ariel Dorfman expresa esta preeminencia de la visión trágica y su contraste con la visión ética del siguiente modo:

En Europa la violencia existe porque yo soy «libre», se supone que hay un yo ajeno a la violencia, capaz de decidir frente a ella, diferenciable y aparte. En América la violencia es la prueba de que yo existo. No discutiré el hecho de lo violento, sólo su forma, dicen nuestros personajes [...] la violencia no es un problema intelectual [...] Es frente a esta violencia, que define la intrarrelación en América, frente a la manera de sobrevivir y rescatar un sangrante espejo de nuestros rostros, es frente a esto que se debe calificar el redescubrimiento del Marqués de Sade en el mundo europeo, la creación del teatro de la crueldad, el «Olympia Reader», el masoquismo sexual. Esto es allá el resultado de una mala conciencia (aunque tampoco niego que es una búsqueda, una

manera de reabrir las compuertas de la comunicación) [...] **es una tendencia estética**, una exacerbación de la sensibilidad acallada por la cómoda y refugiosa vida burguesa, una mueca que establece que todavía existen infiernos en el hombre, por mucha televisión que se vea. Con esto dinamizan dionisiacamente las apolíneas formas de una ceguera. **En Hispanoamérica, en cambio, no es el proceso de una elite, que ‘inventa’ una realidad diabólica o dolorosa.**³¹

Frente a la *invención*, parece tomarse partido por la reconstrucción ficcional de la tragedia de la realidad, por la postura de la imaginación *comprensiva* a la que se aludía. La tragedia griega, como se vio, expresa la encrucijada entre el mito y la historia en un momento en el que el mundo griego comienza a percibir los lindes entre la naturaleza y la cultura. En Latinoamérica puede apreciarse una situación en cierto modo similar y por ello el género trágico será uno de los referentes esenciales de los autores latinoamericanos modernos. Recogiendo las palabras de Dorfman, una vez más, se puede decir que:

Enredados en lo ineludible, encontramos una acentuada visión trágica en nuestra literatura actual, a medida que nos damos cuenta de los límites y horizontes de esta realidad. En García Márquez, en Benedetti, en Rulfo, en Sábato, encontramos una aproximación cada vez mayor a lo mítico occidental, especialmente a la tragedia griega y a la turbulencia pasional bíblica. El destino es un dios; en parte, podemos crear arquetipos porque nuestra experiencia repite túneles por los que han pasado otros pueblos, esos que sabían, como nosotros, que hay que vestir a la fatalidad con nombres para poder entenderla.³²

Ante esta omnipresencia de la fatalidad, la idea de libertad individual e incluso de libertad colectiva en la literatura, parecen condenadas a la derrota. La violencia, en este sentido fatídico, no es una utopía sino una realidad avasallante.

El sentimiento trágico de la modernidad se caracteriza, como se ha señalado, por un estar entre dos mundos. En los países de la avanzada capitalista, se trataba de la pretensión imposible de retornar a los tiempos pasados de la conciencia mítica. Antonin Artaud, por ejemplo, en su ‘Teatro de la crueldad’, como resalta Lupe Rumazo,³³ trata de recuperar la idea del *fatum*, de la

31. Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970, pp. 14-16. Los resaltados son míos.

32. *Ibíd.*, p. 15.

33. Lupe Rumazo, «El teatro de la crueldad», *Rol beligerante*, Caracas-Madrid, EDIME, 1975, pp. 263-267.

libertad precaria que puede ser impugnada por fuerzas sobrenaturales que llevan la batuta de la vida. El existencialismo está fuertemente marcado, como el teatro de Artaud, por la idea de la peste, de la fatalidad, en definitiva por una visión trágica del mundo en la que incide el padecimiento de una guerra y la crisis espiritual posterior. En los intersticios de la visión ética del mundo, como acontecía en San Agustín, se introduce lo trágico, relacionado siempre con el sinsentido y el misterio indescifrable del mal.

En la literatura latinoamericana, el peso de lo mítico ha sido esencial –no como voluntad de retorno, sino como realidad– frente a perspectiva histórica del tiempo. Esta contienda entre mundos está presente, como abundantemente se ha señalado, en obras como *Cien años de soledad*, en las que lo mítico –lo ritual, la profecía o la superstición– acaban sobreponiéndose a la penetración de la historia. La literatura, en este sentido, ya no se concibe como el lugar de la *invención* de los mitos negados por la historia, sino como reelaboración del substrato mitológico de la realidad.

Puede proyectarse una perspectiva ética desde la instancia autorial o desde otras voces de la narración para cuestionar la visión trágica. Puede introducirse la pregunta en torno al ser y su falta de conocimiento de sí, como en la tragedia sofocleana. Pero tal perspectiva y pregunta no encuentran una respuesta absoluta, por lo cual el misterio del mal y su apariencia sustancial se mantiene íntegro. Pese a la incipiente introducción de la ironía, la visión trágica nunca será totalmente desacreditada.

Se podría concluir, por todo lo dicho, que el pensamiento trágico de buena parte de la modernidad latinoamericana parece estar más cercano a la actitud de la *crítica* que a una *transgresora*, en los términos arriba desarrollados. En el discurso literario, esta situación se traduce en una instalación entre: universos de raigambre épica o mítica –en los que la realidad es unívoca–; universos trágicos –que evidencian la crisis de la integridad del hombre con la naturaleza–; y los universos que traduce la narrativa moderna europea, que se manifiestan en la novela y el héroe modernos, que se construyen sobre una realidad secularizada que no está completamente presente en el contexto latinoamericano.³⁴ Los mundos y los héroes trágicos³⁵ parecen ser los más recu-

34. También autores como Valle-Inclán y Lorca muestran en su obra un cruce de mundos que es reflejo de la confluencia de realidades en la España de su tiempo. Valle-Inclán se mueve entre el mundo mítico de las *Comedias bárbaras* y el mundo de la desmitificación esperpéntica. Lorca escribe dramas trágicos y tragicomedias guñolescas. Sus obras están, en definitiva, entre la épica, la tragedia y el mundo moderno.

35. La narrativa moderna significa el destronamiento definitivo del héroe épico y del trágico, para dar cabida al moderno héroe problemático. El héroe de la epopeya traduce y vive en la verdad unidimensional de la cual es ejemplo mítico de valor universal. El héroe de la tragedia, comienza a intuir el abismo, como ya se expresara, y la desaparición de la verdad unívoca.

rrentes en la narrativa hasta épocas más recientes, en obras como *Pedro Páramo* en la que se nos habla de un lugar y unos personajes situados en el meridiano entre la historia y el mito, entre el infierno y el cielo, entre la realidad y su disolución... Incluso autores latinoamericanos que adoptan en sus obras posturas aparentemente más cercanas a la elección del mal, como el sadismo o el masoquismo, suelen utilizar estos motivos como anécdotas, subyaciendo una postura trágica. Tal es el caso, como expresa Lupe Rumazo,³⁶ de Ernesto Sábato. El escritor se declara «un investigador del Mal» y bucea en los motivos sádicos. Sin embargo, la acción sádica no es vista como alevosa, sino como una tendencia vital en la que, según Rumazo, «se nace, vive y muere fundamentalmente para apurar el mal».³⁷ Los personajes en los escritos de Sábato son «seres torcidos por naturaleza, por destino o por presión de las fuerzas dialécticas».³⁸ Así pues, en el fondo de su escritura se encuentra nuevamente el tópico de la fatalidad, que en su caso tiene claros contornos existencialistas.

En los capítulos siguientes se verá cómo también en la literatura del Ecuador, y especialmente en la generación de los 30, el sadismo adopta caracteres fatales, cumpliéndose cabalmente la visión trágica y sustancial del mal. Faltó decir que dicha visión alcanza su máxima representación en los regionalismos a partir de la década de los veinte y la de los treinta del pasado siglo. Según admiten autores como Ariel Dorfman o el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum,³⁹ tras esta constatación necesaria de la violencia de la realidad, que el primero de los autores denomina *violencia vertical o social*, se legitima el paso, dado por las letras posteriores, hacia una postura individual en la que se contrapone la conciencia que mira a la dinámica de la realidad. En es-

La tragedia griega ya estaba del lado del símbolo, en el que subyacen las fuerzas dionisiacas. La crisis del héroe épico y la semilla del problemático, se encuentran entonces en el héroe trágico. El héroe problemático, ya es descendiente de una realidad totalmente desmiraculizada y de la imposición de aquello que Nietzsche llamaba una *cultura alejandrina*. Entre el mundo de la épica y de la novela se encuentra, entonces, la tragedia y el héroe trágico tan presentes en la literatura latinoamericana. A los tres tipos de héroes indicados les corresponden formas expresivas distintas: el mito, para la epopeya —se trata de la expresión inseparable de la experiencia, por lo que el bien y el mal se contienen en él—; el símbolo para la tragedia —es la expresión del inicio de la pregunta, de una visión ética que no se enemista con la experiencia, que la mantiene viva tras el escenario simbólico—; y por último, el concepto, forma expresiva de la modernidad apolínea contra la que nada, estando inserta y siendo hija de sus debates, la literatura moderna, intentando recuperar o inventar el símbolo y la experiencia.

36. Lupe Rumazo, «La presencia del sadismo en Sábato», *op. cit.*, pp. 287-309.

37. *Ibíd.*, p. 289.

38. *Ibíd.*

39. Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», en Jorge Enrique Adoum, antologista, *Narradores ecuatorianos de los 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXI.

ta última postura, que Dorfman llama *horizontal o individual*, se podría inferir que la imaginación adquiere los rasgos de la *invención*.

Sin embargo, no hay que olvidar que tal propósito ya estaba implícito en algunas manifestaciones del modernismo y de las vanguardias,⁴⁰ que elegían la senda de la imaginación en su acepción *inventiva*, aunque esta perspectiva se debatía constantemente con la fatalidad de la realidad. En dichas manifestaciones la adhesión al lado bárbaro era alevosamente rebelde, reivindicando una realidad violenta del hombre que se manifestaba desde la estética en contraposición a un mundo latinoamericano, fundamentalmente urbano, en el que esta literatura contemplaba la imposición de la deshumanización civilizada. Como ejemplo sobresaliente de esta otra forma de relación entre literatura y barbarie —que por cierto es contemporánea y no una evolución de la imaginación *comprensiva*, en este caso— se estudiará en este texto la obra de Pablo Palacio, como coetánea de la visión trágica representada por la generación de los 30.

En ambas visiones un factor será coincidente y es el que Dorfman denomina como una *violencia estética*, consecuencia inevitable del descubrimiento literario de la cuestión del mal, que se encargan de llevar a cabo, en Ecuador, los autores antes mencionados. Pero ya se agota esta introducción y es hora de dar paso al nudo del trabajo, donde todas estas cuestiones resurgirán a la luz de casos paradigmáticos de la narrativa ecuatoriana moderna.

40. Rafael Gutiérrez Girardot en su ya clásico libro *Modernismo: supuestos históricos y culturales* —Bogotá, Universidad Externado de Colombia / Fondo de Cultura Económica, 1987 (1983), p. 122—, habla de las contribuciones al «enriquecimiento formal y temático» que proporcionó el modernismo —tanto español, relacionado con la generación del 98, como el latinoamericano— al «enriquecimiento de la literatura fantástica», que enlaza a los países de lengua española a las inquietudes artísticas europeas. Sin embargo, tras la predominancia de la literatura regionalista y las preocupaciones y revoluciones nacionales a partir de los años veinte del siglo pasado en Latinoamérica, sobre el universalismo y la realidad subjetiva reivindicada por el modernismo y las vanguardias latinoamericanas se impone el pacto de la literatura con la realidad histórica del medio, que especialmente a partir de los sesenta toma la forma de dinámica trágica entre la libertad de la imaginación como voluntad y la imposición de la realidad histórica.

El mal en la narrativa ecuatoriana moderna

Pablo Palacio y la generación de los 30

ENTRADA

En Ecuador la modernidad literaria surge como consecuencia directa de la modernidad social y económica del país. La revolución alfarista de 1895 pudo haber significado un nuevo orden. Pero tras la ilusión del cambio vino la realidad de la continuidad en el poder de las fuerzas tradicionales. En los años veinte del siglo pasado la necesidad de transformación vuelve a sentirse. Ecuador sufre los embates de la crisis económica mundial. La modernidad irrumpe entonces haciendo eclosionar todas las contradicciones sociales y económicas larvadas durante siglos.¹ Aparece la protesta organizada de un naciente proletariado y campesinado, sectores sobre los que la crisis se cierne de modo más agudo. Una pequeñísima burguesía, que había emergido tras la revolución liberal, se encuentra sin espacio para colmar sus aspiraciones y se une al descontento. A esta clase pertenece la mayor parte de la intelectualidad que va a remover los fundamentos del conocimiento y del arte ecuatorianos. El 15 de noviembre de 1922 la brutal represión militar de uno de los movimientos de protesta convocados en Guayaquil deja una sombra muy alargada, que se va a proyectar singularmente sobre la literatura.² Desde el punto de vista sociopolítico, comienza el vaivén nunca interrumpido entre el tejer de la esperanza de consolidación de un nuevo orden de justicia y progreso social y el sutil destejido de las ilusiones por parte de las clases que se disputan la oligarquía del país, portadoras de un credo modernizador en las antípodas de la equidad social.

En la segunda y tercera década del siglo XX se manifiesta la urgencia de sacar a la luz una realidad cargada de abusos, por largo tiempo encubierta, para facilitar el cambio de ésta. Un proyecto así solo se muestra realizable a través de la *interpretación* de la realidad a partir de un buceo en el pasado y pre-

1. La entrada de Ecuador en la modernidad en los años veinte del siglo pasado ha sido señalada por el pensador y escritor ecuatoriano Fernando Tinajero. Leer su artículo «Una cultura de la violencia, arte e ideología (1925-1960)», en Enrique Ayala Mora, ed., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 10, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1983.
2. Este acontecimiento inspiró, entre otros textos, *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara.

sente del ser ecuatoriano y en las propuestas de transformación que implican preocupaciones de carácter colectivo. La constitución de originales lenguajes sociales, políticos y artísticos es inapelable. En el terreno de las artes, significa la construcción de nuevos puntos de vista, desde los que abordar el mundo. Con éstos, proyectados sobre la realidad exterior e interior del ser y del mundo ecuatoriano, se construye la nueva pintura, sociología o literatura, por ejemplo.

Con la pregunta sobre la relación entre la realidad y la ficción se intensifica la necesidad de definir la función de la literatura y del escritor. Ésta había sido incipientemente planteada desde la primera década del siglo XX, muy de la mano de los ecos de la polémica de las vanguardias históricas europeas y los *ismos* latinoamericanos. Sin embargo, la potencialidad crítica en torno a los contenidos de la realidad social y política que encerraban muchas de las propuestas de iconoclastia formal de estos movimientos, no fue totalmente asimilada y practicada en Ecuador. Como resultado de ello, se amplificó la recepción de la renovación expresiva de las vanguardias y se neutralizó, en su mayor parte, el veneno dirigido contra el *statu quo*. Quizás en la nueva lírica –que supone la primera renovación del lenguaje literario en Ecuador, con su puesta entre paréntesis de los principios clásicos– quien más se acercara a los propósitos de estremecer el discurso y la realidad fuera Hugo Mayo.³ Las convulsiones en la realidad sociopolítica de los primeros años veinte –que dan paso a la revolución juliana de 1925 y a la fundación un año más tarde del Partido Socialista– profundizan la necesidad de encontrar nuevos lenguajes literarios para dar cuenta de los nuevos escenarios de la vida. En estos años, particularmente a partir de 1927, crecen simultáneamente una serie de propuestas narrativas que aprehenden las nuevas realidades partiendo de presupuestos éticos y estéticos diversos. Se suele señalar, al menos, dos líneas más visibles: la de una especie de *realismo sicológico* que tiene mayor arraigo en ciudades como Loja o Quito y cuya figura más representativa es Pablo Palacio; y la *narrativa social* que se impone en los años treinta, sobre todo a partir de la fundación del Partido Comunista en 1931, siendo la tendencia más seguida hasta los años cincuenta.

En la literatura que se produce alrededor de los años treinta, sea cual fuere su óptica ideológica o estética, junto a la necesidad de mostrar otras realidades surge la cuestión del mal, la aparición de todos esos elementos que desafían diferentes órdenes. Pero para estudiar las características específicas que este problema adquiere en las propuestas narrativas es necesario, previamente, prestar atención a las nuevas relaciones que se establecieron, en aquellos intensos años para las letras, entre realidad y discurso ficcional.

3. Esta polémica de la noción de vanguardia en Ecuador fue oportunamente reseñada y documentada por Humberto Robles en *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-Trajectoria-Documentos* (1918-1934), Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.

Como se viera en la introducción, el fantasma del realismo, bajo sus ropajes diversos, perseguía a la literatura latinoamericana moderna haciendo bien complicada la fuga hacia la irrealidad absoluta, hacia el lugar del arte como espacio de la liberación suprema del mundo, pretensión largamente acariaciada por la modernidad literaria europea desde el romanticismo. Las relaciones entre la literatura y el mal en Latinoamérica surgían bajo signos diferenciales, resultado obvio de sucesos históricos particulares, y la ambición de autonomía estética encontraba muchos obstáculos para arraigarse, en una realidad donde la secularización de la vida nunca había sido completada, a consecuencia de la pervivencia de formas precapitalistas en el seno de una pretendida modernidad. La incompleta consumación del divorcio entre lo público y lo privado –lugar este último del arte europeo, ligado al individuo y su interior– hacía complicada la independencia de lo estético con respecto a lo político y lo social. Así pues el arte, como espacio de elección del mal, de sublimación de esa tendencia maldita del ser humano y proposición de una moral alterna o *hipermoral*, tenía difícil cabida en el contexto latinoamericano, al menos hasta manifestaciones literarias más recientes. En este ámbito, la asunción de la *violencia* tanto en la vida como en la literatura, venía señalada por un halo de fatalismo, como destino *padecido* por el hombre y dictado por una realidad en la que lo objetivo y lo subjetivo, cuerpo y alma, no constituían elementos percibidos como contrapuestos en la mayor parte de los imaginarios. Estas particularidades de las relaciones entre literatura y realidad y las consecuentes concepciones de lo maldito se perciben con generosidad en la literatura ecuatoriana moderna, como se verá a continuación.

En el caso ecuatoriano la presencia del mal se constata en el discurso narrativo a partir de la crisis social, política y espiritual de los años veinte y treinta, como se decía. La apertura de realidades, sin ocultar toda su carga de violencia, deja atrás las formas apolíneas de los ideales supremos de la literatura clásica, verdad y belleza unívocas expresadas a través de la retórica. Se establece, en las tendencias iconoclastas de la modernidad literaria ecuatoriana, aquello que Dorfman caracterizaba como violencia discursiva, que se impone en forma diversa tanto en la narrativa de características vanguardistas como en la regionalista. Los valores de la armonía de la naturaleza y la bondad del hombre que en ella habitaba –vista de forma eglógica en Ecuador desde *Cumandá* (1879) y el arielismo,⁴ que había tenido amplia acogida en la li-

4. Se trata de la rehabilitación de Calibán –que Fernández Retamar hiciera años después desde un punto de vista sociopolítico, con la identificación de Latinoamérica, concretamente Cuba, con el esclavo de Próspero– para la literatura ecuatoriana, como sugiriera Ángel F. Rojas. Leer sus «Consideraciones sobre ‘La isla virgen’», en Demetrio Aguilera Malta, *La isla virgen*, Quito, Casa de la Cultura, 1954, p. XV-XVI.

teratura— son súbitamente contradichos por el descubrimiento del substrato de desequilibrio, generado por la violencia de la naturaleza o de la historia.

El componente dionisíaco había sido perseguido en las letras de la América Latina primero a través del modernismo y posteriormente de las vanguardias. El modernismo latinoamericano, gracias a la influencia de simbolistas y decadentistas más que de parnasianos, se había encargado de proyectar en su literatura el mensaje de horror y barbarie que ya estaba presente con vigor en los orígenes del romanticismo y de modo subliminal, como se viera, en sus ecos latinoamericanos. El modernismo ecuatoriano tardío, imbuido de una mentalidad aristocrática, se dio a la creación de realidades versallescas y melancólicas sin que el desgarramiento del último Darío, del que ya no encontraba reposo en el esteticismo de palacios y princesas y se enfrentaba a la miseria de su realidad, llegara a ejercer mayor influencia. Darío había descubierto el mensaje trágico de la violencia de su mundo, alejado de la vivencia ilimitada de las pasiones de la idiosincrasia aristocrática. Medardo Ángel Silva —acaso el único entre los modernistas tardíos ecuatorianos que sintió el desencuentro, al modo del poeta nicaragüense, entre su voluntad aristocrática y la verdad de su origen— murió demasiado pronto como para llegar a descubrir plenamente en su obra los sinsabores de la realidad y de la violencia de su país. El modernismo ecuatoriano, además, obtiene sus mayores logros en la poesía, quedando su narrativa en un segundo plano. En Ecuador no cuaja un modernismo narrativo que exprese, con la profundidad de José Asunción Silva y *De sobremesa*, por poner un ejemplo, el problema del mal. La narrativa ecuatoriana habrá de esperar algún tiempo más para que esta preocupación se haga presente.

La vanguardia histórica europea había recogido el mensaje de todos los malditos —Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, etc.— que partían de la elección del mal y la violencia del individuo frente a la realidad circundante. Los *ismos* latinoamericanos seguirían este credo, descubriendo el tema del mal como rebelión individual —salvo acaso el modernismo brasileño y su *antropofagia*, preocupado en sustentar una violencia de tintes nacionales—. En Ecuador, desde la narrativa, es Pablo Palacio quien participa de este sentido del mal proveniente del romanticismo en su revisitación vanguardista. Esta línea parte de un entendimiento de la realidad y de la literatura en su sentido universal, como expresión de la unificación del mundo que pretende la modernidad. Pese a que el escenario de dicha literatura no evade el referente particular, acentúa los sentidos universales de las realidades subjetivas. La *generación de los 30*, que tiene su antecedente inmediato en *Plata y Bronce* de Fernando Chaves y en el cuento de Leopoldo Benites «La mala hora» —ambos publicados en 1927, el mismo año en que Pablo Palacio da a la imprenta *Déborra* y la colección de relatos *Un hombre muerto a puntapiés*— parte de una apreciación de la realidad y de la violencia distinta, focalizando su mirada sobre

el *pathos* esencial de los personajes del pueblo ecuatoriano, que los conecta con la totalidad de la humanidad. Se conserva la voluntad de universalidad, pero el punto de partida es terrigenista.⁵

En este mundo el mal no es potencia liberadora subjetiva, sino que se presenta como sustancial y manifiesta en las fuerzas de la naturaleza o de la historia que determinan la violencia del hombre ecuatoriano. Cuando se asocia a las fuerzas telúricas, éstas se presentan como instigadoras de las pasiones desbordadas de los personajes; pasiones que son asumidas sin ningún indicio de represión y en comunión total con la naturaleza por los personajes míticos de la narrativa de los 30 –los más cercanos a los héroes épicos– movidos por una *pulsión erótica*. Sin embargo, el dictado de los instintos comienza a ser asumido como tragedia y con sentido de culpa por aquellos personajes que ya perciben la *pulsión de muerte*, el peso del principio de realidad opuesto al del placer sobre el que se funda la cultura. Son personajes, por lo tanto, que se encuentran en la encrucijada entre la naturaleza, de la que comienzan a alejarse, y la cultura, entre el mundo antiguo y el moderno, y por ello están cerca de los héroes trágicos.

Los presupuestos estéticos e ideológicos de la generación de los 30, y con éstos su concepción del mal, se imponen, al menos hasta finales de los cincuenta, momento en el que comienzan a removerse las relaciones entre literatura y realidad en Ecuador. Pablo Palacio ha abandonado la literatura en 1932 para continuar explorando los sentidos de la realidad, en particular a través de la filosofía. Con él parece haberse agotado una línea narrativa y una visión del mal que será recuperada en compases posteriores por los narradores ecuatorianos, con mayor frecuencia a partir de los setenta.

Como hace notar Jorge Enrique Adoum,⁶ parece ser que «Se es forzosa-mente realista cuando se es latinoamericano». Desde los treinta a los cincuenta, como expresa el escritor ecuatoriano, abunda en la literatura latinoamericana lo que denomina, en terminología poco ortodoxa pero clarificadora, *realis-*

5. La cuestión del terrigenismo y su relación con el universalismo fue insinuada por José de la Cuadra en algunos de sus textos críticos. Humberto Robles recoge este debate en su estudio *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976, pp. 91-93. En torno a la idea de universalidad, Juan Montalvo ya había establecido, en el siglo XIX, una apreciación de algún modo coincidente con la que sostiene la generación de los 30. Montalvo afirmaba, según expresa R.H. Moreno Durán que «en la causa de nuestros pueblos la esencia sólo se encontraba en el accidente». Para el escritor colombiano, esta idea está directamente ligada con la de Sartre y su *hombre en situación*, es decir, con la visión de que la accidentalidad del hombre –sus peculiaridades determinadas mayormente por un contexto– señala hacia el encuentro con la esencia compartida por todos los hombres, con la universalidad. Leer *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Ariel, 1995 [1976], p. 65.
6. Jorge Enrique Adoum, «Prólogo», en Jorge Enrique Adoum, antologista, *Narradores ecuatorianos de los 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXI.

mo realista –telurismo, costumbrismo, verismo, criollismo, etc.– para pasar a partir de los cincuenta y coincidiendo con la explosión de las realidades –mágica, legendaria, de la imaginación, de lo fantástico, etc.– a una puesta entre paréntesis e incluso desprestigio de la realidad histórica o referencial defendida por el primer realismo de la literatura latinoamericana. En este momento se inicia la modificación de las relaciones entre la realidad y el arte, consiguiendo mayores adeptos la causa de la literatura como lugar propicio para la fantasía.⁷

En la narrativa ecuatoriana de los años veinte y treinta del siglo pasado, la relación entre literatura, realidad e imaginación posee matices complejos que han sido poco entendidos desde las generalizaciones que suelen hacerse respecto a las líneas narrativas más visibles de estos años. Ni se puede establecer para la totalidad de la generación de los 30 las premisas de la literatura de denuncia⁸ e interés exclusivo en la realidad referencial, ni se puede establecer que Pablo Palacio sea adalid de la literatura de lo imaginario, preocupado de las realidades históricas.

Ni la narrativa de Pablo Palacio ni la de la generación de los 30 abandonan la realidad, aunque la recuperen y construyan a través de mecanismos ficcionales divergentes. Todos ellos son hijos de la atmósfera de cambio de los años veinte y treinta y, como tales, comparten la pregunta sobre las realidades y sobre el mal.

Agustín Cueva⁹ afirma de la generación de los 30 que introdujo «la semilla del mal», en cuanto desveló realidades y personajes ocultos hasta ese momento y puso voz a los «malos pensamientos», que forman parte esencial del mundo, hasta entonces ausentes de la literatura y de los discursos oficiales. Esta apreciación bien podría servir para la literatura de Pablo Palacio, como se comprobará a continuación.

7. Pese a este acercamiento a la fantasía a partir de los años cincuenta, aún en la narrativa más reciente, en novelas como *La Linares* (1975) de Iván Egüez, se percibe una pervivencia de lo que Alejandro Moreano ha llamado costumbrismo sociológico. Estas ideas pueden encontrarse en el capítulo «La narrativa social» de la tesis doctoral que actualmente adelanta este autor.
8. Debemos diferenciar las reiteradas opiniones sobre el compromiso de la literatura con la realidad social –a veces, como en el caso de Gallegos Lara, portadoras de un encendido dogmatismo político aplicado a la literatura– de la práctica literaria de que hicieron gala los autores de los 30 e incluso de sus gustos artísticos. El mismo Gallegos Lara cultivó, particularmente en *Los que se van*, una relativista que en ocasiones se aproximaba más a las realidades míticas que a las históricas, a las relaciones del hombre con la naturaleza que a las relaciones del hombre con lo social.
9. Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960 (en una perspectiva latinoamericana)», *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993, pp. 109-141.

PRIMERA PARTE

La generación de los 30

En el camino abierto por la generación de los 30 el punto de vista de la realidad –de la que forma parte la magia– predomina sobre la fantasía. Este hecho tiene que ver con la elección de los mundos narrados y la vocación de penetrar en la mentalidad de los personajes que los pueblan. Mundos en los que la superstición y la leyenda, asumida como verdad y no como invención, está a la orden del día. Tal vez el lector alejado del universo de esta narrativa pueda establecer su irrealidad. Puede que el propio autor esté debatiéndose entre fantasía y realidad en el momento de construir la ficción. Pero en los límites del mundo creado –en los que la separación entre instinto y razón, lo interno y lo externo, no está dibujada con firmeza– la realidad se impone sobre el punto de vista de lo imaginario.

En el estudio de la generación de los 30 es necesario pasar por encima de las generalizaciones monolíticas con las que se la suele abordar –bajo los rótulos de literatura ‘dogmática’, ‘fotográfica’, de ‘contenidos’ y olvidadiza del estilo– para poder comprender la complejidad de líneas de producción que parten de elecciones y visiones de mundo narrado distintas. Se puede, al menos, diferenciar dos orientaciones que suelen darse en el seno de la producción de un mismo autor. Se sigue en este punto la discriminación de Alejandro Moreano¹⁰ de dos corrientes principales. Por un lado se encuentra una suerte de *dramática social* interesada en la parcela de lo público-social, en la que sobresalen los padecimientos y las rebeliones colectivas contra la violencia de las fuerzas sociales y políticas opresoras, personificadas en la trilogía del poder de la Iglesia, la oligarquía urbana o rural y las fuerzas represivas a su servicio. Esta línea suele tener atmósfera y personajes urbanos –como en *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara– o contexto serrano y protagonista indio –en la llamada *narrativa indigenista*, cuya obra culminante es *Huasipungo* (1934)–. Por otro lado, hay una literatura que tiene su eje en el *marco mítico-mágico* de la selva o el agro del trópico ecuatorianos, donde la naturaleza determina la violencia del hombre. Su énfasis se establece en lo privado-social, dirigiendo su interés hacia la vida del hombre como

10. Alejandro Moreano, *op. cit.*

individualidad y hacia su enfrentamiento o comunión con los instintos y la naturaleza.

En ambas líneas se toma partido por una suerte de calibanismo, por una reivindicación de la barbarie que se contrapone al programa ideológico de las fuerzas de la supuesta «civilización». Calibán se encarna en el personaje colectivo, en lucha contra las injusticias sociales que son impuestas por el nuevo orden, o en el personaje individual guiado por el lado maldito del hombre, por el instinto y la ley natural, que se opone a la razón y a la ley de los hombres.

Hay, entonces, una inversión de las valorizaciones. El elemento «bárbaro», habitualmente considerado como negativo —que se puede caracterizar como la violencia ejercida como liberación de los instintos o como ruptura de la ley— se positiviza, dentro del proyecto de mostrar la validez de las realidades ocultas. Y el elemento hasta entonces considerado como positivo, el de lo «civilizado» —cuando este elemento se adscribe a la injusticia ejercida con violencia alevosa y calculada, a una modernización económica que pasa por encima de la social— pasa a ser negativo. Es interesante al respecto estudiar las representaciones, abundantes en esta literatura, del tópico literario del *pacto con el diablo*.¹¹ El diablo, como encarnación del mal, puede entenderse como elemento negativo o positivo dependiendo del lugar desde el que se le juzgue.

El carácter diabólico de los civilizados se identifica con su desaforada ambición de poder y dominio. Este carácter demoníaco —en su acepción nega-

11. En la literatura de la generación de los 30 no estamos ante disquisiciones metafísicas en torno a la existencia del diablo, como sucede en la obra de Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*. En esta obra, como señala Darío Henao Restrepo, el personaje de Riobaldo está adquiriendo el aprendizaje ético de la vida. Su pensamiento se debate entre las cosmovisiones del mundo al que ha pertenecido —el de la «plebe» rural, en calidad de *jagunço* trabajador de la tierra— y la del mundo del que es un recién llegado —el de la «aristocracia» rural de los hacendados—. Riobaldo duda, a lo largo de la obra, si realmente ha vendido o no su alma al diablo. Finalmente derivará hacia el reconocimiento de la inexistencia del diablo y la creencia única en las potencialidades de lo humano. Leer el texto de Henao Restrepo, *O fáustico na nova narrativa latino-americana*, Río de Janeiro, Leviatã, 1992. En la generación de los 30 la conciencia de los pobladores de los mundos narrados está lejana de tal visión ética, por lo que el diablo —ya tenga presencia física como en *Siete lunas y siete serpientes* o se manifieste a través de las fuerzas naturales o sociales— tiene un protagonismo en tanto entidad cuya existencia no es puesta en entredicho. El tema de lo fáustico en la narrativa ecuatoriana merecería un estudio más amplio. Se ha podido revisar el relato «Un pacto con el diablo» de Jorge Mora Ortega —recogido en Arturo Armijos Ayala, comp., *Selección de cuentistas lojanos*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1979, pp. 87-99— que trata de la relación que popularmente se ha establecido entre el contrato fáustico y la masonería. César Dávila Andrade invierte los términos del contrato en «Pacto con el hombre» —incluido en *Cabeza de Gallo*, Caracas, Editorial Arte, 1966, pp. 71-82—. La entidad luciferina es la que propone el trato y cumple su deseo de penetrar en la percepción humana, a cambio del desprendimiento del alma del hombre de su cuerpo y el viaje de ésta por una suerte de limbo o nada.

tiva— es evidente en personajes como míster Hans y el señor Valdez, jefes ambos del negocio de tagua que aparece en las páginas de *Juyungo* (1942) del esmeraldeño Adalberto Ortiz. Míster Hans infunde un enigmático terror a través de la mirada y tiene un aire siniestro. El señor Valdez es un misterioso hombre vestido de amarillo, obsesivo adorador del tiempo y los relojes, en el que se vislumbran oscuros pensamientos. De hecho, este personaje vive rodeado de murmuraciones que insinúan que:

[...] detrás de aquel aire conspicuo se movían turbias pasiones, maquinaciones siniestras. El señor del terno amarillo poseía una casa enorme, sin pintar, herméticamente cerrada por toda la vida. Según decires, en ella había algunas distracciones para un hombre solo: mesa de billar, biblioteca, piano que nunca se oyó tocar, varios monos y muchos gatos. Estos últimos dieron motivo a la leyenda popular de que aquel señor tenía «familiar» con el diablo, «familiar con Mandinga». Sea lo que fuere, parece que casi nadie conocía la casa por dentro.¹²

Sea o no cierta la relación con el diablo —evidentemente dudosa desde el punto de vista del lector distanciado del universo de leyenda que construyen los murmullos— en los límites de la conciencia de los personajes que pueblan el mundo narrado son muy creíbles las vinculaciones satánicas.

Pacto con el diablo indiscutible, por carecer de la atmósfera de incertidumbre que construye la leyenda y presentarse como realidad corpórea, es el de Crisóstomo Chalena,¹³ personaje de *Siete Lunas y Siete serpientes* (1970), novela tardía de Demetrio Aguilera Malta en la que, dicho sea de paso, los juegos con lo real-mágico son más arriesgados que en su narrativa anterior. Chalena arrastra un turbio pasado que es origen de su desmedida voluntad de dominio. En su infancia ha sido continuamente vejado por un padre envuelto, como la embarcación La borracha en la que solían vivir, en una nube etérea. Este tiempo pasado, de cuya noticia solo son partícipes los lectores y acaso el ubicuo personaje del Cristo Quemado, ha moldeado la biliosa personalidad del personaje y su afán de resarcimiento. La desventura de Chalena en La borracha finaliza con su crimen parricida, el asesinato de toda la tripulación y la consiguiente huida. Aparecido en la población de Santorontón sin dar razón de su procedencia, comienza pronto —según riegan las malas lenguas— su complicidad con «El malo», ejerciendo de alcahete en las relaciones carnales de éste con una mula. A partir de este desempeño celestinesco, además de lograr poner los elementos a su favor para controlar el agua y, en

12. Adalberto Ortiz, *Juyungo*, Navarra, Salvat, 1982, p. 112.

13. Antecedente de Crisóstomo Chalena y sus colaboradores son las figuras de don Merelo y don Celeste, hacendado y tendero, respectivamente, de *La isla virgen*.

últimas, la vida de los santorontes –llegando a plantar, en la cima de su delirio de poder, un rosal en la mano del niño Tolón– va adquiriendo progresivamente la apariencia de un batracio. La leyenda de su familiaridad con el diablo se convierte en realidad cuando, ante los ojos del lector, éste se vuelve tangible en una aparición casi única en la narrativa ecuatoriana.¹⁴ La figura de «El malo», hasta entonces especie de ser invisible posicionado sobre el mundo brumoso de los santorontes, se aparece hacia el final del relato para signar un pacto real con Crisóstomo Chalena que implica la venta de su alma a cambio de grandes beneficios económicos y el golpe de gracia final a todos sus opositores. La aparición luciferina es así presentada: «Miró, tratando de acuchillar las sombras. Era el Mismísimo. La luz de sus ojos llameantes le servía de linterna. Estaba medio encogido. Melancólico. Con la punta del rabo se

14. Demetrio Aguilera Malta nos traslada en esta novela a un mundo de fábula donde, como se dice en un momento dado «las cosas empiezan a inventarse» y donde «el Diablo aún baila en la punta del rabo. Donde el Hijo del Hombre no gana todavía sus últimas batallas». Leer *Siete lunas y siete serpientes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 317-308. Se trata de un universo cercano al espíritu del auto sacramental, como el mismo autor ha señalado respecto a este texto: «En esta obra voy a los mitos de mi infancia. El auto sacramental, el misterio»; citado por Hernán Rodríguez Castelo, «Don Goyo, figura grande de la epopeya costeña», en Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, Quito-Guayaquil, Ariel, s.f., p. 7. Santorontón –topónimo muy posiblemente relacionado con el de la isla fabulosa de Sanborondón, que aparece y desaparece en el horizonte marino de las Islas Canarias– es un lugar rodeado de brumas y de existencia vaga. El médico Juvencio Balda, exiliado voluntariamente allí por causa de una aguda crisis de identidad y certezas, llega a dudar de su propia existencia y de la del poblado, tan alejado de la lógica de su ciudad de origen y de la suya propia. Para el mismo padre Cándido –otro personaje foráneo refugiado en Santorontón y en su ministerio religioso para huir de impulsos prohibidos– a veces la vida en la aldea y su amistad con el Cristo Quemado parecen estar sumidas en una atmósfera de irrealidad. En ambos personajes, la bruma de la realidad exterior se relaciona con una niebla psicológica y un pasado también brumoso. Santorontón es un mundo cósmico, donde gobierna la magia y la misteriosa animalidad en el seno de lo humano –animalidad plasmada a través del animismo, de las transformaciones bestiales de los personajes–. Por ello, Aguilera Malta trata, por momentos, de ser regresivo hasta la onomatopeya, de querer ir a la elementalidad de la palabra como traducción de la elementalidad del mundo descrito. Santorontón está casi más allá de la historia y del espacio. Como en la Comala de *Pedro Páramo*, parece haber un regionalismo –porque la obra de Aguilera Malta también tiene claros vínculos con el contexto del trópico ecuatoriano– que prefiere hablar de almas de una región que se proyectan sobre contextos más amplios, latinoamericanos y universales. Sin embargo Comala ha devenido infierno tras ser paraíso y ya no hay posibilidad de mudanza. Santorontón está gobernado por el dictado de fuerzas superiores infernales –y en este sentido se escuchan los ecos de *Macbeth* y de los aquelarres goyescos– y en esto reside su sentido trágico, pero cabe la posibilidad de la rebelión humana contra este estado de las cosas. Las cosmovisiones míticas y trágicas están, de algún modo, yuxtapuestas con un tono desmitificador y esperpéntico que incumbe, precisamente, a las mismas fuerzas maléficas que parecen gobernar irremisiblemente Santorontón –Crisóstomo Chalena, sus colaboradores y el Diablo, cuando se hace corpóreo–.

rascaba la barbilla. Chalena movió la cabeza de un lado para otro, resentido. Le reprochó: «Viniste, por fin».¹⁵

El otro matiz del tópico del pacto con el diablo —esta vez como positivización de lo demoníaco— se percibe en los personajes que, más que una relación contractual con las fuerzas del mal, tienen una relación de analogía con éstas por la desmesura amorosa de sus acciones. Son los seres míticos, de quienes se hablará más extensamente a lo largo de estas páginas, ausentes de todo interés más allá del de sus pasiones. De todos ellos Candelario Mariscal, figura protagónica de *Siete lunas y siete serpientes*, es quien parece guardar una familiaridad más estrecha con el «Mandinga», si se presta atención a las continuas murmuraciones que le declaran hijo de éste por su origen incierto y sed de mal. El resto de los héroes míticos también suelen estar rodeados de habladorías que los vinculan a pactos con el diablo o con figuras afines —como el Tin-Tin, ser sobrenatural de pene descomunal, asociado a *Eros*—. Estos rebeldes por instinto, como ocurre con Mariscal, son susceptibles de verse aliados con personajes positivamente transgresores, como el Cristo revolucionario de la obra de Aguilera Malta. La rebelión del instinto es súbitamente convertida en fuerza benefactora y Candelario Mariscal resulta elegido para liderar la contienda contra la injusticia, personificada en los adulterados poderes de la «civilización»; poderes representados por el dictadorzuelo del pueblo, el teniente político, el tendero, el cura avaricioso y el médico enterrador —que a veces lucen como un caimán pentacéfalo— y el jefe de la policía rural y sus dos ayudantes —que a veces toman la apariencia de víbora de tres cabezas—. A estas fuerzas el Cristo Quemado tratará de exorcizar con su «¡Vade Retro Satán!».¹⁶

En *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra también aparece el pacto con el diablo como elemento positivo. Los rumores extendidos acerca del patriarca —y desestimados por éste— hablan de prácticas satánicas y ligámenes con el mundo de los muertos. En su biografía legendaria se alude, al

15. Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas...*, *op. cit.*, p. 328.

16. A la cabeza de los representantes del «bien» irá Candelario Mariscal, aquel que, según el personaje de Jesucristo, «Es malo. No cabe duda. Con todo, su maldad resulta un estallido. Una predestinación. El papel que le toca representar. Obedeciendo a causas ajenas. Producto de una mente desquiciada por enfermedad, vicio o herencia. Además, cuando actúa, lo hace abiertamente. Sin esconderse. Sin tratar de ocultar sus hechos o sus móviles. Sin pretender, hipócritamente, conquistar el cielo pagando unas monedas». *Ibid.*, p. 313. Al lado de Candelario se sitúa el padre Cándido, que guarda un pasado de lujuria contenida y masturbación compulsiva; Juvencio Balda, presa de pasiones mórbidas, por causa de las que ha huido de la ciudad; Clotilde, ligada a la locura, a la cercanía con las bestias y a la obsesión sexual; y, por supuesto, un Jesucristo revolucionario. Todos ellos están ligados a algún tipo de transgresión, y desde la mirada de una moral ortodoxa, podrían ser considerados como detentadores del mal.

menos, a un contrato de venta del alma al diablo y al hallazgo de un tesoro enterrado gracias a las indicaciones de un espectro maldito. Mediante estas relaciones especiales, se rumorea que don Nicasio ha logrado suscitar y mantener la fertilidad ilimitada de sus tierras y toda su riqueza. Pero la venta del alma no ha sido consumada, según estiman las mismas habladorías. Don Nicasio se ha burlado tanto de Dios como del Diablo, siendo como es ajeno a cualquier moral. Por este motivo, mediante una astuta argucia –esconder el documento del contrato en el cementerio, lugar vetado al Diablo que por este motivo no puede sustentar el trato– conseguirá eludir el pago y conservar su alma.

De cualquier forma, en las dos líneas de la generación de los 30 mencionadas –tanto la que se ocupa de una especie de dramática social como la que se ocupa del contexto mítico-mágico de la selva o del agro ecuatorianos– el mal no se presenta como alternativa susceptible de elección –como pacto con la imaginación para ir más allá o subvertir la realidad– sino como imposición trágica –derivada de las fuerzas sociales o de las naturales–.

1. EL MAL EN LA LÍNEA DE LO DRAMÁTICO SOCIAL

La narrativa de la denominada *dramática social* de la generación de los 30 está más estrechamente relacionada con aquello que Adoum llamaba *realismo real*. La producción de esta línea se elabora bajo el signo de la preocupación por la historia, en especial por el tiempo presente como proyección hacia un futuro. Escrita en su mayor parte bajo la ardorosa vinculación de algunos de los autores de la generación de los 30 a los proyectos políticos de transformación –singularmente tras la creación del Partido Comunista–, esta narrativa se convierte en arma arrojada que pretende, más que un cambio de sensibilidades, contribuir a una denuncia y transformación de las realidades, sin que por ello se sacrifique el estilo –como sucedió en las mejores manifestaciones de la dramática social– por el mensaje. La dimensión histórica del mundo se superpone en esta tendencia al acercamiento a la dimensión mítica. Esta línea es, a fin de cuentas, la más visible, o al menos aquella que la crítica se ha encargado de subrayar para hacer apología o reprobación de toda la generación.

Su personaje adquiere faz colectiva, a modo de coro griego donde las individualidades no pueden ser vistas por fuera del conjunto. En la novela indigenista, el indio –a diferencia del cholo o del montuvio– se configura como representante de toda una raza e incluso clase, dimensión esta última que por

aquel entonces prevalecía en novelas como *Huasipungo* de Jorge Icaza o *Ju-yungo* de Adalberto Ortiz, por encima de la dimensión étnica. La vida interior del indio suele soslayarse, no únicamente por la difícil penetración en su alma desde una postura ajena a la dinámica profunda del mundo indígena, sino fundamentalmente por el interés mayor en las estructuras colectivas que deja en segundo término las individuales. El mal aparece en esta literatura como tragedia objetivada en la presión de las fuerzas sociales represivas y en la rebelión imparable y violenta del protagonista coral que es legitimada como búsqueda de la emancipación colectiva.¹⁷

Huasipungo es sin duda la novela más representativa de esta tendencia, escrita en plena efervescencia de la visión realista socialista en la narrativa ecuatoriana.¹⁸ En el texto se puede reseñar una especie de determinismo social –parecido al del realismo zolesco de *Germinal*– y racial. El mal, cuyo

17. En una novela relativamente reciente, como es *El devastado jardín del paraíso*, de Alejandro Moreano –Quito, El Conejo, 1990– está presente la violencia asociada a la lucha colectiva de los componentes de un grupo guerrillero ecuatoriano. Al lado de esta adhesión al mal como fuerza de emancipación colectiva, se trazan las historias personales de cada personaje, apuntando, de este modo, hacia diferentes fuentes de su acercamiento al mal. Los personajes de Hernán y Jacobo se debaten entre un ascetismo negativo –a cuya práctica se adhiere el primero, siguiendo de cerca las huellas de la blasfemia baudelaireana– y un sentimiento nihilista que concibe la violencia y el mal como máxima expresión de lo humano que contradice y pretende acabar con los sentidos «civilizatorios» –idea a la que se ha aferrado el personaje de Jacobo en su pasado–. En ambos, el mal ha resultado ser antes que nada una necesidad subjetiva y, como en el caso de Hernán, incluso una atracción estética. Por otro lado, los personajes del Ñato y Facineroso ejercen el mal llevados por la pulsión erótica, por un impulso irreflexivo que no eligen, sino que se les impone. Podemos destacar, de entre el resto de integrantes del grupo, a Ramón en el que el mal se asocia a una reivindicación colectiva contra los poderes sociales y económicos, que es teóricamente la voluntad maligna que guía a la organización guerrillera, pero que sin embargo se ve alimentada de otros resortes. Todos estos personajes coinciden en ser expulsados de distintas formas de paraísos y marginados de la ciudad. Son todos ellos ángeles caídos. Personaje cercano a uno de los protagonistas es Héctor Manuel, tío de Hernán, figura maldita que lleva la mancha del pecado por su concepción incestuosa. Por último, cabría destacar los personajes que en la obra están más allá del bien y del mal. Se trata de eternos niños insertos en una dinámica lúdica: la figura de El Pequeño, y de Magüita pareja tan intrínsecamente unida que se asocia a la idea del andrógino original en el que los opuestos se disuelven. Como puede comprobarse, en esta obra se acoje el carácter coral presente en la línea de la dramática social y el mal como transgresión colectiva, al tiempo que desarrolla las distintas asociaciones individuales con el mal, en las que se conjugan las visiones éticas, trágicas y las relacionadas con el *eros*, que estarán presentes en las obras y autores que se estudiarán a continuación.
18. Jorge Icaza, como otros autores de la generación de los 30 va a realizar un viraje en su obra hacia la penetración en el interior de los personajes. El ejemplo más visible de este cambio de postura en el autor se percibe en el tríptico *Atrapados* –Buenos Aires, Losada, 1972– que significa una apertura hacia otras realidades –entre ellas la psicológica–. No abandona la preocupación por la historia, pero su narrativa se mueve entre ésta y la autobiografía, entre el tiempo interior y el exterior del protagonista.

origen está en las estructuras socioeconómicas, es disfrazado de sino dictado por un Dios punitivo que se manifiesta a través de las fuerzas de la naturaleza, de las catástrofes o de las enfermedades,¹⁹ y que es aceptado por los indios que se asumen como castigados en su mentalidad influida por la superstición cristiana.

Éstos son señalados por las fuerzas «civilizadoras» como seres malditos por su cercanía con la naturaleza. Esta maldición es aceptada y asumida por los propios marginados, quedando los impulsos de libertad privados de exteriorización o precariamente exteriorizados mediante una desviación de la agresividad contenida hacia el núcleo familiar –dando lugar, por ejemplo, a las palizas conyugales– o hacia un elemento de la propia comunidad que es tomado como responsable de todos los males –sobre el indio al que se responsabiliza de la ira de Dios por no acceder a pagar la integridad de sus obligaciones con la Iglesia–. Finalmente la violencia contra las fuerzas represoras estalla y los malditos se convierten en una fuerza positiva que nace del reencontro con los valores ancestrales de libertad. En la rebelión se mezcla el instinto –se comenta el sadismo de las represalias del indio sobre algunos hacendados– y la venganza. El indio asume su adhesión a las fuerzas infernales para evadir el sentido de culpa y el temor inoculado por los representantes de la «civilización». El levantamiento del ejército de los ángeles caídos se hace al sonido del «embrujo diabólico» del cuerno de los ancestros incas, desenterrado por Andrés Chiliquinga. Y entonces se levanta la «caravana infernal de ruinas». Las llamas del infierno los cercan en la choza en la que establecen su fortín, pero pese a que debe cumplirse el destino trágico de su derrota frente al orden, el mensaje de la insurrección se muestra imparable.

El mal –contemplado en su acepción negativa– de origen social, y como padecimiento incontestable, se encuentra reflejado en relatos de De la

19. Algunos motivos recurrentes en el discurso literario desde el romanticismo, como la enfermedad y la muerte, frecuentemente no son más que corporeizaciones de cuestiones morales o metafísicas. El tema de la enfermedad asociada al mal aparece bastante en la literatura universal y ecuatoriana de estos años: en *Juyungo* se narra una peste que flagela a los animales y trae malos presagios. Entre los narradores de la generación de los 30, podemos destacar también el cuento «Sangre expiatoria», de José de la Cuadra, donde la superstición en torno a la maldición de la epilepsia lleva a un tremendo desenlace: Ña Macaria –una mujer «machona, vesánica»– padece, según el criterio de algunos, epilepsia y «según otros estaba hechizada». Paradójicamente, pese a la identificación de la enfermedad con lo demoníaco, posee una fonda que se hace llamar El Paraíso. A ella llega el adolescente serrano Juan Quishpe. Ña Macaria, llevada por la superstición, sacrificará al joven virgen y devoto y hará correr su sangre para exorcizar de su cuerpo al diablo. Cuando cae presa de las autoridades, está convencida de tener el cielo asegurado, pero la enfermedad, y con ella su maleficio, no ha desaparecido. Leer José de la Cuadra, «Sangre expiatoria», *Cuentos II*, Valencia, EDYM, 1993, pp. 205-210. En los autores de influencia decadente, como Pablo Palacio o César Dávila Andrade, lo morboso será positivizado y espiritualizado, como posteriormente se verá.

Cuadra como «Honorarios»,²⁰ «Ayoras falsas»²¹ o «Merienda de perro», todos ellos incluidos en *Horno* (1932).²² En el primer relato de los mencionados, un abogado acusador vende el retiro de los cargos contra el violador de una supuesta virgen al desmedido precio del goce de la virginidad de la hermana de éste. En «Ayoras falsas» un patrón ofrece monedas falsas a uno de sus trabajadores indios, que tan solo puede ensayar un gesto de venganza tan simbólico como inocuo: el arrojar a escondidas una piedra sobre la puerta de la hacienda del patrón. Y en el tremendo «Merienda de perro» el sabueso pastor del patrón devora al hijo del indio y deja los restos a sus pies, frente a la rabia e impotencia del personaje.

Otro ejemplo de la violencia ejercida injustamente por la colectividad se encuentra en «La última erranza»,²³ de Joaquín Gallegos Lara, relato en el que la superstición provoca la marginación y linchamiento de un judío errante, heredero de la culpabilización secular a su religión de todos los males colectivos. Para finalizar, en *El Éxodo de Yangana* (1948) de Ángel F. Rojas, también aparece el personaje colectivo positivamente rebelde que ha sido empujado al crimen y al destierro por el hecho de enfrentarse a la autoridad arbitraria de una ley.

2. EL MAL EN LA LÍNEA DE LO MÁGICO-MÍTICO

La lucha entre la visión trágica y la visión ética del mundo aparece, por momentos, en las mismas páginas de esta literatura, específicamente en las obras de la generación de los 30 que se interesan por los *mundos mítico-mágicos* de la selva y el campo, cuyos protagonistas suelen ser cholos o montuvios y, en menor medida, afroecuatorianos e indios. Esta línea se muestra más preocupada por la relación de la historia con la fábula y la leyenda, bucea en la *intra*historia y la condición del hombre ecuatoriano como fundamento esencial para entender posteriormente lo social. Demetrio Aguilera Malta, en el epígrafe a *Siete Lunas y siete serpientes*, resumiría retrospectivamente esta voluntad de fundamento mitológico que inspiró a los integrantes del *Grupo de Guayaquil*²⁴ y a los autores cercanos a éste:

20. José de la Cuadra, «Honorarios», *Cuentos escogidos*, Guayaquil-Quito, Ariel, s.f., pp. 78-82.

21. José de la Cuadra, «Ayoras falsas», *ibíd.*, pp. 109-112.

22. José de la Cuadra, «Merienda de perro», *ibíd.*, pp. 106-108.

23. Joaquín Gallegos Lara, «La última erranza», *La última erranza. Todos los cuentos*, Quito, El Conejo, 1985, pp. 9-20.

24. El llamado Grupo de Guayaquil estaba conformado por José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco, todos

Esta especie de saga sólo es mía en parte. En la medida que una voz perteneciente a un CORO entona –en forma transitoria– un SOLO cuya melodía pudo vibrar, también, en otras voces fraternas: las de José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara –ya pasajeros del viaje infinito–; y las de Alfredo Pareja Díez Canseco, Enrique Gil Gilbert, Ángel F. Rojas y Adalberto Ortiz, que aún se proyectan sobre el horizonte.²⁵

Además del proyecto literario coral del grupo –explícito desde la publicación de *Los que se van* (1930), libro escrito a tres manos, las de Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, pero bajo una visión del mundo unificada– en estas líneas se evidencia un acercamiento de esta narrativa a la idea de la saga escandinava, a la comprensión del hombre y las costumbres a partir de la revelación del substrato de violencia de los instintos primitivos que muestra el relato mítico. Ligado al tema de la violencia, se encuentra en las sagas y en la literatura ecuatoriana de esta tendencia la presencia de lo escatológico, de la aproximación a la cultura de la muerte de los pueblos que conforman Ecuador. Los propósitos de esta literatura se centran, más que en la creación de mitos, que es tarea de las letras ligadas a la fantasía, en una reconstrucción del substrato mítico presente en la realidad.

Los escritores del Grupo de Guayaquil parten de la premisa de que la violencia, todavía vigente en su presente, no puede ser obviada ni estigmatizada –como se había venido haciendo– si se pretende dar legitimidad y comprender el verdadero ser del hombre ecuatoriano, principalmente del cholo y del montuvio, personajes sobre los que se centra el interés de este grupo. La crítica –dirigida incluso hacia cierta visión ortodoxa y dogmática de la izquierda, emitida por un autor nada sospechoso de conservadurismo– de esta falta de comprensión y penetración intelectual de la violencia está presente en este fragmento de *Los Sangurimas* de De la Cuadra. El narrador reprueba, en estas líneas, el maniqueísmo de las interpretaciones oficiales respecto a las tendencias criminales de la familia montuvia:

ellos originarios o fuertemente ligados a la capital del trópico ecuatoriano. Estos componentes afianzaron una camaradería espiritual basada en una común conciencia de su momento histórico –las primeras décadas del siglo XX en Ecuador– que se reflejó en un proyecto literario destinado a zarandear ideologías y estéticas. El fuego fue abierto con la publicación, en 1930, de *Los que se van*, libro que compilaba relatos de Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta. Estos cinco camaradas fueron llamados, a la distancia, «Los cinco como un puño» por uno de ellos, Pareja Díezcanseco. A este núcleo se unieron, posteriormente, Ángel F. Rojas, proveniente de Loja, Pedro Jorge Vera, también guayaquileño, y Adalberto Ortiz, originario de Esmeraldas, configurando, junto a otros autores como el quiteño Jorge Icaza, la denominada generación de los 30.

25. Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas...*, op. cit., p. 7.

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... En esos artículos, los Sangurimas eran tratados como una familia de locos, de vesánicos, de anormales temibles. Los semanarios de izquierda también se ocuparon del asunto. Para estos periódicos, las gentes Sangurimas estaban a la altura siniestra de los barones feudales, dueños de vidas y haciendas, jefes de horca y cuchillo. En el agro montubio –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 montubio 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.²⁶

Así pues, una de las voluntades fundamentales de esta narrativa parece ser la penetración ontológica²⁷ del contexto ecuatoriano, escribiendo desde una perspectiva cercana a la *Filosofía de la historia*.²⁸ De la violencia *de y sobre* la colectividad –de la perspectiva histórica– se pasa a narrar la violencia *de y sobre* el hombre en su individualidad. Como señala Jorge Enrique Adoum respecto a *Los que se van*:

Resulta curioso, por lo menos, que el libro con que se inicia un considerable período de una literatura confesa de «denuncia y protesta» (fue De la Cuadra quien la bautizó así y utilizó insistentemente esa expresión) no denuncie

26. José de la Cuadra, «Los Sangurimas», *Cuentos escogidos*, *op. cit.*, p. 182.

27. La penetración psicológica queda en suspensión ante la falta de configuración del hombre ecuatoriano del que se ocupa esta narrativa como individuo moderno. Hay, eso sí, una incipiente fuerza interior que se rebela contra el mundo y que se evidencia desde *Los que se van* (1930). La narrativa de Pablo Palacio, contemporánea a los primeros frutos de la generación de los 30, se circunscribe al contexto urbano y es protagonizada por este individuo moderno. Por consiguiente la penetración psicológica será mayor, como se verá en la segunda parte de este escrito. En la narrativa del autor lojano hay una preocupación por el ser en cuanto enajenado en la sociedad moderna, mientras que en la generación de los 30, y singularmente en la línea de lo mítico mágico, hay una inquietud por el substrato mítico y trágico del ser ecuatoriano, en su vinculación con la naturaleza.

28. Esta línea relaciona a los intelectuales de la generación de los 30, en Ecuador, con la corriente de la *Filosofía de la historia* que tuvo su momento álgido a finales del siglo XIX e inicios del XX, con intelectuales del mundo hispánico como los que constituyeron la generación del 98 y la del 27 en España, y con el mismo Darío. Consecuencia de esta línea también floreció en Ecuador el ensayo –fundamentalmente histórico, del que no estaban ausentes las preocupaciones filosóficas–. El tema de la filosofía de la historia entre finales e inicios de siglo en la literatura hispánica es abordado por Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia / Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 114-116.

nada y, por lo mismo, no proteste. Su preocupación no es la injusticia social, tema que iba a ser obsesivo en la narrativa de ese período: en esos cuentos del campo tropical y de las islas costeras no se sorprende a los personajes trabajando (con la excepción de «Los madereros» de Gallegos Lara) ni se los ve actuar en función de su trabajo ni alienados por su trabajo. No hay un solo patrón o explotador de cualquier laya que fuera. Del dinero sólo se trata en «El cholo que se odió la plata» de Aguilera Malta. El tema central es **la violencia del hombre o del destino**, la lujuria, que también es violenta y, de modo muy secundario, la superstición. Las novelas que se escribirán después, particularmente las de ambiente rural, describirán una realidad permanente, repetida cotidianamente, vivida por lo que suele llamarse «un personaje colectivo»; *Los que se van*, precisamente por tratarse de cuentos, se refiere a casos individuales, a personajes colocados en situaciones insólitas, más insólitas por la truculencia, y condenados, más que por el sistema, por la fatalidad, por una suerte de oráculo del trópico contra el que no se puede luchar (con excepción de «Los madereros»).²⁹

El mal, entonces, ya no es social, como acontece en la línea de la dramática social, sino que afecta al hombre —no constituido todavía como individuo— en su relación intrínseca con las fuerzas de la naturaleza.

El punto de vista trágico en esta línea narrativa se sobrepone, como en la anterior, no sin darse la pugna con la visión ética. Esta última aparece, a veces, defendida de modo vacilante por el narrador, como ocurre en la primera parte de *Los Sangurimas*, aquella que habla de la vida envuelta en leyenda del patriarca Nicasio Sangurima. El narrador de estas líneas introduce la sospecha acerca de la falta de veracidad de las prodigiosas anécdotas que se cuentan sobre el viejo patriarca. Sin embargo, la postura del descrédito de la conciencia mítica, como en la mayor parte de la narrativa de los 30, sale malparada. El mismo relator de la primera parte de *Los Sangurimas*, apabullado ante la falta de lógica racional de los hechos que envuelven a la familia de terratenientes, parece dejarse vencer por la idiosincrasia del mundo montuvío. El antológico epígrafe de «La Tigra» —relato publicado en 1940— del mismo José de la Cuadra, dice mucho de este aspecto:

Los agentes viajeros y los policías rurales, no me dejarán mentir —diré como en el acento montuvío—. 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 la redoma; sólo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira...

29. Jorge Enrique Adoum, *art. cit.*, p. XXV. El destacado es mío.

Pero, acerca de su real existencia, los agentes y los policías rurales no me dejarán mentir.³⁰

En un principio, se da la sustentación irónica, por la absurda insistencia en supeditar el criterio de veracidad de lo narrado a la autoridad de aquellos que sostienen el discurso de la «cultura» –ya sea por su origen urbano o por su vinculación a una institución que pretende velar por la «civilización» incluso en los dominios de la «barbarie»–. Evidentemente, la autoridad de lo montuviso, inmediatamente invocada, y su veracidad enmarcada en la leyenda prevalece. Y por ahí se deja insinuado el punto de vista de la creación del autor... acaso de la fantasía. Pero para zanjar los puntos suspensivos que ponen en duda la realidad positiva se finaliza con su rotundo, pero cínico, llamado.³¹

En este mundo la conciencia mítica gobierna pero comienzan a introducirse nuevos valores, apareciendo la grieta que anuncia el inicio del distanciamiento de los «tiempos antiguos» –de ahí el título de *Los que se van* para la obra pionera de la generación de los 30– y la consiguiente crisis identitaria. En el mundo del *eros* irrestricto se inocular el sentido de la realidad que comienza a cuestionar la comunión del hombre con la naturaleza. A este universo, donde se tambalean los valores del instinto sin límites, es el que se denominará *mundo trágico*. Sus personajes comienzan a ser conscientes de la necesidad de reprimir las acciones instintivas –aunque tal pretensión sea todavía imposible– de las que antes no se concebía ni el arrepentimiento ni el castigo.

Al tiempo se habla de un *mundo mítico*, el propiamente de los «tiempos antiguos», que pervive poblado de superhombres que están más allá del bien y del mal, aferrados a la vivencia de las pasiones absolutas y en continua resistencia respecto a las acometidas de la historia. Son los protagonistas de la trilogía mítica de Demetrio Aguilera Malta y pobladores de uno de los universos totales³² más interesantes de la literatura ecuatoriana: desde el prota-

30. José de la Cuadra, «La Tigra», *Cuentos escogidos*, op. cit., p. 113.

31. Como explicita Carlos Moreno Hernández, «Lo que caracteriza la narración histórica frente a la mítica, según Hayden White, es la exigencia de distinguir entre acontecimientos reales e imaginarios, y es justo al plantearse esta exigencia cuando se vuelve problemática, pues ¿qué significa dar a los acontecimientos reales la forma de un relato, qué es lo que define el paso de los meros anales a la crónica y la historia? Significa, como apunta ya Hegel en su *Filosofía de la historia*, la existencia de un sujeto legal o sistema legal, a favor o en contra del cual discurre el relato». Leer su artículo «Un episodio del Quijote y Cien años de soledad», en <http://fyl.unizar.es/gcorona/Articu53.htm>. En la obra de De la Cuadra, existe, como demuestra el epígrafe a «La Tigra», la voluntad de defender el relato mítico –con su indistinción entre realidad e imaginación– frente al histórico, sustentado en las autoridades ironizadas en este fragmento.

32. Principalmente *Don Goyo* y *La isla virgen* tienen estrechas relaciones y comparten espacio y algunos personajes.

gonista de *Don Goyo* (1933), pasando por Pablo Melgar y Guayamabe de *La isla virgen* (1942) –personaje este último que ya aparecía en algunos relatos de *Los que se van*– y Candelario Mariscal, en *Siete lunas y siete serpientes*. Y también se trata de los personajes de José de la Cuadra que protagonizan «La Tigra» y *Los Sangurimas*. Aguilera Malta y De la Cuadra fueron quienes más se ocuparon en su narrativa de este mundo mítico junto con Adalberto Ortiz y su *Juyungo*, novela en la que se otorga espacio importante a la conciencia mítica de la costa esmeraldeña, pero en la que lo histórico también adquiere una relevancia sustantiva.

Los personajes míticos tienen relaciones estrechas con el mundo animal y vegetal. Don Goyo tiene una relación simbiótica con los mangles. Candelario Mariscal es un hombre-caimán El mundo de la muerte³³ les es cercano, manteniendo vínculos estrechos con aparecidos. Nicasio Sangurima convive con los fantasmas de sus anteriores mujeres y Candelario Mariscal cohabita en las noches con el espectro de la Chepa Quindales. Inclusive están más allá de la vida y de la muerte, como sucede con ese muerto en vida y vivo en muerte que es don Goyo. Estos personajes no pueden eludir su familiaridad con la noche. Pablo Melgar, el joven pirata de *La isla virgen*, actúa bajo el abrigo de ella y parece ser una criatura de sus dominios. Don Goyo se comunica con los mangles cuando oscurece y Candelario Mariscal se ampara en las tinieblas para cometer sus delitos de sangre y sexo. Además, la dimensión mítica de estos personajes suele ser subrayada por unos oscuros orígenes. Finalmente todos ellos comulgan en el eterno antagonismo con los valores arbitrarios de la civilización.

La visión ética de los civilizadores o de los escépticos, como se decía, suele resultar malparada frente a la imposición trágica. De don Carlos,³⁴ el «blanco» de *Don Goyo*, se sabe que ha resultado vencido por la locura y la muerte, perdido en su isla. Don Néstor, su sobrino, seguirá los mismos pasos en *La isla virgen*. Este personaje, el último vástago de una familia aristocrática en decadencia, cifra sus últimas esperanzas de redención económica y social en la domesticación de una isla agreste y maldita, que a veces se le pre-

33. La muerte, como acontecimiento que amenaza y acaba con los límites de la vida, está también asociada al mal.

34. La vinculación familiar de don Néstor con don Carlos se nos aclara en *La isla virgen*. Cuando el joven don Néstor ha establecido su residencia en la hacienda Pepa de oro y en ella se ha abandonado a los ímpetus salvajes, recibe una carta de sus tías conminándole a hacer un viaje a Europa porque «Habían visto que no quería volver a Guayaquil. Se pensaba matar en el campo. Lo mismo que había pasado al tío Carlos ¡Dios lo tenga en su santa gloria! Y los varones de su casta habían nacido para otros menesteres». Ver Demetrio Aguilera Malta, *La isla virgen*, México, Grijalbo, 1978, p. 35. De este fragmento se deduce, también, que don Carlos finalmente ha muerto en su isla, devorado por ésta.

senta bajo la forma de mujer bellamente monstruosa. La quiebra del negocio cacaotero familiar, por causa de la plaga de la «escoba de la bruja», que guillotina repentinamente su placentera vida de rentista, es el primer agujero de su derrumbe. Inmediatamente se reitera su caída en desgracia con la llegada de unas fiebres tifoideas que minan sus fuerzas y le llevan al borde de la muerte. Las enfermedades de sus cosechas y de su cuerpo aparentan no ser más que manifestaciones tempranas del maleficio³⁵ que encarrilará su existencia hacia la debacle final de la isla.

Convertido forzosamente a la mentalidad burguesa del trabajo, abandona su vida de placeres para refugiarse en una isla que será su morada definitiva. San Pancracio, única propiedad que no puede vender por su leyenda maldita, es una isla en apariencia paradisíaca que pronto se transforma en infierno. Llega a ella como su domador pero pronto siente el influjo de ésta, que hace aflorar sensaciones olvidadas como el cabalgar de las pasiones durante su infancia y juventud en la hacienda Pepa de oro. Se resiste, sin embargo, a abandonar la razón que pretende imponer a la isla y a sí mismo. Afanosamente adquiere La Sulinterna, la balandra que se convertirá en su única posibilidad de escape y contacto con la ciudad, posibilidad que finalmente se verá frustrada. Pretende hacer producir aceleradamente la feraz tierra para huir del maleficio, pero el viaje a San Pancracio es definitivo.³⁶

El inicial aguijonazo de su prendimiento por parte de las fuerzas de la isla se constata cuando comete su primer crimen. Siente debatirse en su interior sentimientos contradictorios, entre el aplauso de su lado primitivo y la condena de su lado moral, de su precaria razón:

Ahora piensa que incluso ha cumplido un deber, el mejor de los deberes, el deber de matar. ¿El deber de matar? De verdad de verdad, ¿no se estará vol-

35. El papel del maleficio y al lado de él la «agorería, la abusión y el fatalismo» en la obra de Aguilera Malta ha ocasionado la identificación con el romanticismo huguesco realizada por Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950, p. 118.
36. Las semejanzas de esta concepción de la lucha entre civilización y barbarie y la derrota de la primera, presentes de modo particular en la literatura de Demetrio Aguilera Malta, con la de los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga en los que el hombre de la ciudad es derrotado por la naturaleza –cercado por la anaconda, por las hormigas carnívoras u otros emisarios de la selva– son evidentes. Y con el Conrad de *El corazón de las tinieblas* como se ha señalado repetidas veces. Además, Horacio Quiroga también evidencia en su obra –como José de la Cuadra– el cambio de la visión modernista de atmósfera urbana, donde el horror tiene su origen en el inconsciente del individuo, a una literatura de cariz criollista en donde el mal está asociado a los instintos y a la fuerza ineludible de la naturaleza que conduce a la tragedia. Es Ángel F. Rojas quien ha señalado con mayor brillantez las relaciones de la obra de Aguilera Malta, y más concretamente de *La isla virgen*, con la obra y el espíritu de Conrad. Ver «Estudio...», *art. cit.*

viendo loco? Sea como sea, le gusta la frase. Es que, como frase, está hermosa y rotunda. ¿Será verdad? ¿Es que estamos obligados a matar? ¿Tenemos derecho sobre la vida de nuestros semejantes? ¿Por qué no si es ley suprema? No se puede lograr nada en la existencia, si ésta no se le ha quitado antes a alguien [...] El barniz de las ciudades se me ha evaporado. Me siento primitivo y salvaje, casi como un tigre. Es raro que todavía no tenga apetitos antropófagos, que la carne cruda aún me repugne. ¿Puede ser así? ¿No será que el mal del archipiélago me está subiendo a los ojos? A ratos, me parece que hubiera nacido en estos sitios. Me grita el ancestro en una forma vegetal y extraña ¿Antes tenía raíces adventicias, como las de los mangles? ¿Alguna fuerza antihumana me separó de las remas y los troncos? ¡No! Es la Isla, que me está estrangulando, que me hace sentir la angustia de la lucha; es su cortejo de sol y de paldismo, de orillas inhóspitas y de fracasos brutales.³⁷

La muerte, que hasta entonces le ha rondado con los primeros indicios de la decadencia y la enfermedad, está claramente perfilada en la isla. Cuando decide asentarse en San Pancrancio y construir su casa bajo la dirección de don Sixto, el fabricante de ataúdes, está cavando todavía más en su zanja de soledad, locura y muerte.

Junto a *La isla virgen* se pueden mencionar otros textos en los que aparece la disputa entre el civilizador y las fuerzas de la naturaleza que acaban engulléndolo. En «La salvaje», relato de Joaquín Gallegos Lara que cierra *Los que se van*, el protagonista descreído del mito acaba siendo víctima de las potencias telúricas que cuestiona y que se le presentan bajo la forma de una mujer salvaje y sensual cuya existencia creía ser fruto de la superstición. Del mismo Gallegos Lara es «Viento del golfo»,³⁸ enésima variación del asunto romántico del buque fantasma trasladada al trópico.³⁹ La tripulación espectral de «La maldita» exige el sacrificio del hombre blanco que capitanea «Niña del mar». Éste acaba pagando a alto precio su desprecio irónico a las creencias de

37. Demetrio Aguilera Malta, *La isla...*, *op. cit.*, p. 65.

38. Joaquín Gallegos Lara, «Viento del golfo», *La última...*, *op. cit.*, pp. 117-124.

39. El agua es un elemento que tiene una doble connotación de vida y de muerte. Esta segunda connotación fúnebre de las aguas está ya presente en las leyendas y en los mitos de diversas culturas, como la griega o la bretona. En ellas, el agua y la nave que conducen a los difuntos son propiciatorias del paso del mundo de los vivos al de los muertos. El tópico del buque espectral que aparece en la literatura fantástica, y que hace que la realidad lógica y el tiempo queden anulados, es deudor de esta tradición argumental que se ajusta a la expresión de las inquietudes del hombre moderno. El agua –sobre todo la de ríos y mares– se relaciona con lo caótico, con lo que desborda los límites y por lo tanto puede simbolizar lo que se ha definido como la experiencia del mal. Gaston Bachelard ha realizado un psicoanálisis de los elementos fundamentales, entre ellos del agua. En ese estudio del agua ha tratado los contenidos arriba señalados. Este tema de la nave de los muertos lo aborda en «El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia», *El agua y los sueños*, Bogotá, 1996, pp. 111-143.

los cholos tripulantes de la balandra. No puede eludir el señalamiento del navío fantasmagórico y acaba siendo tragado por éste.

Solo pueden desafiar y sobreponerse a las fuerzas de la naturaleza aquellos que se mueven con la flexibilidad de los reptiles en su hábitat, los cholos y montuvios de los «tiempos antiguos». Como don Guayamabe –el mayordomo de *La isla virgen*– héroe mítico que enfrenta sin vestigio de temor al tigre y lo vence. Sin embargo no ha podido impedir que por las fauces del animal haya pasado previamente el Zambo Aguayo, héroe trágico espantado ante el mundo de los muertos y las fuerzas de la naturaleza que lo han señalado como víctima propiciatoria, sin que pueda hacer otra cosa más que entregarse a la fatalidad personificada en la bestia.⁴⁰ En la misma obra un peón de don Néstor, apodado el Tejón, junto a Márgara, su amante, conseguirán escapar de la isla tras desafiar y vencer a los elementos. Desde que el Tejón ha superado, en compases previos a la huida, la picadura mortal del crótalo es inmune a la maldición de la isla.

La visión irónica que cuestiona el sino fatal suele ser atrapada en su misma ironía, engullida por las fuerzas desdeñadas, como en el caso de los civilizadores, o forzada a retroceder a una posición de ambigüedad entre la razón y la superstición, sin resolverse claramente por la primera, como sucede en el caso del narrador de *Los Sangurimas* o el de «La Tigra», que se mueven entre la crítica y el asombro ante la fábula. La interpretación lógica queda puesta entre paréntesis. El misterio del mundo resulta finalmente imposible de circunscribir a una casuística, con lo cual la experiencia del mal se mantiene tan sustantiva y ligada a la realidad como impenetrable.

La Tigra y su hermana Juliana lucharán eternamente contra la policía rural en defensa de sus creencias –por muy cuestionables que éstas puedan resultar y aunque ello las vuelva vulnerables ante embaucadores como el brujo Masa Blanca– en contra de toda razón personificada en los agentes viajeros, como el pretendiente de Sara, y los policías rurales. Los genuinos Sangurimas tampoco se avendrán jamás a ninguna ley que desdiga su visión del mundo.

La naturaleza como pulsión de muerte: los héroes trágicos

La naturaleza como pulsión de muerte afecta a aquellos personajes que están entre dos tiempos y mundos, meciéndose entre mito e historia, entre los tiempos antiguos y los modernos. Se trata de los héroes trágicos, fundamen-

40. Este pasaje sería traducido al lenguaje teatral por el mismo autor en la breve pieza titulada *El tigre* –Quito, Casa de la Cultura, 1956– siendo una de las aventuras dramáticas de Aguilera Malta que alcanzaría mayor reconocimiento.

almente de los cholos y montuvios de los relatos del Grupo de Guayaquil. Distinguidos por su ausencia de identificación con una comunidad, de vida nómada y esquiva a toda ley que no sea la natural, se adentran más y más en confines selváticos o en islas olvidadas. Pero en su conciencia comienza a introducirse una suerte de *principio de realidad*, el aguijón de la cultura, que provoca en ellos el comienzo de un temor y distanciamiento de la naturaleza, la necesidad –característica de la cultura apolínea de la medida– de refrenar la *hybris*, es decir, la soberbia y confianza ilimitada en las propias fuerzas.

De la acción-pasión, de la falta de discriminación entre cuerpo y espíritu, se pasa a la necesidad de dar sentido a los actos y al intento de evadir el acto instintivo. Se trata de los prolegómenos del nacimiento de los demonios interiores.⁴¹ Pese al comienzo de la separación moderna de interior y exterior del ser, la preeminencia del segundo término, del cuerpo como instinto y del mundo, es irrefutable. Las acciones llevadas por la inconsciencia de las pasiones pasan a ser vistas, tras realizadas, con extrañeza y horror. Pero el deseo de desembarazarse de este comportamiento apasionado es inútil.⁴²

Hay una fuerza que se opone a la satisfacción ilimitada de las pasiones, una *pulsión de muerte* –caracterizada por Freud como «propriadamente demoníaca»–⁴³ que es independiente y que se opone al impulso erótico, que está más allá de toda idea de bien o mal. La pulsión de muerte tiende a dirigirse primeramente hacia el interior y conduce a la autodestrucción, para secun-

41. Los demonios interiores y la penetración psicológica se presentan ya en la narrativa de Demetrio Aguilera Malta, específicamente en los personajes procedentes de la ciudad e insertos en los mundos de la selva o de la isla. Ya en *La isla virgen* el autor se inmiscuye en los pensamientos de los personajes, particularmente en los de don Néstor. En *Siete lunas y siete serpientes* el adentramiento llegará a los niveles de la traducción del flujo de conciencia del doctor Juvencio Balda, desnudando todos sus fantasmas. Se trata de un ahondamiento en el espíritu, ya escindido de lo corporal, y, en tal sentido, en las regiones de la fantasía. Respecto a la idea de la presencia de esta escisión en algunos autores del Grupo de Guayaquil, concretamente respecto a la obra *Hombres sin tiempo* de Alfredo Pareja Diezcanseco –Buenos Aires, Losada, 1941–, novela publicada apenas un año antes que *La isla virgen*, Benjamín Carrión manifestará: «Es en *Hombres sin tiempo* donde Pareja hace un feliz intento de realizar este ‘absoluto de la perfecta relatividad’, dando cabida al espíritu, en un tipo de novela –como la ecuatoriana contemporánea– donde se había inclinado el balancín demasiado sólo hacia el lado del cuerpo» –*El nuevo...*, *op. cit.*, p. 188. El ahondamiento en el divorcio entre el espíritu y el cuerpo, y la dedicación de la literatura al primero de los aspectos comienza a volverse más claro y generalizado en la producción de la llamada corriente de transición que comienza a publicar en los años cincuenta.
42. No estamos ante algo parecido al criollismo psicológico de *Pedro Páramo* en el que se opera una recreación poética del interior de los personajes. En esta literatura, que parte de una perspectiva externa, la mayor parte de las veces, la palpación del interior se halla en las palabras y en las acciones de los personajes.
43. Sobre los conceptos de *pulsión de vida* y *pulsión de muerte*, se ha consultado: Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, pp. 348-357.

dariamente dirigirse hacia el exterior, concretándose en el crimen. Ambos son modos de acercarse al estado inorgánico original, a la muerte, resorte genuino de este impulso. A continuación serán analizadas las manifestaciones de estas dos salidas de la pulsión de muerte en el mundo trágico de los narradores del Grupo de Guayaquil.

La pulsión de muerte como autodestrucción

La satisfacción de la pulsión de muerte como autodestrucción se encuentra expresada en relatos como «El cholo que se castró» de Demetrio Aguilera Malta incluido en *Los que se van*. Nicasio Yagual es una suerte de donjuán de los trópicos que pretende huir del destino de sangre y sexo que lo envuelve. El deseo de escapar a los impulsos se cifra en la tentación del «cuerito de venao», algo así como un principio de realidad que opera en la corriente inversa a la del placer y que significa el asentamiento, el abandono de la libertad espacial del hombre nómada. Pero la castración, única forma de extirpar el punto en el que se originan las pasiones incontrolables de Nicasio, significa también la autoaniquilación. Igual esquema se reproduce en «El Cholo del Tibrón», del mismo autor, relato en el que el protagonista se entrega a la muerte en forma de escualo fantasma para evadir su pasado criminal.

La pulsión de muerte como crimen

Esta exteriorización de la pulsión de muerte es la más ficcionalizada en la narrativa de los 30. Alrededor del crimen se articulan habitualmente tres elementos que García Lorca caracterizó como «trinidad trágica».⁴⁴ Esta trinidad aparece de modo acabado en los relatos de Enrique Gil Gilbert, compilados en *Los que se van*. En ellos hay un *héroe*, un *coro* –anticipador de la fatalidad a la que conducen los actos del héroe– y un *instrumento* –que en la obra del poeta y dramaturgo granadino era cuchillo con vida propia y que en la narrativa del Grupo de Guayaquil se torna machete.⁴⁵

44. Esta concepción lorquiana está citada por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 196.

45. Sobre el género trágico, el pensamiento de la modernidad, como se vio en la introducción, volvía obsesivamente la mirada –desde los idealistas alemanes, los románticos, hasta Nietzsche y Freud– para hallar la expresión dramática de la contraposición entre naturaleza y cultura. En Ecuador, es la generación de los 30 quien aborda tal tema cuando el país está entrando en la modernidad. La generación del 98 –que tuvo amplio eco entre los narradores ecuatorianos– en España, con Unamuno a la cabeza y posteriormente la del 27 con Lorca, estaba atravesada también, como es de sobras conocido, por una crisis espiritual, ante la cual se prestaba atención en la cultura a la tragedia griega.

En «El malo» hay un héroe trágico —el niño Leopoldo— asociado, según testimonia el coro de rumores de la vecindad, al diablo por su tardío bautismo. El coro intensifica sus premoniciones hasta el desenlace de la liturgia en el consabido sacrificio llevado a cabo a través del machete, que parece lanzar un guiño diabólico: «El machete viejo, carcomido, manchado a partes de sangre, a partes de oxidado, negro, a partes plateado, por no sé qué misterio de luz, parecía reírse».⁴⁶ El destino se ha consumado y Leopoldo acaba asociado a las fuerzas del mal, asesinando involuntariamente a su hermano pequeño, relacionado con el bien desde su identificación con el hijo de Dios a través de la canción que da inicio al texto. En «La blanca de los ojos de color de luna» se reitera la triple estructura: Roberto es el héroe trágico maldecido y asociado a las instancias malignas por el coro de rumores, con las que llegará a creer que tiene contrato: «Ahora sí que le había vendido el alma al diablo» [...] «A mi nengun blanco me dispara. Porque er diablo está conmigo. ¡Viva er diablo, abajo Dios! ¡Viva er cholo abajo el blanco!».⁴⁷ El cuchillo se prende a sus manos y la voluntad del crimen a su alma, solo que esta vez la tendencia hacia la agresión exterior se vuelve hacia el interior y acabará mutilándose al más puro estilo edípico. El cholo se arranca los ojos para huir del dolor del conocimiento, de la imposibilidad de alcanzar a la «blanca» cuyos ojos le han hechizado. Y para concluir con el inventario de ejemplos en *Los que se van*, puede mencionarse «Juan der Diablo», narración que se ocupa del tópico del crimen pasional y la huida —situación que se encuentra con cierta frecuencia en la narrativa de los 30, desde el antecedente de «La mala hora» (1927) de Leopoldo Benites— para acabar, de forma inconsciente, reincidiendo en el crimen, mientras el machete —el arma que de nuevo ha dirigido la mano del asesino— queda una vez más sonriendo maliciosamente.

En *Repisas* (1931), obra de transición entre el modernismo y la posterior crudeza llana de José de la Cuadra, se incluye uno de los más logrados relatos del autor: «Chumbote». En éste se reitera el motivo del crimen. Chumbote es en inicio un muchacho que habita en el campo, en un espacio de libertad y relación intrínseca con el mundo animal.⁴⁸ Su mentalidad primitiva e impudicamente relacionada con la naturaleza sufre un cambio sustancial con el traslado a la ciudad. Su padre decide abandonarlo a la tutela de Federico

46. Enrique Gil Gilbert, «El malo», en Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, *Los que se van*, Guayaquil-Quito, Ariel, s.f., p. 15.

47. Enrique Gil Gilbert, «La blanca de los ojos de luna», en *ibid.*, p. 30.

48. La contemplación del comportamiento sexual de los animales y la asociación de los personajes pasionales con el toro padre es un motivo recurrente. Aparece, además en «La Tigra» y en «Calor de yunca», que se estudiarán más adelante, en *Don Goyo*. En esta obra, el personaje de Cusumbo adquiere el aprendizaje sexual contemplando el ayuntamiento del toro padre con una de sus hembras. Este hecho también se daba en las otras obras mencionadas.

Pinto, el patrón, y de su mujer, la Gorda Feliciano, para desempeñar labores de criado en la casa que éstos poseen en Guayaquil. Pronto se convierte en el blanco del sadismo contenido de esta última. A su vez el niño Jacinto, hijo de los patrones, inicia a Chumbote en la rutina de la masturbación compulsiva en rincones oscuros, para apaciguar el deseo sexual incomunicable en este nuevo contexto: «De vivir en la hacienda, a Chumbote no se le habría ocurrido jamás esas porquerías. Los pobres vicios solitarios, tenebrosos y sórdidos como son, que prosperan como el moho en los rincones oscuros, no alientan allá, en campo abierto. Se ahogan en el mar de sol».⁴⁹

Poco a poco Chumbote hace suyas las perversiones hipócritamente acalladas de la casa. El cambio operado en el personaje acaba siendo patente en el crimen calculado de la Gorda Feliciano, que además le proporciona un acercamiento al placer necrófilo.⁵⁰ El definitivo golpe a su inocencia se da a través de la asimilación de la culpa y el recurso de la mentira para ocultar la falta. Ya es uno más de los habitantes de la ciudad agostado por sus demonios interiores.

En «El puro de ño Juan», relato de Enrique Gil Gilbert incluido en *Yunga* (1933), adolescencia y crimen aparecen de nuevo vinculados. Bolo, el pro-

49. José de la Cuadra, «Chumbote», *Cuentos escogidos*, op. cit., pp. 34-35.

50. La pasión necrófila aparece, asimismo, en el cuento «La deuda» de Enrique Gil Gilbert y en *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera Malta. En este último texto se alude más explícitamente a tal perversión que atormenta al doctor Juvencio Balda: «Sólo una muerta te hizo daño. ¿Diamantina? Se parecía demasiado a Diamantina. Joven. Hermosa. Suicida. Hubo un momento en que te pareció que se movía. ¿O se movía? Totalmente desnuda como estaba, se levantó de la plancha. Extendió los brazos para asirte. Pediste trabajar con ella. En ella. Lo concedieron. Cuando te acercabas con tus instrumentos quirúrgicos, te acometía un temblor extraño. ¿Ella respiraba? ¿Movía el rostro para verte? ¿Se iluminaban sus pupilas? ¿Pretendía abrazarte? Cuando salías –los pocos momentos que dejabas el necrocomio– te asaltaban dudas, vacilaciones. ¿La necrofilia te estaba atrapando dentro de sus redes absurdas? ¿Te estaba deformando tu libido? ¿No te atraían ya los coitos con las mujeres vivas? ¿Te estaba dominando esa pasión por la difunta?». Ver *Siete lunas...*, op. cit., p. 251. El personaje huye del fantasma de este amor prohibido, para acabar enamorándose de Clotilde, que de algún modo también es una muerta por sus vínculos con un mundo más allá del real. En «La deuda» la referencia a la necrofilia es más indirecta y anecdótica. El médico protagonista queda solo en la sala de disección y pasea entre los cadáveres. Sobre uno de ellos se posa su mirada fascinada: «Me paro otra vez junto a una mujer. También es joven. Está desnuda, apenas tapada de la cintura hasta bajo los senos por el lienzo blanco. Las piernas abiertas, los brazos guindando por los costados de la mesa. Tiene la boca semiabierta: es una boca carnosa, pálida, sobre la que pasean las moscas. El pecho está rajado por una puñalada sobre la teta. No le han lavado la herida, y está manchada por hilos negros de sangre coagulada que ensucian su pecho blanco. Es una mujer de formas bellas; aún con la lividez de la muerte, con el rictus de angustia, así abandonada es bella. Tendría veintidós años. ¡Lástima que no me halla tocado estudiar en ella! Yo no sé por qué, pero hubiera sido más agradable. Pongo mi mano sobre el vientre, más está frío y la retiro presto». Ver *Yunga y Relatos de Emmanuel*, Quito, El Conejo, 1985, pp. 49-50.

tagonista, queda encargado del cuidado de su media hermana pequeña en una habitación de inquilinato, mientras la madre de ambos acude a una pulpería. El calor, síntoma de un deseo que comienza a nacer, el tufo de carne que proviene de un hotel cercano, los llantos de la niña, el licor puro que le brinda Ño Juan, la carcajada etílica del borracho... todos estos elementos intensifican la angustia contenida del personaje y pugnan por su exteriorización. Estalla la ira acumulada cuyo origen se encuentra en la marginación del padre sustitutivo de Bolo –y real de la niña– por la naturaleza enfermiza –y maldita en este sentido– del personaje. Y entonces, como sucedía en «El malo», Bolo asume el papel de Caín:

Cogió a la chica. La carne tibia le produjo una sensación extraña. La carne tibia le acarició un recuerdo. ¿Dónde? ¿Qué? Era un degüello. La sangre caía y asomaba un boquete rojo, suave, jugoso, como una boca riéndose a carcajadas. La sangre chorreaba por las manos prendidas de muñecas fuertes del hombre que hacía eso. La sangre tibia. Era en el Camal; varias reses morían berreando.⁵¹

Y se desatan las ansias de aniquilación, mitad por placer, mitad por venganza: «Cayó el pie desnudo sobre la boca. ¡Cómo sonó la carne golpeada por la carne! Entonces lo embargó un placer inmenso que le abrazaba el cuerpo con la sensación de una caricia. ¡Qué lindo! ¡Ahora ahorcarla, verla cómo agita las manitas en el aire, y cómo se amorata, y cómo grita ahogadamente! ¡Si ya no se oye nada, absolutamente nada!».⁵² Desde el exterior y tras los hechos, la estigmatización no tarda en aparecer: Bolo ha puesto «carota de diablo».

Chumbote y Bolo sacian su rebeldía contra la autoridad con el crimen. No son ya seres amorales como lo era Leopoldo de «El malo» –quien además era asesino accidental– o como lo es el personaje de Yuyu, del cuento «Shishi la Chiva» de De la Cuadra. Yuyu es quizás el criminal más joven de la narrativa de los años 30. Tan solo cuenta con cuatro años cuando sacrifica a su hermano menor.⁵³ El autor consigue brillantemente introducirse en el punto

51. Enrique Gil Gilbert, «El puro de ño Juan», *Yunga...*, *ibíd.*, p. 69. Cabe señalar que esta asociación del degüello de los animales y el asesinato o la tortura ya se encuentra en la literatura latinoamericana en «El matadero» de Esteban Echeverría –escrito entre 1839 y 1840–. Un abordaje semejante es el realizado por Horacio Quiroga en el conocido cuento «La gallina degollada».

52. Enrique Gil Gilbert, *ibíd.*, p. 69.

53. De nuevo nos encontramos, como en «El malo», con la recreación de la figura de Caín, uno de los criminales más atractivos desde el punto de vista literario. Baste recordar la seducción que este personaje ejercía sobre Milton en *El paraíso perdido* o en Thomas de Quincey en *Del asesinato como una de las bellas artes*.

de vista del niño y exponer su desconocimiento de los tabúes. La transgresión se opera, como es frecuente en la narrativa del Grupo de Guayaquil, en un lugar apartado de toda comunidad. El protagonista de ella, como pocas veces en los relatos de este grupo, es además de inusitadamente joven, indio. Los padres de Yuyu han decidido sacrificar a Shishi, la chiva de la casa, para salir de la hambruna que sufren. Murmuran en voz baja sobre los detalles del sacrificio del animal mientras creen que el niño está dormido. Éste ha sido el encargado de cuidar de la chiva y ha establecido una relación de complicidad muy profunda con el animal. Yuyu ha estado despierto y escuchando con rabia los planes de sus padres. No entiende por qué es necesario dar muerte a la chiva, sin considerar que su hermanito menor puede servir también como alimento. Entonces toma la determinación de realizar su idea:

Sacó el cuchillo y se inclinó sobre el huahua. Ahí, ahí... En esa hoyita... Así sacrificaban a las reses en el pueblo... Afirmó una mano sobre el pecho del huahua y le hundió, con la otra, el cuchillo en la garganta, hacia el tórax... El huahua se sacudió, exhaló un ronquidito sordo, atragantado, y todo él se bañó en su sangre calentita. Yuyu tiró el arma y salió corriendo.⁵⁴

Yuyu no intuye la dimensión de su acto. La pasión y la amoralidad, castigados por la vida en sociedad, tienen una vez más cabida e interpretación en la literatura de los 30, abriendo la brecha de la intelección de las tendencias malditas reprobadas por los cánones artísticos precedentes.⁵⁵

54. José de la Cuadra, «Shishi la chiva», *Cuentos II, op. cit.*, p. 232.

55. A propósito de la relación entre el mal y el niño en la literatura ecuatoriana, es curioso que dos de las obras que abren la producción del Grupo de Guayaquil, como «El malo» de Enrique Gil Gilbert –relato inaugural de *Los que se van* (1930)– y «Chumbote» de José de la Cuadra –publicado en *Repisas* (1931) y uno de los cuentos que inician la línea del realismo crudo y tremendo de *De la Cuadra*– aborden esta relación que se reitera, con cierta frecuencia, en obras posteriores. Si bien la idea de la perversidad del niño ya está presente en esta narrativa –especialmente en «Chumbote»– ésta suele responsabilizar de la ejecución del mal por parte del niño a la fatalidad, a la incidencia de factores externos sobre el personaje –la maldición, el alcohol, el calor, etc.– y la inconsciencia de los actos. Los niños en la literatura de la generación de los 30 serían, entonces, fundamentalmente héroes trágicos. No se ha indagado suficientemente la producción de los autores asociados a las vanguardias –con la salvedad del caso de Palacio– pero parecería que tal relación no es tan recurrente en ellos. En la narrativa denominada de *transición*, la idea de la perversidad del niño comienza a tomar mayor vuelo a través de relatos como «Sauce llorón» de César Dávila Andrade. En esta obra el protagonista recuerda con cinismo un pasaje de su infancia en el que ha llevado a cabo el asesinato –que en apariencia ha sido muerte natural– del niño Pepe Abril. Este personaje es ya, por su voluntaria vinculación con el mal, alimentada por una inclinación natural hacia éste –puesto que actúa llevado por «una voluptuosas sensación de iniquidad»– un auténtico perverso. A partir de estos años –finales de los cincuenta e inicios de los sesenta– el tema de la perversidad, ya no solo asociado al universo infantil, se hace cada vez más presente, y la

La naturaleza como pulsión de vida: los héroes míticos

La naturaleza como pulsión erótica envuelve a los personajes míticos de la narrativa de la generación de los 30. En este sentido, éstos dan satisfacción a sus ímpetus sin límite ni conciencia de maldad o bondad. Desde una mirada situada en el exterior del universo narrado –ajena a la identificación con sus personajes– los héroes míticos pueden ser hermanados con la insumisión ante la ley, con el pacto con las fuerzas del mal, tal y como se vio páginas atrás. Sin embargo, más allá de pacto alguno con el caos, éste es irreflexivo, y el mal es realmente frenesí en estado puro.

En tanto personajes guiados por el *eros*, por aquello que Freud caracterizara como instinto de vida y autoconservación desbordada –instinto que es primordialmente de creación absoluta, de placer irrestricto y amoral, aunque éste encierre como consecuencia un mensaje de destrucción– defienden su forma de vida. La Tigra se atrincherará eternamente en la hacienda Las tres hermanas contra las fuerzas civilizatorias que pretendan socavar su mundo. Los Sangurimas de pura cepa –don Nicasio y sus nietos los Rugeles– no cesarán en su insumisión frente a los órdenes que escapan a su propia ley, aun-

plasmación del mal como destino retrocede en su ubicuidad. La función de la literatura en la sociedad ecuatoriana, como en el conjunto de las letras latinoamericanas, ha variado cobrando mayor vuelo la autonomía estética respecto a la ética –aunque los vínculos entre ambas esferas no desaparezcan– y ello es debido a la mayor traducción en el arte del individuo y sus conflictos con la realidad. La perversidad cruza, por poner dos ejemplos, los relatos de Francisco Proaño y los de Javier Vásconez. Del segundo, de forma especial, su novela *El secreto* –Quito, Acuario, 1996– y el relato titulado «El hombre de la mirada oblicua» –incluido en *El hombre de la mirada oblicua. Cuentos*, Quito, Libri Mundi, 1989, pp. 127-164–. El primero de los escritores mencionados ha dedicado gran parte de su obra a este asunto. Podría destacarse de entre sus producciones el libro de cuentos *Oposición a la magia* –Quito, Libresa, 1994 [1986]– en el que se incluye el cuento «Dispersión de los muros», que narra la presencia siniestra de unos niños que se manifiestan con sus dibujos a través de las paredes. En esta línea de la relación entre el niño y el mal en la literatura más contemporánea, puede destacarse el cuento de Galo Galarza titulado «El turno de Anacle» –*Revista Eskeletra* (Quito), 1 (1989): 8-9– en el que se relata el crimen de dos niños, Manuel y Anacle, perpetrado contra el abuelo, precedido de un historial de placenteras torturas y asesinatos de gatos. Este cuento es, de los que pudo examinarse, aquel que trata de modo más explícito el tema. Se ha podido constatar, igualmente, el considerable tratamiento de la perversidad infantil en relatos escritos por mujeres en Ecuador. Se puede mencionar, por ejemplo, un libro de cuentos inédito de Marcia Cevallos en el que la perversidad infantil es recurrente. Jennie Carrasco abre *La diosa en el espejo* –Quito, Búho, 1995– libro en el que la transgresión femenina es hilo temático de los cuentos, con el relato «Y se le dio la llave del pozo del abismo», en el que se narra la primera comunión de una niña, Juana, que se aparta del entorno angelical y religioso para verse como «diabólica» y poseedora de la «llave del pozo del abismo».

que ello signifique optar por la locura –como en el caso del patriarca– para evadir la presión de la eticidad.

Personajes solitarios, incapaces de asimilar norma alguna proveniente de una comunidad, asociados por su libertad a la dinámica de mares y ríos,⁵⁶ están más allá de la asunción de cualquier tentación de «cuerito de venao». Su casa es la embarcación o el caballo. Si acaso deciden asentarse, optan por lugares apartados de cualquier penetración de la cultura y al abrigo de las fuerzas de la naturaleza como acontece con las haciendas de La hondura –propiedad de los Sangurimas–, la de Las tres hermanas –de «La Tigra»–, las islas de San Pancracio –de *La isla virgen*–, Pepemán –de *Juyungo*– o Balumba y Santorontón, estos dos últimos espacios introducidos en *Siete Lunas* y *Siete serpientes*. Además de su soledad, estos lugares ostentan una ubicación geográfica imprecisa, hallándose también detenidos en el tiempo. Esta alienación de todo dictado que no sea el natural y por tanto de la historia, propicia la atmósfera maldita –algo parecida a la de *Cumbres borrascosas* pero asimilada al trópico– proporcionando a espacios y personajes una entidad de violencia mítica cercana al espíritu de las sagas.

A continuación se exponen algunos motivos temáticos, presentes en la narrativa de esta línea, en los que aparece esta influencia del *eros*.

El incesto

El incesto es vivido por los habitantes de estos mundos como inclinación natural sin conciencia alguna de tabú cultural. En la progenie de los Sangurimas esta práctica es extendida y consentida por el patriarca. En «Calor de yunca», relato del mismo De la Cuadra –que por cierto, y como sucede con otras obras del autor y de su generación, puede ser muy estimulante a la luz de una lectura sicoanalítica⁵⁷ se aborda el incesto como motivo principal. En una ubicación de nuevo remota y agreste, convive una familia formada por el trío de madre, hijo e hija, cuidando una propiedad del patrón. La atmósfera de calor juega, como en otras obras, un papel determinante en la exteriorización del deseo, junto con el influjo de la luna y la asociación intrínseca del perso-

56. En este sentido cabe señalar la influencia de los relatos de aventuras que se hace clara en la narrativa de Aguilera Malta y de De la Cuadra, en donde nuevamente se percibe la sombra del romanticismo y su mirada sobre los personajes que, como los piratas o los bandidos, viven la libertad de sus pasiones.

57. En la búsqueda de material para este trabajo no pudieron encontrarse muchos acercamientos sicoanalíticos a la obra de la generación de los 30, que sin embargo contiene una potencialidad de lecturas desde esta perspectiva. Eva Giberti, por ejemplo, hace una interpretación del relato «Cachorros», de Jorge Icaza, bajo la mirada del sicoanálisis en *El complejo de Edipo en la literatura*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

naje con el toro padre que se intensifica por momentos –«Provocábale morder, morder... Revolcarse, pelear... Sí. Pelear cuerpo a cuerpo, como hacía Zapote con las vacas jáyaras... ¡Jugar...! Jugar así... ¡Jugar...!»–.⁵⁸ Esto desembocará en la relación incestuosa con la hermana en la que la conciencia y la culpa están ausentes.

Los vínculos con la naturaleza y lo sobrenatural

Don Goyo –primera aparición del héroe mítico en la narrativa de la generación de los 30– tiene una relación simbiótica, no únicamente con los mangles, a los cuales su destino está ligado, sino también con tiburones y catanudos –asociados en el imaginario colectivo a la instancia diabólica– seres que forman su cortejo fantasmal tras incorporarse al mundo de los muertos. Como atributos usuales del personaje mítico, se le describe como de origen desconocido y como ser acompañado de un halo sobrenatural y atemporal –de hecho se desconoce su edad real, aunque las cábalas hablan de una vida centenaria–. Su risa demoníaca se escucha en las noches, cuando atraviesa los esteros para hablarle a la isla con la que conspira en contra del hombre blanco.

La piratería y el bandidaje

La presencia de piratas y bandidos legendarios –héroes por excelencia de la literatura romántica que pueblan principalmente el mundo montuvio– es notable en la obra de los autores de los 30.⁵⁹ Entre los piratas, sobresalen los personajes de Pablo Melgar y Tiburcio Ogazno creados por Aguilera Malta, autor que penetró con hondura en sus obras la vida de islas, esteros y mares del trópico ecuatoriano.

Pablo Melgar, antagonista de don Néstor en *La isla virgen*, sigue el llamado de la sangre que lo incita a la violencia y a la piratería. Desde bien iniciada la obra, antes de la metamorfosis del personaje en forajido adolescente de leyenda –algo así como un Billy The Kid de los mares– se insinúa su afición por «jalar fierro» y por las balandras, especialmente por la Sulinterna, propiedad de don Néstor. Las fuerzas de la noche y de la muerte –que se pondrán posteriormente a su servicio– acabarán apoderándose de ella, convirtiendo la embarcación en otro de los barcos fantasmas que surcan la narrativa de estos años. Pese al intento de autocontrol inicial de los impulsos, el persona-

58. José de la Cuadra, «Calor de yunca», *Cuentos II*, op. cit., p. 224.

59. Años después, una de las novelas más notables de la nueva narrativa ecuatoriana, *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas –Cuenca, Editorial Alberto Crespo, 1979– será protagonizada por el bandido Naún Briones.

je acaba cediendo a sus inclinaciones y emprendiendo la huida de la comunidad de peones:

[...] porque ya no aguataba las ganas que ahora tenía, que le picaban las manos por jalar fierro, por rodar tierras, por mandar gentes, por tener muchas mujeres. Había tratado de contenerse, de quedarse tranquilo en la isla, pero que era igualito a cuando a un cristiano lo agarra una revesa; por más que hace, siempre el agua lo arrastra para el fondo.⁶⁰

Cuando se aleja de la isla en su canoa, boga poseído por una fuerza demoníaca: «La canoa zapateó, igualito a un lagarto. Un rollo de espuma se colgó en la proa. Y se hundió en la noche, como alma que lleva el Diablo».⁶¹ Pronto las hazañas de Pablo Melgar se expanden. Une a su causa a los proscritos y convierte su agresividad sexual con las mujeres, junto con su simbiosis con los mares y la noche, en emblemas de su dimensión mítica. Con estas cualidades de leyenda describe uno de los pobladores de San Pancrancio su encuentro con el pirata: «Pasó por mi lado, igual que una tintorera embravecida. Traía cuatro bogas. Llevaba en la proa un enorme rollo de espuma. Las olas me bambolearon. En esto distinguí a don Pablo. Iba parado, altísimo, con el pecho desnudo, fumando un cigarro. Traía un machete que brillaba como si fuera otra luna».⁶² En asociación con las fuerzas de la isla propiciará la caída en desgracia de don Néstor –quien además ha sido el autor del asesinato del padre del pirata– secuestrando y gozando a la mujer amada por el aristócrata, además de despojarle de la mencionada embarcación.

El pirata Tiburcio Ogazno, personaje de *Siete Lunas y Siete Serpientes*, capitanea su buque espectral que aparece y desaparece entre brumas en los aledaños de Santorontón. La nave y sus tripulantes permanecen estacionados en una dimensión temporal y espacial paralela, de la que entran y salen para relacionarse con la temporalidad progresiva. La primera manifestación de su existencia, más allá de los rumores supersticiosos, se proporciona a través del encuentro del padre Cándido con el pirata. Bajo la óptica del religioso se describe la enigmática nave: «Era un barco fantasmal. De tres palos. De proporciones descomunales. Subieron por una escala de cuerda, hasta la cubierta. Le llamó la atención el conjunto de cañones y de hombres armados. Sobre todo, porque parecía sacado de otro mundo: De otra época».⁶³ Pese a su irredenta vocación blasfema –son saqueadores de iglesias y eternos irreverentes frente a figuras de dioses y santos– que acompaña a todo pirata que se precie, entre

60. Demetrio Aguilera Malta, *La isla...*, op. cit., p. 131.

61. *Ibíd.*, p. 132.

62. *Ibíd.*, p. 136.

63. Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas...*, op. cit., pp. 30-31.

chanzas y bromas crueles, proporciona a Santorontón el Cristo Quemado, que resultará ser el resorte de la revolución contra los poderes opresores de la población.

Las historias de piratas y bandidos forman parte del mundo y las leyendas de *Juyungo* y marcan la infancia del héroe, Asunción Lastre, junto al viejo Cástulo, truhán que relata al muchacho anécdotas de estos personajes. Candelario Mariscal, de *Siete lunas y siete serpientes*, también vive su etapa de piratería y revuelta marítima contra el mundo.

Mariscal es, por cierto, otro de los héroes míticos sobresalientes de la tardía producción de Aguilera Malta. Nuevamente los comadreos que envuelven al personaje señalan, ante la ausencia de claridad sobre los orígenes de éste, su descendencia del «Malo» –llamado de esta y de otras muchas maneras ante el temor del poder invocatorio de la palabra ‘Diablo’– y más específicamente del acoplamiento de éste con una mula. Otra idea, en inicio, es la que abraza el padre Cándido, quien desde el hallazgo del pequeño Mariscal a las puertas de su antigua parroquia, se inclina a pensar que es un enviado de Dios. Pese a la hoja de vida posterior, repleta de crímenes, de Candelario Mariscal, parece que de algún modo ha sido señalado para liderar la contienda –cuya gestación es la temática de la novela– del bien –en un sentido amplio en el que puede cobijarse la «barbarie» de la naturaleza– contra las fuerzas del mal que dominan espiritual y materialmente.

Su nombre, –Candela(fuego)río(agua) Mar-iscal(de nuevo agua)– alude a la coincidencia de potencias contrarias en su espíritu y a su vinculación con la libertad abismal del mar. La blasfemia constituye acción inconsciente que propicia su destierro de la comunidad y su soledad moral –Candelario pretende hacer uso del vino de consagrar para alimentar su embriaguez y ante la imposibilidad de tal deseo prende fuego a la iglesia–. Desde ese instante Candelario se desborda en actos de violencia titánica guiado por la seducción de la sangre y del sexo. Si Demetrio Aguilera Malta trata de aproximarse a los motivos de las sagas, Candelario Mariscal es la figura más próxima a los héroes de estos relatos.

Tras su alejamiento relativo de la comunidad, Mariscal comete el primero de sus crímenes múltiples. Enamorado de la Chepa Quindales, una especie de Tigra con machete al cinto, ha sufrido reiteradamente sus desplantes, hasta que una noche, arrastrado por su vocación bestial y bajo apariencia de caimán decide ir a buscar a la joven bravía a su casa para saciar su deseo: «Tatuajes rútilos. En los ojos: la Chepa desnuda. En la boca: las fauces hirvientes. En las garras: la ruta al infierno. En el sexo: la fuente del mal. La Chepa desnuda. Las fauces hirvientes. La ruta al infierno. La fuente del mal».⁶⁴ An-

64. *Ibíd.*, p. 67.

te la ausencia de la Chepa se le nubla la razón y su ira se exterioriza en una liturgia de sangre ejercida sobre los cuerpos de los padres de la mujer. Las nociones de espacio y tiempo desaparecen mientras dura el ritual,⁶⁵ que es marcado por el ritmo de la palabra del narrador: «Tuvo la sensación de irse hundiendo en un torbellino de vísceras, músculos y sangre. Baño total de mil vertientes. Rojo. Rojo de víboras líquidas».⁶⁶ Acto seguido, viola a la hermana de la Chepa, Clotilde, y emprende la huida definitiva de la comunidad y la exteriorización ilimitada de su sadismo. Convertido en el coronel Candelario Mariscal, se rodea de un ejército de marginados morales, como ocurría con el personaje de Pablo Melgar. Es en esta guerra contra todo y contra todos en la que Candelario llega a la cima de su proceso de «demonización», por llamarlo de algún modo, iniciado tras la destrucción de la iglesia. Es entonces cuando «prefería aliarse –cada vez que le resultaba posible elegir– a las causas malas y a los individuos perversos. ¿Qué quieres tú, Canchona? Me estoy volviendo así. Ahora, me gusta joder a los de abajo, a los que no pueden defenderse. Algo me ha puesto chueco, porque me encanta pisotear a los caídos».⁶⁷ Crea, incluso, sus propias señales de sevicia:

Si todavía quedaba algún herido, lo liquidaba de un balazo o de un machetazo. Prefería esto último. Le daba una extraña satisfacción el ruido seco, sordo, que producía el acero abriéndose camino entre los huesos. Sobre todo los huesos del cráneo. «Suenan como partir zapallo, Canchona» Cuando ya todos los muertos estaban bien muertos, los hacía enterrar con la diestra de fuera «Así parece que se quedan despidiéndome. Y si acaso regreso, me saludan».⁶⁸

65. Se trata de la pérdida de la noción de la realidad durante la ejecución del asesinato, a partir del olvido de las ideas de tiempo y espacio. Como expresara Thomas de Quincey: «el asesinato es una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico». Leer *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza, 1985 [1851]. El crimen adquiere, entonces, un sentido ritual, escapando del tiempo histórico impuesto por la modernidad. Esta idea del asesinato como ceremonia, se refleja de forma recurrente en el arte. El asesinato se liga, entonces, a lo ritual, frente al tiempo de la modernidad del que queda relegado. Este tratamiento del asesinato en los autores del Grupo de Guayaquil es frecuente. Cabría destacar las semejanzas que el pasaje referido de *Siete lunas y siete serpientes* guarda con el pasaje de *Don Goyo* en el que Cusumbo asesina a su mujer y su amante. Este personaje se ve envuelto en un fascinante remolino de acero análogo al que experimenta Candelario Mariscal: «Hasta aquí [hasta la entrada a la cabaña donde retozaban los amantes] recordaba perfectamente. Después todo se borraba en una serie de imágenes superpuestas, macabras, absurdas, dislocadas. A ratos, se veía como un remolino en la mano. Un remolino de acero, que cortaba y cortaba sobre carne prieta y sobre carne blanca. Después un diluvio de sangre, sobre el rostro, sobre el cuerpo todo». Ver Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, *op. cit.*, p. 33.

66. Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas...*, *op. cit.*, p. 70.

67. *Ibid.*, p. 121.

68. Demetrio Aguilera Malta, *Siete lunas...*, *op. cit.*, p. 121.

Para testimoniar la conquista de una ciudad adapta los procedimientos presentes en las historias que se contaban «más al norte» —¿las sagas, quizás?—. Corta las manos de los pobladores para enviarlas como gestos disuasivos a los lugares que arbitrariamente considera enemigos. La lucha desproporcionada llega a su fin cuando otro hijo del diablo —esta vez representante de la «civilización»— se dispone a hacerle frente: el coronel Epifanio Moncada, enviado por la ciudad. Candelario, entonces, cesa súbitamente su comportamiento, desaparece el goce de la muerte y parece comenzar a mirar con extrañeza sus impulsos. Vuelve a las inmediaciones de Santorontón y trata de deshacerse tanto de su relación nocturna con el espectro hostigante de la Chepa Quindales como de todo su pasado infernal, para lo cual su matrimonio con Dominga, la hija del Brujo Bulu Bulu, va a resultar determinante. Con esta posibilidad de redención del ángel caído, que se puede profundizar con su adhesión a las fuerzas del «bien», se pone el cerrojo a la novela.

La mujer

La asociación de la mujer con el mal, y en concreto con lo monstruoso y demoníaco, ha sido tradicionalmente fruto de la mentalidad masculina y sus miedos. Todo parte, como ha estudiado José Miguel G. Cortés,⁶⁹ de que a lo largo de la historia «el hombre ha vivido la relación con la sexualidad de la mujer como el posible riesgo de una mutilación».⁷⁰ Esta visión se manifiesta en los mitos de las sirenas, amazonas, vampiras, mujeres fatales y otros personajes afines de nuestro imaginario. Como los que se mencionarán en este apartado y que están influenciados por la mitología y el folclore americano. Como señala José Miguel G. Cortés, este imaginario de la mujer emerge de modo más obsesivo cuando el hombre siente que ésta no se somete a un papel sexual pasivo y demuestra independencia. Entonces pasa a ser vista como ser insaciable, vicioso, y bestial hasta la depredación. Pero como representante de esa parte maldita, inherente a lo humano, también es un personaje sumamente ambiguo y seductor. De esta seducción dan cuenta los escritores de la generación de los 30 en las obras que a continuación se estudiarán.

En «La Tigra», de José de la Cuadra, además de encarnarse en una mujer la figura del cacique amoral y neofeudal, también se establece la vinculación de ésta con el ángel caído⁷¹ —la Tigra tiene la sensualidad de la serpiente

69. José Miguel G. Cortés realiza un brillante estudio de la relación de la mujer con lo monstruoso en «La amenaza seductora o la mujer castradora», *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 41-92.

70. *Ibíd.*, p. 27.

71. Abdón Ubidia, «Aproximaciones a José de la Cuadra», *La bufanda del sol* (Quito), 9-10 (febrero, 1975): 36-45.

te del relato de la caída, frente a la débil razón adánica de los hombres— y todos sus atributos simbólicos.⁷² El personaje, como Luzbel, ha pertenecido al orbe del bien en el pasado, aunque siempre ha experimentado un resquebrajamiento interior de rebeldía, un impulso erótico que ha crecido con la observación de la cópula de los animales y la identificación con el toro padre —identificación que, como se vio, es bastante recurrente en la narrativa del Grupo de Guayaquil—. El hecho crudo y fortuito del asesinato de sus padres le abre la posibilidad de desatar sus pulsiones eróticas, primero a través del sadismo de la venganza⁷³ durante la misma noche del crimen. Una vez desaparecida la figura de la autoridad, la Niña Pancha ya convertida en la Tigra, se encuentra liberada de límites, pudiendo expresar sin cortapisas sus tendencias de insaciable devoradora sexual. Acaso este hecho, acompañado de la angustia e imposibilidad de satisfacción completa del deseo, confiere al personaje el valor literario del que goza.

La asociación con el mundo de los ofidios y con la luna intensifica la idea de la determinante erótica que influye sobre la Tigra. Su machete tiene vida como si fuera una serpiente voladora. Para acceder a la hacienda de Las tres hermanas, hay que cruzar caminos de serpientes. Estos vínculos simbólicos son particularmente intensos desde el título en *Siete lunas y siete serpientes*, donde el personaje de Dominga mantiene una cercana relación con las serpientes y la luna, como objetivaciones de su lascivia.

Las fuerzas de la naturaleza suelen estar del lado de la mujer e incluso llegan a tener sexo femenino. La Tigra establece un vínculo cercano con el mundo de los animales. Además de su fascinación por el toro padre, gusta de montar y domesticar caballos y ella misma es una fiera tan solo domada por

72. La Tigra es además representante de toda una serie de mujeres Amazonas de la literatura ecuatoriana, como «la atacosa» del relato «El cholo de la atacosa» de Aguilera Malta —en Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera, *Los que se van, op. cit.*, pp. 22-23— «la agalluda» presente en *Don Goyo*, o la misma Chepa Quindales de *Siete lunas y siete serpientes*.

73. El mal, para Bataille, tenía que ver con el sadismo, con la gratuidad y la irreflexión de la acción sádica. Este sadismo está relacionado con el fluir del *eros* sin contención, frente al sadismo como perversión. Alfredo Pareja Diezcanseco ha señalado que la Tigra es ejemplo de comportamiento sadomasoquista. Ver su artículo «José de la Cuadra. El mayor de los cinco» [1958] reproducido como estudio preliminar de *José de la Cuadra, Cuentos I*, Valencia, EDYM, 1993, p. 24. Sin embargo quien escribe se inclina por considerar al personaje primordialmente sádico, antes que masoquista. La piedad, la bondad y la compasión —ausentes en el sádico por naturaleza— son perdidas por la Niña Pancha la noche del asesinato de sus padres. En su renacimiento como la Tigra, tales valores están totalmente ausentes y este hecho es visible en su cambio abrupto en relación con el cadáver de su perro, Fiel amigo: del dolor maternal ante su pérdida, al olvido. Acaso tales sentimientos, como su personalidad previa a la caída, son recuperados a través de la relación platónica con el músico, pero oxidados, como el clarinete de éste, tras su marcha.

la música. En *La isla virgen*, San Pancracio es vista como una mujer bella y monstruosa, como una figura teratológica, algo así como una Medusa:

Y, de improviso, le parece que la Maldita cobra forma humana, que se convierte en una mujer. Claro que una mujer extraña, inverosímil. Su melena es de víboras enfurecidas. Los ojos parecen puñales. Las manos de crustáceos se alargan potentes, amenazadoras. En la boca agoniza un tiburón recién nacido. Los senos son nidos de gavilanes y lechuzas. Cefalópodos raros se tuercen en su vientre. Tiene el torso áspero y sepia-verde como el lomo de un caimán. En sus piernas se alojan hacinamientos de mangles y raíces adventicias. En sus vellosidades profundas crecen algas marinas y moluscos oscuros.⁷⁴

Don Néstor desea domarla como macho «clavándole su virilidad» pero, como sucedía en «La salvaje», más bien pasa todo lo contrario. Tan solo a don Goyo, un ser que está del lado de las fuerzas irracionales, se le entregan las islas como «hembras lujuriosas». En el personaje legendario de la Tunda, recreado por Adalberto Ortiz en relatos como «La entudada» o en *Juyungo*, se repiten las aludidas peculiaridades.

En esta narrativa, como ocurre en obras como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, la incógnita y la fatalidad rodean a las protagonistas. Se trata de personajes solitarios íntimamente relacionados con el mundo de la muerte, sin desligarse de los lazos de ésta con el erotismo. El espectro de la Chepa Quindales, eterna visitadora sexual de Candelario Mariscal en *Siete lunas y siete serpientes*, posee esta faz que también comparte con su hermana, Clotilde. Esta última, tras ser testigo del asesinato de sus padres y ser violada por Candelario Mariscal, se sume en un mundo de locura, de muerte, de obsesión sexual y extraña familiaridad con las bestias, particularmente con los homínidos. Los murmullos no tardan en adjudicarle la reputación de devoradora con genitales dentados y de poseída por el diablo. Y pese a su restablecimiento para la razón gracias a la terapia de la ciudad, la conexión con las fuerzas de la naturaleza permanece latente.

La consanguinidad en el mal

Los genuinos Sangurimas –don Nicasio, el coronel Eufrasio y sus hijos los Rugeles– declaran la guerra a las fuerzas de la civilización, incluso a las que nacen en su propio seno. El hijo abogado del patriarca es asesinado, según señalan todos los indicios, por su hermano el coronel, hijo predilecto del patriarca. El coronel Eufrasio se ha unido en el pasado a toda rebelión

74. Demetrio Aguilera Malta, *La isla...*, op. cit., p. 141.

montonera surgida, acompañándose en la pendencia por gente afecta al machetazo y al tiroteo. Más que la adhesión a las causas de los levantamientos, el coronel desea dar rienda suelta a su ánimo belicoso –al estilo de los revolucionarios mexicanos de *Los de Abajo* de Azuela–. Abandonadas las correas montoneras, se dedica, al abrigo de la noche, al cuatreroismo.

El mismo patriarca, de orígenes salvajes y oscuros –su madre comete un crimen fraticida y huye a un lugar apartado y selvático– tiene una relación estrecha con el turbulento río de los mameyes que corre frente a su casa y con el mundo de los aparecidos. Enemigo de toda rigidez ética o geográfica, está lejos de reprobar los comportamientos amorales de sus vástagos. Su antipatía con aquellos que, en su misma familia, sustentan valores de sumisión y cálculo –como acontece con su hijo Ventura– que abogan en su discurso por la sujeción de las pasiones y la devoción religiosa –como sucede con el hijo cura, que a pesar de todo también tiene su lado Sangurima, siendo en secreto blasfemo, dipsómano y lascivo– o que se acogen a la supremacía de las leyes del Estado –como ocurre con Francisco, el hijo abogado, de cuyo asesinato don Nicasio parece ser el autor intelectual– es patente.

Los Rugeles, hijos del coronel Eufasio, son las figuras más apegadas al espíritu del patriarca. Héroes bárbaros y soberbios –como aquellos de la casta de los Montenegros, del ciclo valleinclinésco de las *Comedias bárbaras*– guiados únicamente por la pulsión erótica, tomarán desproporcionada venganza de un desplante de Ventura. Enamoran a las tres únicas hijas del descendiente pusilánime de don Nicasio, también llamadas las tres Marías, durante unas vacaciones de la exquisita educación de éstas en la ciudad. Pretenden hacerlas sus mujeres pero se topan con la negativa de Ventura, ante lo cual, María Victoria, la mayor de las hermanas, huye con Facundo, el mayor de los Rugeles y su líder. Ésta resulta asesinada con saña y blasfemia en el mismo lugar maldito donde tiempo atrás se cometió el crimen de Francisco. La aparición del cadáver es relatada en el pasaje «El hecho bárbaro»:

A la muchacha le habían clavado en el sexo una rama puntona de paloprieto, en cuya parte superior, para colmo de burla, habían atado un travesaño formando una cruz. La cruz de su tumba. Estaba ahí palpable la venganza de «los Rugeles». Seguramente Facundo, tras desflorar a la doncella, la entregó al apetito de sus hermanos... Quién sabe cómo moriría la muchacha... La hemorragia acaso. Quizás «los Rugeles» la estrangularon. No se podría saber eso. Entre la descomposición y los picotazos de las aves había desaparecido toda huella. Sólo quedaba ahí la sarcástica enseña de la cruz en el sexo podrido y miserable.⁷⁵

75. José de la Cuadra, «Los Sangurimas», *Cuentos escogidos*, op. cit., p. 181.

Don Nicasio Sangurima, como no podía ser de otro modo, defiende y cobija a sus nietos. Ventura se resigna a tragarse la ira, ante su incapacidad de enfrentarse al patriarca. Pero el hecho llega a la ciudad, es penado y aparecen las fuerzas de la represión que pretenden acabar con los valores salvajes del mundo de los Sangurimas. Interviene la policía rural y detiene a los Rugeles encubiertos por el patriarca en la casa grande. Pese a su prendimiento, los Rugeles siguen acogidos a su arrogancia y, ajenos a todo sentido de culpa, rubrican el orgullo de su crimen con un gesto final obscuro dirigido a Ventura.

Con la aparente subyugación de los Rugeles y la locura de don Nicasio, la casta de los Sangurimas parece agostada. Todo un mundo parece abatido. Pero su derrumbe absoluto no es mostrado por la narrativa de la generación de los 30, especialmente por aquella que se inscribe en esta línea de lo mítico-mágico, en la que el dominio de la cultura –y con ella la sujeción del mal-pasión o su sublimación– parece no haber ganado, todavía, su última batalla.

3. EL MAL EN LA INTERSECCIÓN DE LO DRAMÁTICO SOCIAL Y LO MÍTICO-MÁGICO: *JUYUNGO*

Se ha postergado el análisis de *Juyungo* por ser obra que conjuga las dos líneas que se han analizado de la generación de los 30: el punto de vista del mal como cuestión histórica y social y el mal asociado al instinto y a las fuerzas de la naturaleza. En esta «Historia de un negro, una isla y otros negros», como la subtítulo Adalberto Ortiz, se conjuga la visión de la dramática social con la de la tendencia mítico-mágica, esta vez en el ámbito urbano y selvático esmeraldeño. Se trata de una novela que, parafraseando el título de un libro de Humberto Robles sobre José de la Cuadra, discurre entre el «testimonio y la tendencia mítica». En los epígrafes titulados «Oído y ojo de la selva», y en algunos pasajes del resto de la narración, se refleja la conciencia mítica del mundo afroecuatoriano. En la narración lineal de los acontecimientos históricos y las luchas sociales en las que se inserta el protagonista, se hace presente el testimonio.

Ascensión Lastre es, a la vez, personaje individual y representante de un colectivo. Como personaje individual, Lastre es héroe trágico, perseguido por la fatalidad anunciada repetidas veces a lo largo de la novela, que le llevará finalmente a la venganza sangrienta y a la muerte. Es partícipe de la violencia asociada a las pasiones individuales y de la violencia grupal originada por las injusticias socioeconómicas. Y es que Ascensión Lastre se encuentra entre

dos mundos: el antiguo y prerracional del campo y de la selva, encarnado en la isla de Pepemán y sus pobladores alejados de la modernidad; y el moderno, de la ciudad y su cinematógrafo –que seduce a Ascensión– en el que está presente el tiempo histórico y las luchas sociales lideradas por Nelson Díaz.

Asunción Lastre, por los vínculos de su raza a la transgresión de los poderes de la «civilización» –estando asimilada la negritud a la «barbarie»,⁷⁶ desde la categorización positivista– y por acontecimientos específicos de su biografía, posee atribuciones demoníacas. La asociación del mundo negro a lo diabólico desde visiones exteriores a él se suscribe en repetidas ocasiones en el texto. En uno de los epígrafes de «Oído y ojo de la selva» se traduce de este modo tal identificación «Y juyungo es malo, juyungo es el mono, juyungo es el diablo, juyungo es el negro».⁷⁷ Sin embargo la familiaridad gozosa con el diablo –como símbolo de rebelión y libertad– asumida desde la misma colectividad racial, también está presente a través del relato de los rituales y danzas de la comunidad, con el acompañamiento de tambor y marimba, en la noche de San Juan en la que «los negros bailan, gentes que giran y zapatean, presas de lúbrico mal, metiendo bullicio de monos espantados».⁷⁸

El protagonista es también desde su infancia un réprobo. Se niega a recibir el bautismo y tras haber ofendido a la autoridad eclesial y paterna emprende su huida en busca de la libertad y del río, como un nuevo Huckleberry Finn, eligiendo una vida trashumante al lado de don Cástulo, otro maldito por su deformidad y su dedicación a actividades ilícitas. En los últimos compases de la novela, cuando Ascensión decide inmolarsse en las trincheras, se desprende del uniforme y recupera su identidad. Como si fuera «el mismo demonio», según comentarios del sargento de su división, va en busca de la muerte para no someter su libertad.

En esta novela la consideración de la brujería y el shamanismo⁷⁹ también es ambigua, bajo una mirada que está entre dos mundos, como la de

76. Desde el punto de vista de los civilizados blancos, aquello que escapa a su comprensión y dominio, que amenaza su sistema ético y estético, en este caso lo negro, se sitúa en los ámbitos del mal. Cabe anotar que para otras culturas aquello amenazante e incomprensible, y por lo tanto maldito, es lo blanco. La asociación de lo blanco con el mal es tratada de modo magistral en *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* y posteriormente en *Moby Dick*.

77. Adalberto Ortiz, *op. cit.*, p. 27.

78. *Ibíd.*, p. 169.

79. También el tema de la brujería o el shamanismo pueden ser considerados a la luz del mal, ante la asociación de estos ámbitos, desde un punto de vista «civilizado», a fuerzas demoníacas. Esta asociación se basa, de nuevo, en la integración de estas esferas con las potencias de la naturaleza y las identificaciones e incluso transformaciones de los brujos o shamanes en animales –como tigres y monos– asimilados en ciertos imaginarios al mal. De entre las obras analizadas, la presencia más lograda y desarrollada de este tópico aparece en *Siete lunas y siete serpientes*, concretamente en el personaje del brujo Bulu Bulu.

Asunción Lastre. Éste se debate entre la reverencia a la magia y el descrédito de los falsos brujos, como Tripa Dulce, que se aprovechan de la superstición ajena –descrédito que también estaba presente en «La Tigra», con la figura embaucadora de Masa Blanca, que era desenmascarada solo ante el lector–.

Y en este punto se agota esta primera parte. En la última de las obras analizadas se resumen todas las vías transitadas a lo largo de las páginas precedentes. Como en la línea de la *dramática social*, el mal aparece bajo la figura de la transgresión colectiva contra las fuerzas socioeconómicas. En este sentido, Asunción Lastre se adhiere a un coro de personajes liderados por Nelson Díaz en la lucha contra las fuerzas sociales dominantes. Asunción Lastre también se debate entre el mundo mítico de sus orígenes, y el mundo moderno, siendo en esencia un héroe sumido en un continuo sentimiento trágico. El vaivén de percepciones del mundo, y consecuentemente del mal, es quizás el rasgo predominante de la personalidad de Lastre y marca el tono de toda la narrativa de la generación de los 30.

SEGUNDA PARTE

Pablo Palacio

Es imposible abordar los sentidos del mal en la obra de Pablo Palacio sin reflexionar primero sobre su visión del mundo y la relación de ésta con su concepción del arte. El problema de la realidad en la creación del autor ha sido ampliamente tratado, así que en las siguientes líneas se repetirán tópicos, tratando de dar alguna luz personal sobre determinados aspectos.

Pablo Palacio, alrededor de los treinta y en paralelo a los primeros tientos de la llamada narrativa social, está descubriendo otra relación del arte y la realidad, con la influencia de la atmósfera vanguardista. Los autores de la generación de los 30 expresan un mundo en donde la grieta entre lo objetivo y lo subjetivo no se ha manifestado de modo pleno y en el que, por lo tanto, la superficie de los actos y las palabras, sobre los que se fija la escritura, está unida a los más hondos alcances del mundo. Se trata, entonces, de un realismo que tiene un valor, más que de fotografía, de radiografía en la que la piel de los acontecimientos trasluce la estructura ósea de experiencias insondables.¹

Pese a que el proyecto literario simultáneo de Palacio comparte con estos autores el deseo de explorar realidades tradicionalmente desdeñadas por el arte, su reivindicación surge del lado de la realidad de la conciencia del individuo moderno enfrentada a los sentidos de la realidad exterior, la de los escenarios sociales. En cierto sentido, se trata también de una radiografía pero de corte subjetivo, tomada desde el ángulo interno y que refleja el contraste de todo aquello que está más allá de la piel con las vísceras de los sentimientos, confinadas en el recoveco de lo privado.² Esta mirada interior es reivin-

1. Este hecho no significa que la preocupación por la introspección psicológica esté ausente en autores de la generación de los 30 o próximos a ella, como es el caso de Alfredo Pareja Diezcanseco o Ángel F. Rojas. Hay un interés mayor por la psicología de los personajes perceptible en obras de la producción tardía de escritores como Demetrio Aguilera Malta o Jorge Icaza, en consonancia con los cambios estéticos en las letras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX.
2. Esta mirada se asemeja a una pintura subjetiva, frente a lo que podría denominarse realismo pictórico de la narrativa social. La traducción al lenguaje literario de algunos principios del lienzo es notable en Palacio: el expresionismo que acentúa el desequilibrio de las realidades que circundan a sus personajes; la utilización de cierta atmósfera tenebrista, de luz forzada e irreal, en algunos pasajes; el cubismo en la descripción geométrica de personajes, etc.

dicada como forma ineludible para interpretar —es decir, dar sentido o evidenciar la falta de sentido— el mundo en el que estamos inmersos. El punto de vista interno está apegado a las esencias humanas, a las miserias del cuerpo que son inseparables de las frustraciones del espíritu. Pese a la pretensión de maquillarlas en el rostro social, permanecen como cicatrices que cruzan la identidad humana. Estas heridas infringidas por la cotidianidad constituyen la carne de la realidad considerada integral y «fielmente», con una fidelidad que Palacio pretende ajena a toda poesía e imaginación, pero que se sustenta precisamente en el hecho de tener en cuenta estos niveles como partes de la realidad. Del reconocimiento de la relación intrínseca entre cotidianidad y sueño y del rechazo de realidades que puedan trascender³ lo humano deviene lo que el autor llamó su «criterio materialístico».⁴ Pablo Palacio pretende ser un realista feroz de la realidad interior o psicológica, de lo que él llama «intrahistoria», término que para el autor adquiere un alcance muy distinto al que se introdujo en otra parte de este trabajo al hablar de la generación de los 30, del sentido de la historia desde adentro de un pueblo.

Para adjetivar el realismo de Pablo Palacio han sido sugeridos una cantidad considerable de términos. Algunos, como ‘pequeño’ —propuesto por el propio Palacio— o como ‘abierto’ —utilizado por Miguel Donoso Pareja⁵ recogiendo la idea de Breton—, tienen un matiz semántico de beligerancia proveniente del espíritu de ruptura de las vanguardias con cierto realismo decimonónico. Este matiz es retomado por parte de la crítica literaria ecuatoriana para confrontar las características de la obra de Palacio —como representante máximo de la narrativa de una tendencia de corte vanguardista en Ecuador— con las de las creaciones de los epígonos del realismo social. Otros autores y críticos se han decantado por una terminología que omite la intención valorativa o de confrontación, y hablan de realismo ‘adentrista’ —como lo hace el

3. La negación de todo trascendentalismo se reitera en distintos pasajes de la producción de Palacio. En *Vida del ahorcado*, Andrés Farinango instruye a su hijo imaginario advirtiéndole que «bajo todos nosotros, está la Tierra, la única cosa que verdaderamente está». Leer Pablo Palacio, «Vida del ahorcado», *Obras Completas*, Quito, Libresa, 1998, p. 256. En su producción filosófica posterior esta concepción se intensificará considerablemente.
4. Esta idea se encuentra en una carta de Pablo Palacio dirigida a Carlos Manuel Espinosa y es emitida en el siguiente contexto: «Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. [...] Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. De este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario». Leer Pablo Palacio, «Carta a Carlos Manuel Espinosa», en Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-Trajectory-Documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, pp. 182-183.
5. Miguel Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, pp. 17-24.

mismo Alfredo Pareja Diezcanseco—⁶ ‘interior’ o ‘sicológico’. Quizás sea este segundo tipo de terminología la que más se avenga a la pretensión de este estudio, que trata de comprender las elecciones estéticas e ideológicas de la modernidad literaria ecuatoriana sin caer en satanizaciones o apologías, sin abrir más trincheras en supuestas guerras enconadas entre tendencias. Guerras que, además, son puestas en entredicho desde el momento en que ha sido posible que autores literarios posteriores se hayan movido bajo la influencia de ambas visiones literarias, sin menoscabo de ninguna, como César Dávila Andrade.

Acerca de la discusión de los *realismos*, no es posible dejar de apuntar el glosado antagonismo, nunca convertido en polémica abierta y directa, entre Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio. Gallegos Lara fue uno de los autores que reseñó la publicación de *Vida del ahorcado*, llevada a cabo en 1932. En su opinión se percibe un tono ambivalente, entre el desprecio y la admiración, muy similar al mostrado en el juicio que le mereció *En la ciudad he perdido una novela*, de Humberto Salvador.⁷ El artículo de Gallegos Lara,⁸ que no deja de ser muy severo pese a contener alguna dosis de reconocimiento, sirve de acicate para que Palacio precise las relaciones de su obra literaria con la realidad en un breve documento que se convierte en clave para entender sus presupuestos literarios. Se trata de una carta personal dirigida a Carlos Manuel Espinosa, uno de los alentadores de las inquietudes literarias en la Loja de estas primeras décadas del siglo XX. Hay que considerar que el comentario de Gallegos Lara y la aclaración de Palacio se elaboran en un contexto, como es el de los primeros años de la década del treinta, en el que las posiciones artísticas y políticas frente a la realidad ecuatoriana comienzan a afiebrarse. Gallegos Lara, como otros autores de la generación de los 30 —de los que

6. Dice Alfredo Pareja Diezcanseco en su ensayo «El reino de la libertad en Pablo Palacio»: «El realismo de Pablo —insisto en que fue un escritor realista, tan descarnada, tan profundamente como lo fueron Flaubert o Joyce, [...]— fue de otra naturaleza: más sutil, más adentrista, menos directo [...] que el de la generación extraverista a la que cronológicamente perteneció». Citado por María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, 1991, p. 203.
7. Joaquín Gallegos Lara, «El Pirandellismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: ‘En la ciudad he perdido una novela’», en Humberto Robles, *op. cit.*, pp. 150-152. La actitud ambivalente de Gallegos Lara de amor-odio ante la obra de Palacio y Salvador debe rescatarse, por encima de la lectura unidireccional que establece la aversión de éste por los autores del realismo sicológico. Gallegos Lara no era ajeno a los logros formales de estos autores pese al encono que le producía la preferencia de éstos por los sentidos sicológicos —según él, propios del «decadentismo burgués»— en detrimento de los contenidos socioeconómicos.
8. Joaquín Gallegos Lara, «Hechos, ideas y palabras; La Vida del ahorcado (Sic)», en *ibid.*, pp. 181-182.

es acaso el vocero ideológico más relevante— contempla la necesidad de imponer un sentido de urgencia a los cambios socioeconómicos del país. Este sentido de urgencia lleva a la fundación del Partido Comunista en Ecuador en el año 1931 —uno antes de la publicación de la última obra de Palacio y el comentario que Gallegos Lara hiciera a ésta— y a la exigencia inaplazable de luchar contra el impacto del conservadurismo, tras la llegada al poder del velasquismo poco después. Siendo consecuente con esta visión política del mundo, Gallegos Lara se adhiere a los postulados del realismo social que ponen en primer lugar la denuncia y tendenciosidad de la obra literaria frente a las injusticias de la realidad. Bajo estos parámetros ideológicos, en los que la literatura se liga fuertemente a una propuesta ética concreta, Gallegos Lara está emitiendo su opinión, desfavorable en cuanto a la ideología implícita, de la obra de Pablo Palacio. Éste, por su parte, tiene una visión del mundo muy apegada al Partido Socialista Ecuatoriano y al aprismo —un destacado militante, como es Luis Alberto Sánchez, escribe una crítica muy favorable de *Vida del ahorcado* y se destaca por sostener polémicas abiertas con Gallegos Lara—. Desde esta perspectiva, diagnostica la decadencia del mundo ecuatoriano, hecho que merece para el autor, más que un intento de lucha por la transformación —para la cual no se presenta una tesitura oportuna de condiciones que puedan garantizar su éxito—, el esfuerzo de constatar y comunicar los rincones de la existencia ecuatoriana que hieden. Si para Gallegos Lara es evidente la necesidad de defender los sentidos sociales y el liderazgo de las masas incluso en la literatura, Palacio se balancea entre los sentidos individuales y los sociales, entre Nietzsche y Marx. En una entrevista alude a esta visión que está directamente relacionada con su perspectiva dialéctica del mundo:

El mundo está dividido en torno de dos sistemas de dos célebres filósofos alemanes. El de Carl Marx, aunque más economista que filósofo, pero que ha hecho escuela, y, el del otro, el del terrible Federico Nietzsche, profundamente individualista, el loco poeta filósofo del superhombre. Las dos fuerzas son necesarias para que exista la lucha, el movimiento, el dinamismo, ya que eso es la vida en su constante devenir, en su constante ser y no ser, en su perenne mutación.⁹

Esta postura agonística frente al mundo y sus valores es tildada por Gallegos Lara como «nebulosa» y propia de las clases medias. Paradójicamente el autor guayaquileño considera que esta postura marcadamente escéptica estaba ausente de la primera obra de Palacio, del libro de relatos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927). Esta afirmación es cuestionable, pues según

9. (Diario *El Universo*), «Entrevista a Pablo Palacio», en Palacio, Pablo, *op. cit.*, p. 384.

se verá, el escepticismo es una constante que impregna su obra desde las más tempranas ficciones.

Pero, abandonando el terreno de la polémica y poniendo en el centro de la discusión aquellas ideas sobre la realidad y el arte que pueden derivarse de las mismas composiciones literarias de Palacio, se encuentra una distinción –que articula prácticamente toda su obra– muy interesante. Se trata de la diferenciación de dos tipologías de personajes, cada una de las cuales se caracteriza por manejar de modo diferente el conflicto entre mundo interior y exterior. Esta tipología fue enunciada en las primeras páginas de su novela corta *Débora*, de 1927, en las que enfrenta el *vacío de la vulgaridad* –es decir, la sumisa aceptación del compás marcado por las normas sociales en detrimento de la voz propia– a la *tragedia de la genialidad*. Esta tragedia surge del intento de imponer los deseos propios sobre los comunes, que lleva necesariamente al desajuste con la realidad externa. La presentación de estos dos tipos de caracteres sirve como síntesis y adelanto de algunas de las ideas que serán ampliadas a lo largo de este estudio.

Por un lado, se presentan los personajes gobernados por el *vacío de la vulgaridad*, por los dictados del teatro social y sus convenciones arbitrarias que carcomen, hasta la anulación, deseos y emociones auténticas. Estos personajes, autoridades de toda laya –sociólogos, historiadores o profesores universitarios– interpretan una comedia que, abandonadas las luces de bambalina del gran guñol social y enfrentados a los sinsabores individuales, se vuelve tragedia. El desajuste de la personalidad con la mascarada representada y la impotencia de su superación lleva a los personajes a sentir el puñetazo de la soledad, como aquel que hace «caer la cara sobre el pecho» del historiador Juan Gual en el relato «Las mujeres miran las estrellas». Su carencia de personalidad los convierte, a ojos de Palacio, en criaturas dibujadas con trazos geométricos –como el propio Gual, o Bienatendino Traumadó, el más títere de los personajes contruidos por Palacio en *Vida del ahorcado*– que tratan de arrumbar su propio yo en el olvido al tiempo que ejecutan ademanes predecibles y persiguen fantasías gastadas por las caricias de todos. Sin embargo su equilibrio se muestra precario ante los absurdos de la vida, ya sea la impotencia, como en el caso del historiador, o la metáfora del desequilibrio que es el hombre con el hacha a la vuelta del camino y las pulgas que amenazan a Traumadó, quién sabe si enviados por el diablo que incitó al personaje a dar un paso para hacer saltar por los aires su compostura.

Y no es que la pasión y las emociones verdaderas les sean desconocidas. Hay que buscarlas, como en el caso del Teniente de *Débora* (1927) en su niñez, tiempo perdido en el que se generaron algunas de las pequeñas tragedias, que el personaje no tiene prisa en recuperar; fantasmas –como aquel que solía acurrucarse bajo el sofá de su casa o la sombra de una tía que se proyec-

taba en su alcoba a oscuras— que acabaron delineando para siempre los perfiles de su alma. Sin ir tan lejos, hay una emoción más reciente en la vida del Teniente que ha dejado astillas en su corazón: la del torturador y asesino que fue en la lucha por sofocar el levantamiento conchista de Esmeraldas. Junto con el Teniente B a veces tiene la oportunidad de revivirla:

Y si les visitó la manía recordativa como a todos los héroes novelescos, despertar la movida aventura occidental, durante el tiempo de la caza de hombres en las comisiones militares. Como aquellas de la costa, en que, cuando los criminales alineados a bordo habían perdido el alcance de la playa, a las primeras claridades, después de atarles hierros a los pies, Maestro Luces gritaba a voz en cuello:

—Aclarar la boza,

y un marinero tras un hombre esperaba el disparo de la campana, a cuyo aviso un solo golpe resonaba en el mar; el mismo que, las primeras veces, quedaba resonando largo tiempo en el espíritu con la visión tormentosa de los ahogados.¹⁰

Quizás todos esos miedos sean primos hermanos de aquel que le persegue al caminar en la noche hacia su habitación, que le mantiene por un momento bailando en el filo de la cordura, que imaginando los «cuernos del diablo» o las «costillas blancas» de la muerte le hace pensar: «Ayer de mañana un hombre se ha hecho loco... ¡Si yo me hiciera loco!».¹¹ Aparentemente estas evocaciones se dejan atrás con un portazo, se eluden ocupando la mente en sueños triviales que parecen cerrarle el paso al miedo más elemental.

Tras la piel mortecina de estos personajes, difuntos para la vida auténtica, laten todas estas inquietudes que el autor, en el caso especial de *Débora*, trata de resucitar en su protagonista. El creador intenta una y otra vez hacer saltar a su criatura del disfraz vulgar —que le mantiene como un ser sin nombre— a la autenticidad genial. El Teniente tiene una oportunidad porque es entidad en proceso que puede transitar hacia el rostro, hacia el estatuto humano. Sin embargo la transición es imposible. El creador consigue hacer que el personaje transparente una psicología original con miedos auténticos, pero finalmente vence el peso de la vulgaridad. Por ello el narrador toma la abrupta determinación de aniquilarlo. Algo muy similar sucede en «Novela guillotina-da» —texto publicado en el mismo año que *Débora*— relato premeditadamente trunco en el que se muestra la fotografía retocada de la vida del personaje —tergiversada por la convención sentimental literaria— al lado de la verdadera, que en la cima del absurdo acaba con su vida de una forma tan prosaica como

10. Pablo Palacio, «Débora», *op. cit.*, p. 191.

11. *Ibíd.*, p. 199.

lo es un disparo en la cabeza salido accidentalmente de la escopeta de un tendero.¹²

Los deseos de estos personajes se exteriorizan a través de vergonzosas aventuras en la oscuridad. Con la ocultación forzosa, éstos se convierten en perversiones, que por contraste con la decencia pretendida sumen a los protagonistas en una ridiculez mayor. Es el caso de la comparación de la idea platónica de la mujer y del amor –como la Elvira de «Un nuevo caso de mariage en trois» (1925) o las mujeres de domingo del Teniente en *Débora*– con la idea terrenal y sexual –la criada del sociólogo o las prostitutas del Teniente–. Otras pasiones prohibidas, como la criminal, son disimuladas tras causas legitimadas por la sociedad. Así ocurre en un pasaje de *Vida del ahorcado*, en el que un asesinato en apariencia accidental, y disfrazado de defensa del «honor» masculino, puede ser un montaje del asesino para salir bien librado tras la satisfacción de su deseo. Las pasiones bestiales que deben sujetarse en la vida en comunidad están insinuadas en la «Primera Mañana de Mayo» de *Vida del ahorcado*: «Lo que sucede es que tienes pena de tu vaca y de tu cochino. Estás enamorado de tu vaca y de tu cochino y en lo sucesivo no se te van a permitir esas pasiones bestiales».¹³ Y la pasión incestuosa, por poner un último ejemplo, es evitada en el final de «Comedia Inmortal» (1926), con la complacencia poco creíble de los protagonistas que se muestran «felices de que haya triunfado el amor fraternal y puro».

Estos personajes se dejan llevar por una idea de la vida en la que prima aquello exterior que comparten los hombres y que tiene un valor uniformizador. Se empeñan en ver el transcurrir de los acontecimientos en un sentido lineal y ordenado, cuando la propia experiencia les señala que la vida está hecha de muchos vericuetos y contradicciones. Es el caso de Juan Gual, historiador obsesionado por el tiempo cronológico, por mantenerse fiel a la transcripción de legajos antiguos sin significado para él, que le permiten evadir sus genuinas frustraciones. Finalmente ese tiempo histórico que actúa como adormidera para su vida interior, acaba paradójicamente llenándose de significado

12. De los personajes de Palacio que están entre lo trágico y ridículo que es tratar de adaptar una vida vulgar a una convención literaria romántica, hay uno que parece inspirarse en la personalidad atormentada, entre lo fantástico y lo real, de Poe. A Edgardo, nombre del personaje de Palacio, se le dedican estas breves líneas en *Débora*: «Creyeron que esos maniqués, viviendo por sí debían percibir savia externa, robada a la vida de los otros, y que estaba sobre todo en la copia de A o B, carnales y conocidos. Tanto que Edgardo, héroe de novela, alma en pena, olisquea las maderas olorosas de los tocadores, llama a la alcoba de las doncellas e infla el velamen del deseo entre las sábanas de lino. Edgardo, héroe de novela, martirizado por la perpetuidad de las evocaciones, alguna vez amanecerá colgado a la ventana del gregarismo, finalizado por la escala de seda del desprecio. Sólo quedará el fanteche inventado, huyendo cada vez más, sediento de la revelación». *Ibid.*, p. 168.

13. Pablo Palacio, «Vida...», *ibid.*, p. 214.

cuando le recuerda su tragedia: verse obligado a marginar sus sentimientos en pro de la «reputación».

Los personajes del vacío de la vulgaridad tienen la peculiaridad de ser contemplados desde afuera, con un punto de identificación patética que se mezcla con el distanciamiento cómico, que se asemeja al tratamiento del esperpento valle-inclanesco o al guiñol que está en el centro de algunas concepciones teatrales de vanguardia de la época. Son en este sentido objetividades.

Sin embargo, los personajes que forman parte de la segunda tipología –aquellos en los que anida la *tragedia de la genialidad*, son aquellos con los que el punto de vista narrativo se identifica. Muchas veces coinciden narrador y personaje dando un tono de confesión íntima, como sucede en tres obras que podrían considerarse parte de una trilogía temática de Palacio: «Luz Lateral» (1927), «Una mujer y luego pollo frito» (1929) y *Vida del ahorcado* (1932). Estos personajes ya son subjetividades que contemplan y dan su tono de contemplación, entre distanciado e implicado, al mundo.

Este aspecto dual del tono dentro de las obras de Pablo Palacio merece un paréntesis, antes de seguir abundando en el tratamiento del segundo tipo de personajes. Se trata de una tonalidad tragicómica –ya presente desde sus relatos de adolescencia– que alude a una visión manierista del mundo propia de una concepción desgarrada de la realidad, que como es sabido dio origen al loco hidalgo de La Mancha o al género picaresco. Este tono es a medias patético –y en este sentido invita a la *catarsis* con los sufrimientos de los personajes– y a medias cómico –y por este lado procede a una contemplación extrañada de los mismos caracteres y sus experiencias–. Si en la generación de los 30 dominaba el *pathos*, ahora éste no se abandona pero se entremezcla con el *ethos*. Bajo esta percepción doble –que no solo paródica, como suele verse– son contemplados los personajes del vacío de la vulgaridad cuyas vidas son tan ridículas como trágicas. La tragedia se manifiesta, sobre todo, a través de los ojos de los caracteres, que actúan como las únicas ventanas de su identidad que no pueden ser cegadas por los anteojos de las convenciones sociales. Como ocurre con Buster Keaton –cuyo humorismo, como señalara Benjamín Carrión,¹⁴ tiene mucha relación con el de Palacio– frente a la seriedad neutra del rostro se pintan los ojos trágicos. Los ejemplos son múltiples y se encuentran en prácticamente todas las obras del autor lojano. Por citar algunos: la pareja de amantes convertidos en perros vagabundos en la «Brujería segunda» (1926) «tienen prendido en una pupila un destello humano y trágico»;¹⁵ el protagonista de «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z» (1927) tiene un «ojo hecho de tragedia» que devora las

14. Benjamín Carrión, «Pablo Palacio», *Mapa de América*, Madrid, S.G.E.L., 1930, pp. 65-98.

15. Pablo Palacio, «Brujerías. La segunda», *ibid.*, p. 120.

páginas del libro sobre patologías que le causará la muerte; el reconocimiento en la tragedia del Teniente de *Débora* se realiza a través de la mirada —«Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos»—; los ojos azules de Bernardo, el amigo suicida del ahorcado, se quedan prendidos al espíritu de Andrés Farinango durante algún tiempo, etc.

El humor negro, que caracteriza a los personajes atrapados en la tragedia de la genialidad, no es más que una forma de visión tragicómica de la vida. No se trata de un humor que se aleja de lo emocional y de la tragedia, sino más bien que enfrenta y soslaya la tragedia al tiempo. En este sentido se disiente en algo de las opiniones vertidas, respecto al antirromanticismo de Palacio, por una de las mejores estudiosas de la obra de Palacio, María del Carmen Fernández.¹⁶ Según el criterio de esta autora, hay una ausencia deliberada del sentimentalismo en estado puro dentro de las creaciones literarias del narrador, ante la irrupción de la reflexión que coarta el sentido trágico profundo. Sin embargo este sentido es medular en los relatos, aunque sea presencia que trate de eludirse con el subterfugio cómico. Su humor, bajo esta comprensión, no estaría relacionado con un tono de «escepticismo optimista» —como expresa Fernández—, sino forzosamente pesimista.

La relación de los personajes narradores con los otros —dentro de los que se incluye a sus hipotéticos interlocutores, ya sean oyentes o lectores— es igualmente entre cercana y distante, entre tierna y feroz. Se les impreca y se les ama, como ocurre con Amelia, Adriana o Ana, de «Luz Lateral», «Una mujer y luego pollo frito» y *Vida del ahorcado*, respectivamente. En *Débora*, por ejemplo, tan pronto el narrador se acerca a las emociones del Teniente como decide poner fin a su vida literaria.

Dentro de esta forma doble de enfrentar un mismo hecho se pone en evidencia aquello que los espíritus del barroco y el neoclasicismo descubrieron, y que el romanticismo acentuó: que entre lo excesivamente patético y la parodia hay una delgada línea fácil de atravesar. Haciendo equilibrios sobre ella se desenvuelven las narraciones del autor. Así, de lo excesivamente trágico se escapa a través de una observación cómica. Cuando en «El antropófago» la narración adquiere tintes demasiado dramáticos, con la relación de la muerte de los padres del protagonista, surge la frase humorística que descarga la gravedad: «Uf, ésta va resultando tragedia de cepa».¹⁷ Idéntico giro hacia la comicidad de un hecho trágico se da en la mayoría de los relatos de Palacio. En este aspecto es necesario señalar los vínculos de la risa con la ira,¹⁸

16. María del Carmen Fernández, *op. cit.*, pp. 382-383.

17. Pablo Palacio, «El antropófago», *op. cit.*, p. 108.

18. Walter Belloio, en el contexto de los años sesenta, está escribiendo una literatura en la que

la muerte o la locura. «Meditabas puñales y sonrisas» le declaraba César Dávila Andrade a Pablo Palacio en 1947, en un verso de un poema dedicado a éste tras su muerte.¹⁹ Efectivamente, la risa en Palacio adquiere un carácter dialéctico. Nunca es sonrisa sincera, sino *riktus*, contracción tensa de la máscara. A veces es como el *rigor mortis* de los personajes vulgares que, muertos para la vida auténtica, tienen congelado en el rostro una risa nerviosa: «Estáis riéndoos como descosidos, compatriotas mojigatos... ¡Eso! ¡Eso! Yo soy hermano vuestro, un muerto mojigato».²⁰ Otra es la risa del orate, o del personaje genial que elige la marginalidad por pura misantropía o sentimiento de soledad moral. También es la risa sardónica de un muerto, pero esta vez para la razón y la realidad. La risa del loco de «El frío» (1923) es sincera pero lleva un mensaje trágico a los oídos de los cuerdos: que la libertad solo es posible si se está ajeno a la lógica del mundo, como lo están los niños: «Él es sencillo como los niños y es aterrante como el destino; por eso sólo sabe reír».²¹ Palacio manifestó que había escrito los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés* «a punta de risa». Se refería a la sonrisa helada en el espanto y la muerte que no solo atraviesa los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, sino toda sus ficciones. Por ello el epígrafe final de la colección de cuentos alude a la muerte y a la pantomima entre trágica y cómica de los actores del cine mudo, que en cierto modo somos nosotros:

Después de Todo:

a cada hombre hará un guiño la amargura final.

Como en el cinematógrafo –la mano en la frente, la cara echada atrás–, el cuerpo tiroides, ascendente y descendente, será un índice en el mar solitario del recuerdo.²²

Retomando la línea de discurso iniciada antes de este paréntesis sobre los tonos narrativos en Palacio, cabe continuar subrayando que la tragedia de los personajes geniales resulta de su disposición para sobreponer, sobre los mandamientos de la vida en sociedad, los anhelos y las pasiones individuales. Esta determinación de ausentarse de los sentidos sociales los convierte en muertos ante la colectividad, como acaba de señalarse. Desde una conciencia de hombre que precozmente se siente muerto escribe el protagonista de «Luz

igualmente la risa se congela en las comisuras. Ver su libro de relatos *La sonrisa y la ira*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

19. César Dávila Andrade, «Palabras para el silencio de Pablo Palacio», en María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 453.

20. Pablo Palacio, «Vida...», *op. cit.*, p. 253.

21. Pablo Palacio, «El frío», *ibíd.*, p. 290.

22. Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés (Cuentos)», *ibíd.*, p. 163.

Lateral», como él mismo lo señala al inicio de su relato: «Se ha producido ya en mí aquel elegante fenómeno de alargamiento de los párpados sobre los ojos —como manos curvadas sobre naranjas y que caen con idéntica nebulosidad dulce que el tiempo sobre los recuerdos. Este elegante fenómeno que, generalmente, corresponde a una época, me ha asaltado bien pronto debido a ciertas circunstancias».²³ Hombre muerto es también el protagonista de «Una mujer y luego pollo frito» o Andrés Farinango de *Vida del ahorcado*, figuras abandonadas a un estado de ociosidad y somnolencia, algo baudelaireanas, semejante a una lenta agonía. De hecho, desde la agonía eterna de un ahorcado —¿el discurso del personaje obedece a los últimos momentos de asfixia física o la estrangulación que la vida ejerce sobre su *siquis* y que le hace sentirse como ahogado?— se relata la última obra mencionada. Además de la muerte, inhiben la realidad o la subvierten a través de la locura —como en «Luz Lateral»— el sueño —como en *Vida del ahorcado* o «Una mujer y luego pollo frito»— la imaginación —como en «Un hombre muerto a puntapiés»— o el amor que está en todos los personajes como tabla de salvación. O con una combinación de todas estas experiencias. Su rebelión frente a la moral común les hace partir de una postura hipermoral, dentro de la cual se entiende el acercamiento a todas las experiencias mencionadas.

La transgresión de los personajes cuya tragedia es ser geniales —y por tanto *raras avis*— es sin embargo callada, reducida a las esferas de su conciencia. La revolución *desde y a favor* de los sentidos sociales se muestra como imposible —de hecho fracasa en la «Primera Mañana de Mayo» de *Vida del ahorcado*— y solo se ve alcanzable en la literatura de Palacio la rebelión desde la sensibilidad personal. La violencia contra el mundo, consecuentemente, no desborda los límites de la privacidad. Por ello, el deseo de agredir a Amelia en «Luz Lateral», cada vez que sale de sus labios la palabra por excelencia de la razón ordenadora como es «¡claro!» —«Este ¡claro!, que al principio me picaba la lengua y me traía ganas de ahogárselo en la boca con un beso de esos que comprimen rabiosamente la mucosa hasta hacerla sangrar, ha sido la única causa de mis desdichas»—²⁴ no es manifestado abiertamente, como tampoco se lleva a cabo la amenaza contra quienes interrumpen el fluir de la vida interior del mismo personaje con otro dictado razonable, como lo es el anuncio del almuerzo servido —«Si en este momento me dijeran que el almuerzo está servido, me vuelvo loco y los despedazo»—.²⁵ El placer sádico de Andrés Farinango bajo su apariencia de filicida —en el que subyace el deseo de estrangular al hijo objetivado en «cosilla gelatinosa y amoratada»— es solo

23. Pablo Palacio, «Luz Lateral», *ibid.*, p. 128.

24. *Ibid.*, p. 130.

25. *Ibid.*

fruto de un sueño. La violencia se vuelve, a lo sumo, potencia autodestructiva o se detiene en la identificación con las acciones de los personajes amorales, como en «El antropófago». En este personaje, la ruptura de las reglas no es elección confinada en el interior, ni tiene carácter alevoso, sino que es destino natural, consecución sin cargo alguno de conciencia de los impulsos que reviven al calor del alcohol. Nico Tiberio representa el puro instinto, al igual que su padre—que muere al final de una borrachera pantagruélica— frente a la razón personificada en los personajes femeninos de este relato—la madre y la esposa— y finalmente en el propio hijo, que se desvía de la norma masculina de la familia. Todos los elementos se confabulan para que Nico Tiberio idolatre la carne humana. Las actividades de sus progenitores están estrechamente relacionadas con ésta—su padre es carnicero y su madre comadrona—. Su propia gestación, más prolongada de lo habitual—ya que es oncesmesino— ha propiciado que desde bien temprano se haya vuelto dependiente de sustancias humanas. Además de esto, la muerte de sus padres cuando cuenta tan solo con diez años de edad facilita su crecimiento ajeno a toda autoridad y librado al placer. Incluso su propio nombre lo relaciona con un carácter sádico como lo fue el del emperador Tiberio. Por último, es oriundo del campo y de un mundo ajeno a la modernidad donde no ha tenido conflictos mayores con sus deseos. Acaso ante la falta de represión ni siquiera ha sentido su empuje. Es en la ciudad, a la que el personaje se traslada con su familia, donde se manifiesta la antropofagia de Nico Tiberio y es considerada por la sociedad como perversa y nociva. El antropófago, como los personajes míticos del Grupo de Guayaquil, tiene una experiencia gozosa—que es jocosamente recuperada, envidiada y reivindicada por el punto de vista del narrador— frente al castigo o el arrepentimiento que se cernía sobre los personajes trágicos del mismo grupo literario.

Los personajes de la tragedia de la genialidad se identifican, en general, con aquellos que exteriorizan sus apetitos al abrigo de la noche, como Octavio Ramírez, el homosexual que vagabundea por la ciudad en busca de la satisfacción de sus ansias sexuales, o el obrero Epaminondas, que da rienda suelta al sadismo que palpita en el lado irracional de todo hombre, ambos personajes de «Un hombre muerto a puntapiés».

Desde sus relatos recogidos en *Un hombre muerto a puntapiés* había surgido una tenue neblina que envolvía a los personajes geniales y su perspectiva. Ésta se vincula con la disolución, desde el punto de vista de la conciencia, de los límites entre la realidad exterior y la subjetiva. Llega un momento en que imaginación y realidad—también vida y muerte— se confunden tanto, que la escritura se elabora desde ese punto intermedio donde las orillas desaparecen. Este punto se traduce en la figura de la niebla que, especialmente desde el romanticismo, ha tenido gran protagonismo simbólico en el arte. De

hecho, se podría incluso decir que el arte moderno toma como lugar de enunciación dicha niebla, con una atmósfera que disuelve las formas definidas. La experiencia del mal, según se dijo, tenía que ver precisamente con ese impulso de disolución de los límites. De esta representación de la niebla ya se habló al mencionar el poblado de Santorontón, de *Siete lunas y siete serpientes*, que vivía entre la fábula y la historia, entre fantasmas y hombres de carne y hueso, y en cuyo derredor flotaba una espesa niebla. Ésta o la «nebulosa» —de la que hablaba Gallegos Lara— se radicaliza en *Vida del ahorcado*, muy especialmente en las últimas páginas de este texto. Obviamente junto con el deterioro de los contornos de la realidad, el tiempo cronológico deja de gobernar a los personajes de la tragedia de la genialidad que se abandonan al timón desbocado de su mente. El desliz hacia la pérdida completa de los amarres de la «realidad real» parece haberse consumado. Y entonces Palacio opta por deshacer las brumas con una dedicación más plena a la política y a la filosofía de espíritu materialista, hecho del que se ocupará este trabajo más adelante.

Como anécdota que pone el punto final a este asunto de las tipologías, se puede señalar la curiosa condena del ahorcado en un juicio soñado por un asesinato soñado de un hijo también soñado —como una secuencia de cajas chinas de sueños—. La sentencia de culpabilidad no solo proviene de las instituciones más «respetables» de la sociedad —como son el poder judicial y la universidad— sino también de dos de sus propios personajes imaginarios que se presentan en la sala para juzgar a su autor. El uno, Bienatendino Traumadó, representante del *vacío de la vulgaridad* lo condena por su crueldad —¿la de haber asesinado a su hijo imaginario o la de haber utilizado su poder de creador para ponerle en el camino al hombre con el hacha y las pulgas?—; el otro, la señorita de los nopales, representante de la *tragedia de la genialidad* y uno de los personajes más abiertamente transgresores de los que atraviesan la ficción de Palacio, lo condena por cobardía —¿por la cobardía de haber acabado con el hijo o por la cobardía de no haberse arrojado al arroyo tras ella y haber preferido reintegrarse al teatro social?—. Quizás la determinación final se relaciona con la voluntad de vencer el miedo y dejar de jugar entre la vulgaridad y la genialidad, eligiendo la muerte —real o simbólica— como el mejor atajo posible hacia la genialidad. *Vida del ahorcado* es, de paso, el *hara kiri* como narrador de ficciones del propio Pablo Palacio.

1. EL MAL Y LOS CONFLICTOS ENTRE REALIDAD E IDEALIDAD

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, se retoma el aprecio del autor –tras el cansancio e incluso la degeneración, propiciada por algunos desafortunados seguidores del realismo social, de la idea de la mostración tendenciosa de la realidad– y se lo considera influencia de otra concepción del realismo, ligada a la realidad de la imaginación y a los conflictos del hombre moderno. La consigna de la imaginación²⁶ flota en el aire de las letras latinoamericanas del momento, al igual que la idea de albergar sentidos más universales en sus ficciones. Ello también representa la revalorización del modernismo y las vanguardias, bajo cuyo influjo escribe Palacio. Como señala Miguel Donoso Pareja,²⁷ autores como Juan Andrade Heymann con su *Lagarto en la mano* (1965) cristalizan la «actualización expresiva de la narrativa ecuatoriana». Su asociación con Palacio, en cuanto les anima un nuevo afán de estremer supuestas certezas y reivindicar periferias morales, no se hace esperar.²⁸ La imagen literaria de Palacio crece desde entonces en cuanto es considerado por algunos como el precedente más valioso de los sentidos que la relación entre imaginación y realidad –y consiguientemente también los del mal– adquieren en las nuevas concepciones artísticas ecuatorianas. En las líneas que siguen se desarrolla esta relación tan fundamental para entender los sentidos del mal en la literatura de Palacio.

La imaginación en la obra del autor se vincula, al menos en los compases iniciales de su producción, a la realidad con la intercesión de lo que el autor llama su «criterio materialístico» particular, del cual ya se ha dejado algo apuntado. En efecto, pese a la aparición de los conflictos de la realidad interior con la exterior, en todo momento se niega cualquier posibilidad de trascendencia a través del arte. Es decir, cualquier probabilidad de relativizar los

26. Todo arte moderno tiene que ver de algún modo con la imaginación, con la capacidad de la invención. Evidentemente los escritores de la generación de los 30 también elaboraban ficciones, pero en el seno de los universos y personajes literarios que eligen como objeto de su escritura, no existía la imaginación como esfera discernible de la realidad externa, al no tratarse de mundos con visos de modernidad radicales, como sí lo son los de Pablo Palacio. Por ello es uno de los primeros en la literatura ecuatoriana moderna en incluir y constituir como eje de sus mundos narrados los conflictos de la imaginación con las reglas sociales.

27. Miguel Donoso Pareja, *Nuevo realismo ecuatoriano. La novela después del 30*, Quito, El Conejo, p. 32.

28. Es preciso apuntar que la valorización del *realismo psicológico*, frente o al lado del *realismo real*, ya estaba en autores considerados de transición hacia esta nueva narrativa, como son Alejandro Carrión, César Dávila Andrade o un círculo de autores guayaquileños, entre los que se puede destacar a Walter Belloio, Alsino Ramírez Estrada o Eugenia Viteri.

sentidos de la realidad hasta llegar a la negación del mundo y afirmar la existencia de la ficción en estado puro, sin amarres con la vida real. Esta voluntad negada corresponde al criterio romántico e idealista que acerca la literatura a los propósitos de la religión en cuanto se consolida como vía ascética hacia un mundo aparte, hacia la imaginación pura. Bajo esta concepción romántica de las letras, que compartía por ejemplo Bataille, es imposible la reconciliación de la imaginación –y por tanto del arte– con los sentidos de la realidad. Pablo Palacio parte de una mirada inicialmente más próxima a los postulados del surrealismo de Breton, quien partiendo también de un criterio materialista,²⁹ trata de reconciliar realidad cotidiana y realidad de la imaginación, unión que para el autor francés se encarna en lo suprarreal. Tal visión ya estaba anunciada en Lautréamont, autor al que por cierto se asocia la concepción literaria de Palacio desde la publicación de los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*.³⁰

Aparentemente la visión romántica de la literatura es desdeñada –y de tal desdén hay una cantidad significativa de alusiones en la obra de Palacio–. Sin embargo, tampoco el criterio materialista del arte o el realismo *sui generis* de Palacio carece de titubeos y vacilaciones. La creación del escritor sufre la dolencia moderna de la ambigüedad. Sus narradores y personajes sufren una relación anfibológica,³¹ entre una tendencia materialista y otra idealista,

29. La insistencia en este criterio parece ser, por cierto, una de las razones que hace sumar el nombre de Bataille a la lista de los disidentes del surrealismo y que produce el desencuentro de este autor con la plasmación artística del existencialismo filosófico de Sartre.
30. Gonzalo Escudero y Raúl Andrade son los comentaristas que, inmediatamente después de la publicación del primer libro de Palacio, establecen dicha asociación, según señala María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 252.
31. En la obra de Palacio, el hombre moderno cumple las características de lo que Hölderlin llamara el *anfíbio*. Esto alude a que, como expresa Rafael Gutiérrez Girardot: «por una parte, el hombre se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, el menester y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales y las pasiones; y por otra, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad, y en cuanto voluntad se da leyes y disposiciones generales y disuelve el mundo vivido y floreciente en abstracciones». Leer su obra *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia / Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 27. Esta visión entre materialidad e idealidad suele estar presente en el protagonista de lo que se llamó la *novela de artista*, que tuvo repercusiones en Latinoamérica a través de algunas manifestaciones narrativas del modernismo, como la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva. Palacio, desde su pertenencia a la atmósfera vanguardista, está próximo en sus creaciones metaliterarias a este género y, de hecho, *Débora* es uno de los ejemplos más representativos de un movimiento que está íntimamente ligado a la novela de artista, como es la tendencia a la autoconciencia narrativa que luego se desplegará con mayores ecos en la literatura más contemporánea del Ecuador, llegando a su mayor realización en la obra *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum. En estas obras más recientes, como acontece en *Débora*, el narrador es un anfíbio que se debate entre contradicciones irresolubles.

que tanto disgustara a Gallegos Lara. A la materialidad está indefectiblemente enlazada la imaginación, que no puede ni teóricamente anhela salir de la realidad humana; pero al tiempo pervive el sueño, que tan pronto se acaricia se diluye, de acceder a un estado fuera de ésta. De ahí nace la tragedia de la imaginación en la obra de Palacio, del hecho de tener que permanecer indefectiblemente varada en la realidad. La creciente tendencia idealista del autor, que siempre estuvo de algún modo presente, hace que en ficciones como *Débora* el relator de la historia piense que «Dulcemente me deslizo a lo largo de estas paralelas infinitas»,³² con lo que expresa la sensación de que el encuentro de realidad material e imaginación, tanto la del Teniente como la propia, es quimérica. La resolución de *Vida del ahorcado*, obra en la que la realidad se abandona progresiva y definitivamente, significa el punto culminante de esta tendencia.

Esta pretensión de ir más allá de los límites de la realidad humana se transparenta a través de las sucesivas claraboyas que finalmente son tan solo producto de la ilusión de encontrar una claridad desde la oscura existencia. Claraboyas como aquella a la que se alude explícitamente en «Las mujeres miran las estrellas» (1927): «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».³³ O aquella que se presenta en la forma de un atardecer que está fuera de campo e imposible de alcanzar, ante la ubicuidad de la mole de cemento que limita las celdillas de los otros y la propia en el pasaje «Diálogo y ventana» de *Vida del ahorcado*. O aquella otra que se deja entrever y juguetea con Andrés Farinango teniéndole sobre la cuerda floja de la esperanza para finalmente esfumarse, en el trayecto final de la espiral onírica de la última obra del autor, cuando el personaje es recluido en un hueco sombrío a la espera de juicio. O finalmente como aquel pequeño espejo incrustado en un cuadro mural del barrio de San Marcos en *Débora* que: «se le puede creer un ojo que mira o una claraboya que nos trae la mañana del otro lado».³⁴ Este espejo evoca la posibilidad de un mundo al otro lado y con otra lógica, como el de Alicia, pero no resulta ser otra cosa que espejismo. Como espejismo es todo deseo y esperanza de redención en la obra de Palacio, ya sea por medio del sueño, la locura, el amor, el sexo³⁵ o la muerte. La ficción del autor está compuesta, entonces, por

32. Pablo Palacio, «Débora», *op. cit.*, p. 178.

33. Pablo Palacio, «Las mujeres miran las estrellas», *ibid.*, p. 125.

34. Pablo Palacio, «Débora», *ibid.*, p. 183.

35. El tema del sexo como mecanismo de subversión u olvido de la realidad parece no haber sido muy mencionado por los comentaristas de la obra de Palacio. Sin embargo ya se encuentra en su relato juvenil «El frío», donde frente a la adversidad de los elementos y las fuerzas sociales, unos padres, Rosario y Daniel, optan por la fuga sexual, mientras sus hijos desco-

un laberinto de espejos que, aunque prometen ser puerta de acceso a otro mundo, solo emiten reflejos de reflejos de la realidad, una ilusión vana de infinito.³⁶ Más allá de los espejos solo parece existir la nada.

Lo ilimitado en los relatos de Palacio, todo aquello que excede la cultura y lo humano, se ambiciona al tiempo que se teme. De este doble sentimiento se infiere la relación conflictiva con la naturaleza, vista como amenaza a lo humano, en su sentido de cultura, y a la vez como aquello que debe reivindicarse, en cuanto representa lo humano esencial, su pertenencia sofocada a lo irracional. Desde sus relatos de adolescencia y juventud está presente este aspecto. De entre ellos se destaca «El frío», cuento en el que el clima desapacible de una noche de enero transpone e intensifica el sentido de agresión de la realidad frente al idealismo de los personajes. Entre sus relatos de madurez sobresale «Sierra» (1930), que consagra su temática a mostrar la hostilidad –que adopta la forma de sol que cae a plomo, viento seco que aúlla penetra en los huesos, o niebla que intensifica la soledad– de la naturaleza frente al hombre de ciudad. El texto llega a expresar que los espectáculos más memorables de la naturaleza no igualan a los creados por el hombre en la ciudad. El desencuentro de los personajes con la naturaleza se identifica con el de quienes ya no se sienten reconocidos en ella y, aún peor, experimentan estar a su merced en el campo, frente a la seguridad artificialmente edificada en las ciudades. El antagonismo se intensifica en *Vida del ahorcado* y es claro en el episodio del viaje con Ana a través de la cordillera, lleno de imprecaciones y críticas a las particularidades del campo. Pero en el fondo subyace, de nuevo, el terror al desborde de los límites de lo humano: «Tengo miedo del campo; el límite, el límite es lo mío. Sólo aquí, dentro de estas cuatro paredes, somos tú Ana y yo Andrés: allá éramos unos gusanillos».³⁷ En el pasaje algo críptico titulado «Rebelión del bosque», Andrés se encuentra colgado en un

nocen las contrariedades y siguen inmersos en su mundo de fantasías. Durante viajes pasados de Andrés Farinango y Ana por la cordillera, éstos también han elegido evadir la realidad –representada por la naturaleza agreste que les envuelve– a través del sexo: «Aquí hay una piscina en donde nuestros cuerpos se han arrancado y han flotado y han luchado por ir el uno tras el otro. Aquí hemos hecho inverosímiles evoluciones de acróbatas, el uno en acecho del otro. Aquí te he besado y te he amado, Ana. ¿Recuerdas? En esta piscina, duplicadas mis imágenes ¡cuántas veces hemos descendido en busca de ellas y cuántas veces hemos regresado descorazonados! ¿Dónde estaba entonces el mundo que nada de él llegaba a nosotros? Hemos podido aquí destruirlo y borrarlo, pero afuera estaba, persistente, esperándonos». Leer Pablo Palacio, «Vida...», *ibíd.*, pp. 240-241.

36. Se puede considerar el espejo como superficie uniforme y chata que devuelve monótonamente y encarcela lo que se pone a su frente. En este sentido el espejo es superficie plana y su profundidad es ilusoria. Pero también se le puede creer puerta de acceso hacia otro mundo. Entre ambas concepciones se mueve Palacio en sus ficciones.

37. Pablo Palacio, «Vida...», *op. cit.*, p. 241.

jardín, en un pedazo de naturaleza encerrado en la ciudad por la mano del hombre. Se escuchan voces de árboles y plantas que dudan si conspirar contra el hombre o contra su propia condición de vegetales dóciles. Al final vence la segunda opción, pero la lectura de tal hecho es difícil. Puede que se trate, como opina María del Carmen Fernández³⁸ –quien considera que los árboles aluden a los mismos conflictos del hombre con su constitución humana– de reivindicar la necesidad de la rebelión del hombre contra sí mismo. Puede que se trate de la lucha contra la calidad de esclavos de la mayoría de los hombres o de la conspiración contra su propia humanidad, que debería ser destruida, controlada o modificada a través de la crítica a los sentidos arbitrarios de la cultura. Si no leemos todo este pasaje como una metáfora de la condición humana, entonces podemos entender que parte de los árboles pretenden deshacerse de su sujeción al hombre y recuperar su naturaleza, mientras que otra parte está en desacuerdo con su inútil condición y querría dejar de ser árbol para convertirse en materia prima que alimente a las ciudades. Cabe recordar que en *Débora*, durante el vagabundeo por Quito y el juicio de sus barrios tradicionales, el narrador ya se había distinguido como defensor a ultranza de la modernización sin sentimentalismos respecto a los viejos valores. En todo caso, el sentido final de este pasaje dependerá de la lectura que cada lector decida hacer de él.

Otro pasaje significativo del doble sentimiento que inspira la naturaleza en las obras de Palacio se encuentra en la primera historia del apartado «Sueños», de *Vida del ahorcado*. El protagonista del sueño se halla entre dos espacios. Por un lado, en el artificial y claramente humano del teatro. Por el otro, al aire libre, al lado de un muro con nopales, bajo la amenaza de las paletas espinosas de estas plantas. De nuevo el espacio natural se tiñe de hostilidad. Frente a este lugar se encuentra un arroyo al que se dirigen, para cruzarlo, dos mujeres. Una de ellas tiene la intención de ir al teatro mientras que la otra se resiste enérgicamente. Su resistencia es tan enérgica que llega a arrojar al arroyo para, además de enlodar su vestido, desaparecer tragada por él. Así, la rebelión contra la obligatoriedad de cumplir con una convención llega hasta la propia aniquilación, hasta la subversión de todos los límites. Por ello se decía, más arriba, que este personaje onírico era uno de los más francamente transgresores de la literatura de Palacio. El protagonista y contemplador de la escena no puede reaccionar. Ni se decide a socorrerla ni a cruzar las fronteras de lo humano con ella, aunque parece sentir algo de simpatía por su acción. Esta actitud responde a la mencionada relación anfibológica que los personajes del autor tienen con el mundo. Éstos se debaten entre la voluntad de correr hacia lo ilimitado –que en el pasaje titulado «Canto a la es-

38. María del Carmen Fernández, *op. cit.*, pp. 262-264.

peranza» también se identifica con la naturaleza, con la salida al campo y la noche— y la impotencia que les impide cumplir este anhelo, haciéndoles permanecer dentro de los límites. Límites que pueden identificarse con el teatro, en el caso del sueño aludido, o el cubo, en «Canto a la esperanza».

Frente a la noche, como frente a la naturaleza, se presentan los mismos sentimientos de atracción y temor. *Débora* se divide en día y noche, no solo en el sentido de tiempos reales sino también de atmósferas anímicas. Tras el vagabundeo diurno que termina con algunas perturbaciones dirigidas a la razón —como la conversación sobre el conocido que «está de loco» o la misteriosa carta de los sirvientes del sol—, se pasa a la noche de la ciudad y del alma del Teniente. En ella se constata las miserias urbanas y los miedos y ansias irracionales del Teniente, mientras la mayoría de los habitantes de Quito están sumidos en las «tinieblas subjetivas», en el vaciamiento máximo de sí mismos.

La noche es también lo ilimitado que se identifica con la muerte. El personaje de *Vida del ahorcado* la teme por este hecho. Espía el encuentro sexual de Ana con otro amante, advertido por el oscurecimiento repentino de la ventana de su alcoba. Esta oscuridad queda sujeta al espíritu del protagonista y aumenta su temor a las tinieblas: «Tengo miedo a las tinieblas. ¿Cómo puede uno dejarse engullir y cegar por las tinieblas?».³⁹ Ya en su cubo queda «mucho tiempo en tinieblas» y comienza «a andar a tientas por todos los límites del cubo». De nuevo comienza la contienda entre los límites y lo ilimitado dentro de la cabeza del personaje. Por último, se puede mencionar en relación con este tema de la noche que entre tinieblas había muerto el protagonista del primer relato de Palacio, «El huerfanito» (1921), y entre tinieblas se van a desarrollar gran parte de los acontecimientos significativos de la vida del resto de sus caracteres.

La ilusión fáustica de sobrepasar los límites de lo humano se encuentra, entonces, al lado del convencimiento «realista» de su imposibilidad.⁴⁰ Este aspecto de vacilación entre un tono idealista y otro realista en las letras de Pablo Palacio ha sido reiteradamente mencionado por comentaristas atentos de su obra. Luis Alberto Sánchez expresó que el autor poseía una «fantasía trabada de realismo».⁴¹ Gallegos Lara afirmaba que Palacio «alude y elude a la realidad».⁴² Y Jorge Enrique Adoum dijo que el autor se movía «entre la

39. Pablo Palacio, «Vida...», *op. cit.*, p. 235.

40. Se ha señalado que el motivo recurrente de la nostalgia de la madre en la producción de Palacio tiene que ver con el deseo de reconciliación con la unidad perdida y buscada por todos los rincones, con el anhelo del cese de las angustias y contradicciones humanas. María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 268.

41. Citado por María del Carmen Fernández, *ibíd.*, p. 177.

42. Joaquín Gallegos Lara, «Hechos...», en Humberto E. Robles, *op. cit.*, p. 181.

tendencia idealista y una realidad sórdida». ⁴³ Este acercamiento y alejamiento simultáneo de la realidad calza perfectamente con el tono tragicómico que Palacio decidió, o se le impuso por su forma de ver la vida, en sus obras.

Las nociones de cuerpo y alma

Otra versión del conflicto entre materialismo e idealismo se manifiesta en las nociones de cuerpo y alma que maneja Pablo Palacio. La consideración monista de que existencia material y espiritual son ámbitos indefectiblemente unidos que constituyen lo humano se combina con la ilusión de la dualidad, dentro de la que cabe la posibilidad del divorcio de alma y cuerpo. Esta segunda idea surge con motivo del aumento progresivo de la sensación de soledad de la conciencia que conduce a la impresión de que el cuerpo es un sepulcro que lastra una hipotética elevación hacia cotas mayores y lejanas de lo cotidiano. De entre todos los personajes de Palacio, quizás sea la protagonista de «La doble y única mujer» quien más sufra la relación tormentosa entre cuerpo y alma. ⁴⁴ El relato está cargado de difíciles inquietudes acerca de la sicología o la metafísica de una mujer-monstruo de doble cuerpo, inquietudes que no pueden ser resueltas ni por ella misma. Frente a la evidencia de su doble constitución corporal, el personaje insiste en desmontar toda creencia de que su sicología también lo sea e incluso trata de rescatar las ventajas que un cuerpo como el suyo tienen para configurar un espíritu singular, con percepción de «pequeño dios». Pero esta ilusión de poder separarse y desdejar la evidencia corporal no está desligada de un mal presentimiento, de que sea cierto lo que su cuerpo anuncia y que, una vez cruzado el umbral de la muerte y consumada la separación anhelada, efectivamente tenga dos almas que continúen en disputa eterna:

...Seguramente debo tener una sola alma... ¿Pero si después de muerta, mi alma va a ser así como mi cuerpo...? ¿Cómo quisiera no morir!

¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios?

¡Uf!⁴⁵

43. Citado por María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 199.

44. Este relato trabaja el tema del doble en la variante simbólica de las gemelas siamesas. Según una lectura, basada en la aparición dentro de las mitologías de los gemelos, que hace Lepage «los gemelos son los proveedores de los problemas, los apologistas de las rupturas del orden. Su advenimiento rompe los cuatro órdenes trascendentales: el espacio, el tiempo, la unidad del ser y la historia». Citado por José Miguel G. Cortés en «La amenaza esquizoide o la desposesión de la identidad», *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 108.

45. Pablo Palacio, «La doble y única mujer», *op. cit.*, p. 149.

En todo caso, la protagonista se aferra a su creencia en una posibilidad de redención más allá de lo físico. En la dubitación de Palacio entre las dos formas de concebir la relación de cuerpo y alma es fácil escuchar los ecos de Baudelaire –a quien seguramente había tenido oportunidad de leer en sus años de estudiante en el colegio Bernardo Valdivieso de Loja–. Como en el autor francés, en Palacio aparece obsesivamente la idea de la podredumbre humana y el tiempo como implacable ejecutor de ésta.⁴⁶ En el siguiente epígrafe a la segunda parte de *Vida del ahorcado* –en la que la idea de muerte se intensifica– hay, además de la imagen de los gusanos, mucho del espíritu del poema «Una carroña» de *Las flores del mal*:

El mundo va haciendo el tiempo: su corteza se arruga como piel de elefante: sobre la piel, gusanillos y gusanillos.

Los gusanillos van haciendo el tiempo: es su espíritu el que se encoge como una uva que se seca.

Amor, odio, risa.

He perdido la medida: ya no soy hombre: soy un muerto.⁴⁷

La idea de la muerte como descomposición de los cuerpos y absurdo vaciamiento de humanidad está de modo notorio en el pasaje de la sala de disección de *Vida del ahorcado*, escrito bajo la fecha de «Junio 25». En el cadáver, el desapasionamiento, la falta de prejuicios, la libertad de movimientos y una apariencia lujuriosa, como nunca la tuvo en vida, coinciden paradójicamente con la muerte. Por cierto que semejante resabio de lascivia se leía también en el cadáver de «Una carroña».⁴⁸ En esta anécdota el protagonista se encuentra ante la prueba palpable de la victoria del tiempo y el fin del hombre. No hay lugar para ninguna fe en futuros ultraterrenos o para confianzas en viajes del alma hacia otros cuerpos, como los que habían sido relatados de modo histriónico páginas atrás en el *sketch* de «Reencarnaciones». Solo permanece un cadáver que comienza a heder, al que el personaje lanza imprecaciones amargas que en el fondo van dirigidas a constatar su propia futilidad.

Gallegos Lara acertó de nuevo a destacar este aspecto en la narrativa de Palacio: «El dualismo, entre el romántico ser espiritual y el animal del ser físico con que se suele dividir mecánicamente la personalidad del hombre, y

46. El pudrimiento, como ha señalado José Miguel G. Cortés, desafía los límites, hace que desaparezcan las fronteras de la piel, y establece el dominio de lo informe, de lo delicuescente. Por ello simboliza el caos. Ver esta idea en José Miguel G. Cortés, «La amenaza disgregadora o la negación del cuerpo humano», *op. cit.*, p. 166.

47. Pablo Palacio, «Vida...», *ibíd.*, p. 248.

48. Charles Baudelaire, «Una carroña», *Las flores del mal*, Bogotá, Oveja Negra, 1982 [1857], pp. 37-39.

su natural contradicción, amargan a Pablo Palacio. Lo persigue la imagen de los cadáveres en descomposición y se lanza en diatribas contra Ana, cuando está saciado de ella, tras la noche de bodas». ⁴⁹

No solo la corrupción corporal tras la muerte está presente en la obra de Palacio, sino también la lenta descomposición de los cuerpos día a día a través de enfermedades como la sífilis en «Luz Lateral» o las dolencias sicosomáticas y poco dignas que afectan al protagonista de «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z». Del mismo modo, la suciedad ⁵⁰ del cuerpo del hombre recuerda su sujeción al deterioro como toda materia que trasiega con el tiempo. Así ocurre en la revelación, a la luz del día, de la inmundicia de Adriana en «Una mujer y luego pollo frito», que lleva al protagonista del relato a la necesidad de alejarse de la amada, por el hecho de evocarle esa insoportable realidad humana.

En definitiva, el lodo de la realidad, ⁵¹ aquel que echa a rodar desde el epígrafe inicial de los relatos de «Un hombre muerto a puntapiés», imposibilita el anhelo órfico de elevarse sobre lo orgánico. Como «El albatros» ⁵² de Baudelaire los personajes de Palacio ya no pueden volar ajenos a penalidades terrenales. Porque algún sentimiento de paraíso perdido se mezcla con toda esta desesperanza ante la comprobación de la realidad material del hombre. En el relato «Una mujer y luego pollo frito» y en *Vida del ahorcado* la idea de la corrupción de lo sensible se ha incrementado a la par que la necesidad de encontrar algún más allá para toda esta miseria. Andrés Farinango resuelve ir al encuentro de la muerte cuando la obra de Palacio ha tocado la cima de su desconfianza frente a la realidad.

49. Joaquín Gallegos Lara, «Hechos...», en Humberto E. Robles, *op. cit.*, p. 182.

50. Mary Douglas dice respecto a este tema que: «La reflexión sobre la suciedad implica la reflexión sobre el nexo que existe entre el orden y el desorden, el ser y el no ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte». Y también anota que «El foco de todo el simbolismo de la contaminación es el cuerpo, asimismo el último problema a que induce la perspectiva de la contaminación es la desintegración corporal». Citado por José Miguel G. Cortés, *op. cit.*, p. 37. Como este último autor recuerda, el cuerpo humano es objeto de los mayores miedos y temores en la sociedad occidental contemporánea. Además, comenta la obsesión por la vinculación de las prácticas sexuales a lo sucio y lo abyecto. Igualmente, en el imaginario del hombre —como en el del protagonista de «Una mujer y luego pollo frito»— la suciedad se relaciona con la mujer. Esto remite directamente a lo dicho sobre la mujer y su relación con el mal en el estudio de la generación de los 30.

51. Este lodo también ensucia accidentalmente, por medio de relaciones cotidianas con el mundo de la prostitución, al sociólogo de «El cuento» —sus «amigas alegres y sesiones animadas» al final «salpican de lodo el relato»— o alevosamente el vestido de la mujer del primer «Sueño» de *Vida del ahorcado*.

52. Charles Baudelaire, «El albatros», *op. cit.*, pp. 13-14.

El acercamiento filosófico al materialismo y al idealismo

Es entonces cuando Pablo Palacio pone el punto final a su faceta de escritor. Ha concluido también sus estudios de jurisprudencia y ve la hora de emprender otros rumbos. Contagiado de una mayor inquietud política, milita activamente en el Partido Socialista y participa en *Cartel*, una publicación divulgativa de los sentidos socialistas. Asume la docencia universitaria, reflexiona por escrito en torno a cuestiones de derecho y filosofía y publica algunas reseñas en periódicos. Su acercamiento al pensamiento y al ensayo filosófico —como también ocurre con sus escritos sobre problemas del derecho—⁵³ no abandona muchas de las preguntas que apremiaban su trabajo literario. Por ello es conveniente detenerse, por un momento, en la transformación que sufren sus conclusiones a la luz de un sistema distinto de interpretación del mundo.

Tras la tendencia creciente hacia el idealismo de sus últimas obras literarias, fruto del descorazonamiento ante el mundo, la reflexión filosófica de Palacio se orienta hacia un nuevo ensayo de aterrizaje y reconciliación con la realidad, cuando en sus ficciones estaba al borde del abismo. El abandono de la literatura ha significado igualmente el alejamiento del punto de vista estético que reiteradamente topaba con los sentidos éticos en su obra. El viraje hacia la política y hacia una forma muy concreta de pensamiento propicia el crecimiento de la perspectiva ética del mundo que perdía progresivamente pie en su ficción.

Respecto a la aproximación filosófica, el ensayo titulado «Sentido de la palabra ‘verdad’» de 1934, que escribe cuando apenas está inaugurando la reflexión y producción de ensayos divulgativos sobre el tema, expresa su concepción de una filosofía ligada a la realidad y a la conducta del hombre —y en este último sentido su pensamiento está cruzado por intereses psicológicos—. Se manifiesta el desacuerdo con la visión idealista de la filosofía, al ser cuestionado el sentido contemplativo de ésta y defendida la idea de un pensamiento ligado a la acción, aunque sea a la fundamentación de ésta.

Años antes, sin embargo, en «Un hombre muerto a puntapiés», había establecido una analogía implícita entre filosofía e imaginación. El criminólogo del relato dice tener la pretensión de indagar el *porqué*, al igual que lo hace la filosofía, pero realmente inventa, realiza una construcción ficticia a

53. En su escrito «La propiedad de la mujer» de 1932, Palacio sigue poniendo sobre el papel la arbitrariedad de las convenciones —en este caso del sentido de posesión masculino respecto a la mujer— que ya eran desvirtuadas en su producción literaria.

través de la imaginación. Es preciso recordar que, sin ir más lejos, Borges establece un nexo entre filosofía e imaginación, al considerar a la primera como literatura fantástica. Desde esta inicial mirada, la perspectiva filosófica se alejaba del sentido moral y político que ahora le otorga.

En «Sentido de la palabra ‘verdad’», Palacio concluye que la verdad es imposible de alcanzar, sin poner en cuestión su existencia y subrayando que aquello primordial y que da sentido al hombre es su búsqueda inagotable. Ciertamente, detrás de esta pretendida vuelta a las certezas perdidas podría estar la necesidad de desvanecer la neblina que había envuelto sus últimas ficciones. O como expresa mejor Humberto Robles:

[...] habiendo observado que la obra literaria de Palacio señala un proceso de desintegración de los valores y la forma que se acentúa conforme se sondea más y más en la vida subjetiva de los personajes, sí viene al caso inquirir si las actividades de los penúltimos años de cordura no apuntan a un deseo fundamental de querer agarrarse a algo que sostenga su fe, que le dé un apoyo para su atormentada visión del mundo: un sistema político, un sistema filosófico.⁵⁴

La voluntad de retorno a las seguridades se reitera en «Sentido de la palabra ‘realidad’» (1935), donde el desacuerdo con el idealismo se intensifica. En este ensayo elabora una síntesis de la historia del idealismo filosófico y difiere de la concepción de lo sensible y lo espiritual como elementos divorciados, en lo que puede leerse como una negativa de Palacio a la posibilidad órfica de la elevación del alma sobre lo corporal y a la valoración peyorativa de lo material. El rechazo de la realidad material y el anhelo de evasión de ésta, aun bajo la forma de realización utópica, estaba, sin embargo, en sus creaciones literarias. Pero la actual postura filosófica del autor le da la espalda a este sueño de su imaginación. Critica ahora la asimilación por parte de Platón de la doctrina mítica de la transmigración de las almas, que es el sustento del orfismo, y expresa de forma concluyente: «Separad el espíritu de los cuerpos y comenzareis a volveros locos».⁵⁵

De entre todos los autores idealistas mencionados en su síntesis —que se extiende desde los presocráticos a filósofos de su contemporaneidad— el punto culminante de su desacuerdo se centra en los argumentos de Berkeley —aquel que nutría las posturas de la posibilidad de la imaginación pura y las ficciones borgianas— y su doctrina inmaterialista. Palacio juzga con curiosidad y desacuerdo la construcción filosófica del obispo irlandés: «Es importan-

54. Humberto E. Robles, «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Cultura* (Quito), 20 (septiembre-diciembre, 1984): 77.

55. Pablo Palacio, «Sentido de la palabra ‘realidad’», *op. cit.*, p. 416.

te y particularmente curioso aquel documento de la filosofía *Tres diálogos entre Hilas y Filonús*, en que, en forma popular, el señor Obispo de Cloyne (lo era Berkeley), destruye el mundo con una facilidad asombrosa, y deja como solo habitante de su espíritu su poderosa imaginación». ⁵⁶ Berkeley, en efecto, otorga preeminencia a la percepción de las cosas sobre su existencia y considera como única realidad más allá de los sentidos la de Dios, figura que en la concepción del filósofo se asemeja a un espíritu juguete que se divierte poniendo ante nuestros sentidos el mundo que va inventando. Palacio, en oposición al argumento de Berkeley, se decanta por la preexistencia e independencia de la realidad con respecto a su percepción y se distancia, desde su materialismo convencido, del teísmo en el que cae el pensamiento del filósofo irlandés.

La reflexión filosófica de Palacio ha evolucionado hacia un intento de reconciliación con lo real, que ya no es visto trágicamente. Todo aquello que empañaba la realidad, la hacía nefasta y obligaba a persistir en el sueño idealista de traspasar las claraboyas –que surgían por doquier, especialmente en su literatura última– cambia de sentido. La imposibilidad de salida ya no es vista con desesperanza. La realidad parece dejar de ser percibida como lastre y pasa a defenderse el sentido de lucha dentro de ella como esencia de lo humano. Esto es lo que se ha caracterizado como un intento de Pablo Palacio de prenderse con las uñas a la realidad, cuando en su literatura el precipicio estaba muy cercano.

La magia y la fantasía

Pese a las tendencias idealistas en la literatura de Palacio, nunca la ambición de desligarse de la realidad dejó de ser eso: tan solo una ambición. La imaginación siguió vinculada al mundo y nunca contempló la probabilidad de la ficción pura, al modo borgiano. Trató a lo largo de su obra el tema de la magia y de la imaginación a través de la realidad, que son estudiados a continuación. Pero no llegó al cuestionamiento absoluto de ésta, al acercamiento a un pensamiento inmaterialista –como el de Berkeley– en sus ficciones.

La presencia de lo sobrenatural en la obra de Palacio se aleja del tratamiento del realismo mágico. Sus narradores no refieren los acontecimientos mágicos desde una imperturbabilidad, desde la consideración de la fusión natural de éstos con la realidad. Tienen, más bien, una conciencia moderna llena de asombro, que percibe los hechos como maravilla. Su tono entre crédu-

56. *Ibíd.*, p. 417.

57. Este tono entre crédulo y escéptico determina igualmente el tratamiento tragicómico de las historias en las que se involucra la magia, que es propio de la forma moderna de entender los

lo y escéptico⁵⁷ apunta a esta percepción de suceso inusual para quien contempla. Además, hay un obvio distanciamiento espacial, temporal e ideológico respecto a las peripecias mágicas o legendarias, que son atribuidas a la idiosincrasia del campo o simplemente a los «tiempos antiguos». Es el caso de la leyenda de los gagones, que aparece por primera vez en «Gente de provincias» (1926). Los gagones son unas criaturas semejantes a perros falderos que aparecen como anuncio de una infidelidad. Ya son solo realidad en las plazas de los pueblos. Únicamente los ancianos recuerdan haberlos visto en la ciudad. Pertenecen a un tiempo lejano, el de «las diligencias», y a los mitos que han sido barridos de las urbes modernas. El tema de los gagones reaparece en la «Brujería. La segunda», en un contexto de brujos, hechizos y campo, con características casi medievales que también envuelven a la «Brujería. La primera». El mismo destino caníbal de Nico Tiberio se lee en la señal de su gestación por once meses, señal supersticiosa que proviene de la idiosincrasia del campo al que pertenece el personaje.

Palacio también tiene un interés semejante al que tenían los románticos por la magia, interés en el que se tiende a desnaturalizar lo sobrenatural volviéndolo creación de la imaginación del hombre. El misterio no deja de serlo pero sus causas no deben buscarse en explicaciones más allá de lo humano. El milagro ya no lo es y se convierte en obra de la mente evaporándose toda explicación trascendente que Palacio, de hecho, rechazaba para su contemporaneidad. Esta interpretación de lo maravilloso se halla en las ficciones del autor en las que se habla de acontecimientos en la ciudad y en un mundo moderno, sin distancia entre narrador y mundo narrado. Si se demuestra la hipótesis de que Palacio tradujo el artículo «Misterios que no puedo explicar» (1927) de Steward Edward White,⁵⁸ se puede deducir que compartía la tesis manifestada en éste de que los prodigios tienen explicaciones físicas y síquicas que están todavía fuera del alcance del entendimiento humano. De hecho esta explicación de lo en apariencia sobrenatural basada en los poderes de la mente está implícita en algunas de sus creaciones. En «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z» la enfermedad y la muerte del protagonista son inducidas por su propia mente. En «Luz Lateral» los sueños tienen poderes visionarios en los que cree fervientemente el personaje —«Por inherente disposición creo en lo misterioso y no dudaba ni dudo de la veracidad de ciertos sueños que son para mí proféticos»⁵⁹ y que, efectiva-

acontecimientos sobrenaturales. Así ocurre en las dos «Brujerías», donde la desmitificación o la parodia de la magia se encuentran al lado de la aproximación a la tragedia de los protagonistas.

58. Steward Edward White, «Misterios que no puedo explicar», en Pablo Palacio, *op. cit.*, pp. 448-467.

59. Pablo Palacio, «Luz...», *op. cit.*, p. 132.

mente, le vaticinan su enfermedad. En «La doble y única mujer» el monstruo es producto de la imaginación de la madre,⁶⁰ en la que influyen poderosamente unos «cuentos extraños» —¿acaso los de Poe?— y la contemplación de «esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan sensación de movimiento, sólo sirven para impresionar a las sencillas señoras, que creen que existen en realidad mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismo de ojos y más locuras».⁶¹ La doble y única mujer es entonces también un símbolo de todo lo maldito, sombrío y rebelde que hay en la mente de la madre. Es hija de una infidelidad con un oscuro médico que le descubre precisamente esas lecturas, imágenes y sentimientos irracionales. El monstruo⁶² —como el gato que parió cierta dama, que también se menciona en el relato— es encarnación del mal que tiene como origen la imaginación del hombre. En su nacimiento ya no influye ningún designio exterior, no es parte de ningún castigo o persecución de instancias sobrenaturales —como ocurría en la visión trágica del mal— sino tan solo producto de la angustia y el terror de los subterráneos de la mente. Además, se puede destacar la convicción de la doble y única mujer de su pertenencia a la aristocracia —al parecer más formal que real y que ella misma enfatiza al explicar que sus padres «fueron individuos ricos y por consiguiente nobles»— a una clase en decadencia que sigue apegada a la seducción y práctica de pasiones prohibidas, de las que es descendiente el monstruo en un mundo donde la dominante es la medida burguesa.

La imaginación —y el mal, como opción de ésta— está, en resumidas cuentas, ligada a la realidad. Al no ser concebible el alejamiento de ésta no hay cabida para elucubraciones sobre la posibilidad de acceder a una imaginación pura, posibilidad que sí se encontrará, décadas después, en los presu-

60. Durante la gestación, la mujer puede experimentar una sensación ambigua de temor a ese ser que se alimenta de ella y que puede llegar a ser visto como *monstruo*. Esta relación entre maternidad y monstruosidad, trabajada en este cuento de Palacio, ha sido muy utilizada en el género de terror —baste recordar en el cine las antológicas visiones de *La semilla del diablo* o de *Alien*—. Leer sobre este asunto las observaciones de José Miguel G. Cortés, *op. cit.*, p. 27.

61. Pablo Palacio, «La doble...», *ibíd.*, p. 141.

62. El monstruo desafía desde su constitución física nuestra concepción del orden. La idea del monstruo como creación de la mente del hombre y de la parte maldita que hay en su subconsciente fue habitual desde la novela gótica y fantástica. El célebre monstruo del doctor Frankenstein es uno de los ejemplos más acabados de este tema que será bastante recurrente en el género fantástico. El hombre y su imaginación creadora son capaces de sustituir a Dios y su castigo por tal pretensión suele ser la muerte del creador y la criatura, como acontece en «La doble y única mujer».

63. César Dávila Andrade es un autor fundamental en la narrativa para reflexionar sobre el tema del mal en la literatura ecuatoriana. Perteneció a la llamada *corriente de transición*, que pro-

puestos trascendentalistas del arte de César Dávila Andrade.⁶³ Con todas estas alusiones ya hemos ido abandonando el terreno de la referencia indirecta al mal, para abordarlo de forma más explícita.

2. FORMAS DEL MAL EN LA OBRA DE PABLO PALACIO

La imagen de Palacio en los círculos literarios contemporáneos creció en parte gracias a su consideración como uno de los primeros narradores ecua-

duce sus obras representativas entre 1940 y 1960, sirviendo de puente entre el agotamiento de la literatura realista socialista y el surgimiento de nuevos aires en las letras ecuatorianas, de los que ya son anuncio autores como Dávila Andrade. Aunque ha sido mayormente reconocido como poeta –y de hecho no dejó de serlo cuando creaba desde otros géneros literarios– posee también una de las más importantes trayectorias narrativas del Ecuador, al menos desde el criterio de quien escribe. Dávila Andrade ya está del lado de la creencia *en* y la búsqueda *de* la imaginación pura, de la posibilidad de trascender la realidad –de la que Palacio buscaba escaparse a través de sus quiméricas claraboyas, quedando aferrado, en últimas a la materialidad–. La voluntad fáustica de alcanzar la reconciliación con lo universal, la posibilidad de acariar la experiencia de lo que Borges –autor con el que Dávila tiene no pocas concomitancias– llamara el *aleph* está presente en algunos relatos del escritor cuencano. Relatos como «En la rotación viviente del dodecaedro», «Doble vida» –en los que los personajes consiguen sintonizar sus almas con una percepción «alephica»– o en «El huracán y la caracola» –donde dicha percepción se logra mediante la entrada del personaje en una reveladora caracola gigante que trae y lleva el huracán–. La poética de César Dávila Andrade está fuertemente ligada a las doctrinas espirituales a las que se aproximó. Tiene un gran peso en su obra la idea del ascetismo místico como camino hacia la unidad final con el todo –o con la nada, según se vea–. En esta vía mística reside la clave de la presencia del mal en la obra de Dávila Andrade. El objetivo de este proceso místico es llegar a un estado más allá de todo bien y de todo mal. Por ello el nuevo Judas del cuento «La última cena de este mundo» se opondrá eternamente a Christian Huck, un nuevo Mesías que cultiva una santidad en negativo, cuyo deseo es reconstituir el Bien y el Mal e imponer su individualidad absoluta, frente a la universalidad pretendida por su traidor. Pero para llegar a este estado más allá del bien y del mal, es necesario seguir el ejemplo de los ascetas y sumirse primeramente en la abyección. Pues el ascenso espiritual solo es posible mediante el descenso a las profundidades de lo terrenal. A mayor envilecimiento o consubstancialidad con el mal, la caricia de lo divino resulta más intensa. Esta idea del mal supone su elección, como acontecía en Pablo Palacio, y su vivencia pero en cuanto tránsito, como puente para vislumbrar lo trascendente. De este modo surge la búsqueda de la visión, y del artista como *visionario*. De hecho el autor suscribe las siguientes palabras de Rimbaud entorno al poeta visionario y la abyección intrínseca –como etapa, no como finalidad– a esta postura: «El primer estudio del hombre que quiere ser poeta, es el de su propio conocimiento, de un modo total. Comienza por buscar su alma... Una vez que la conoce tiene que cultivarla: esto parece una cosa sencilla... Pero, es que se trata de hacer que su alma se vuelva monstruosa... Digo que tiene que ser un vidente, que tiene que hacerse un vidente. El poeta se convierte en vidente, en virtud de un largo, inmenso, y razonado trastorno de todos los sentidos... De aquí que se convierta entre todos los

torianos que se ocupó en sus letras de la transgresión moral a partir de la imaginación.⁶⁴ Llegó a ser llamado, por ello, «nuestro Luzbel»⁶⁵ y se le juzgó como un escritor maldito, consideración en la que tuvo que ver, además de su poética literaria, el peso de la reconstrucción de su vida, en la que se destacó su muerte en medio de la locura. Este trabajo, sin embargo, no pretende ex-

hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito» —citado por César Dávila Andrade en su ensayo «Magia, yoga y poesía», incluido como anexo del estudio de Jorge Dávila Vázquez, *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 1998, pp. 341-348—. La palabra poética de Dávila Andrade, que es también principio y fin de su narrativa, adquiere este sentido místico y visionario. Pretende penetrar la esencia de lo material para en un giro órfico —como aquel que ejecutan las almas migrantes de sus relatos, que a veces dejan vagar cuerpos vacíos de espíritu como en «El hombre que perdió su arma»— acceder a lo inmaterial. A través de la palabra se pretende la reconciliación de ambos mundos, en una concepción por momentos muy apegada a la suprarrealidad surrealista. En el camino de abyección de su mundo poético, lleno de resonancias sublimes, se acerca a la enfermedad —en los relatos «Lepra» y «Vinatería del pacífico»— a la deformidad —«La carreta de heno» o «El recién llegado»— a la descomposición de los cadáveres —«La batalla»— o su autopsia —en sus dos reelaboraciones de dicho tema, «La autopsia» y «Autopsia», o en «El pequeño perro universal»—. Caminos místicos sembrados de abyección son también las cópulas que aparecen en sus relatos —como en «El viento», «Las nubes y las sombras», en este segundo no como motivo principal sino como resorte de la búsqueda del religioso protagonista— o las orgías carnavalescas —como en «Cabeza de gallo»—. Tanto en las cópulas como en las orgías la consustancialización de los cuerpos, la pérdida de la conciencia y la noción de la realidad pone en disposición de comunicación con lo etéreo. Dávila Andrade se acerca a lo telúrico y al hombre del campo, como hacía la generación de los 30 con la que engarza en este aspecto. Solo que, de nuevo, esta de contemplación cuasi de naturalista —como aquélla de su admirado fray Vicente Solano— remite a una voluntad de trascendencia o poesía ausente en la dureza de la expresión de lo terrenal de los autores de la mencionada generación. No en vano César Dávila Andrade se sentía cercano a los creadores y pensadores de madera mística y contemplativa a los que dedicó semblanzas literarias —como Omar Khayyam, Antonio Machado, o su coterráneo Jorge Carrera Andrade—. Todas estas aproximaciones al horror, al placer terrenal y a la naturaleza, como propiciatorias del encuentro con lo absoluto, así sea tan solo durante un momento de embriaguez, convierten a Dávila Andrade en cofrade de los cantores dionisiacos y de los convencidos del poder mágico y revelador de la imaginación poética. Todos los relatos citados de César Dávila Andrade están recogidos en sus *Obras completas II. Relato*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984.

64. Obras como *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia siguen esta línea de la transgresión moral a partir de la imaginación, a través de la elección de un personaje que pretende salir de la vulgaridad de su vida y volverse genial a través de un atraco bancario en asociación nocturna con «desechables», por distintas causas, de la sociedad. La idea del mal, en este sentido, está suspendida en toda la narración, desde el epígrafe y el título de la obra dedicados a *Macbeth* y su mundo de conspiración y animales de la noche. Ver Abdón Ubidia, *Sueño de lobos*, Quito, El Conejo, 1994 [1986].
65. El autor de esta denominación fue Francisco Tobar, según expresa María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 202.

plorar el malditismo en su biografía –aspecto del que la crítica se ha ocupado bastante– sino el mensaje maldito de su obra.

Para abundar en esta cuestión es necesario señalar, en primera instancia, su pertenencia a una sensibilidad cultural que ha desistido del tributo a la belleza, el bien y la verdad y deambula entre los sentidos éticos y su violación a partir de la pasión estética. En el precario equilibrio entre moralidad e hipermoralidad se mueven los personajes geniales de la obra de Palacio. Así ocurre, por poner un ejemplo, con el criminólogo que aparece en «Un hombre muerto a puntapiés» y reaparece en «El antropófago». En este personaje prevalece el dictado de su sensibilidad a la hora de juzgar los delitos. Desde este punto de contemplación se manifiesta su seducción por ellos. Sin embargo, no se esfuma totalmente el punto de vista moral que, aunque solo sea formalmente, está también presente.

La imaginación se convierte en lugar desde donde privilegiar los sentidos que quieren demoler algún orden. Pese a esto, la tensión con la moral no desaparece e incluso es necesaria para garantizar un modelo a subvertir. Porque en el punto de vista estético de Palacio está la idea de la positivización de lo negativo, de la puesta en abismo de los sentidos de la realidad. Se trata de la rebelión de la imaginación como la parte adolescente del escritor que se opone a las normas en las que está inmerso. El mal aparece como opción elegida por la imaginación en contraste con el mal como destino trágico que se ceba en la realidad. La violencia se queda en los confines de lo privado sin excederlos. Se manifiesta en los sueños de los personajes, como el del filicidio en *Vida del ahorcado*; en sus fantasías, como la planeación de un asesinato que puede permanecer impune, por parte del mismo ahorcado; o en el arte, como en la recreación artística de un crimen en «Un hombre muerto a puntapiés». A lo sumo la violencia se vuelve sobre los propios personajes y les lleva al suicidio, como ocurre con el mismo ahorcado o con Bernardo, el amigo que le precede en la muerte. El punto de vista narrativo se deleita en la identificación con los personajes que circunstancialmente exteriorizan o buscan exteriorizar sus deseos. También con aquellos que son criaturas amorales, como el antropófago que satisface sus instintos, ajeno a la represión de la autoridad –como si se tratara de un animal o un niño, seres con los que es comparado a lo largo del relato–. El antropófago sigue sin noción alguna de culpa sus impulsos sádicos: «Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas».⁶⁶ Disfruta igualmente del placer de devorar a su hijo, su antagonista como re-

66. Pablo Palacio, «El antropófago», *op. cit.*, p. 109.

presentante de la inteligencia –a los tres años éste «leía, escribía, y era un tipo correcto. Uno de esos niños seriotos y pálidos en cuyas caras aparece congelado el espanto»–.⁶⁷ La reivindicación de los placeres intensos de los que gozan los personajes amorales –aunque sea a través de su sublimación en las actividades de la imaginación– tiene que ver con un deseo de mantener vivo lo elemental humano en un mundo en el que avanza la deshumanización. Como expresa el ahorcado: «Un día los imbéciles no pudieron vivir solos y se volvieron impotentes para reclamar su calidad de hombres».⁶⁸

La obsesión por la conservación de la identidad y de los anhelos propios llega a ver signos de su intento de destrucción en las relaciones con los otros –como la relación con Ana en *Vida del ahorcado*–. De ahí deviene la actitud misantrópica que se revuelve violenta pero internamente contra el mundo, sin llegar, como se decía, a pensar en una manifestación pública de una rebelión abierta contra la realidad. A continuación se exponen algunos motivos que traducen el mal, que significan la ruptura de algún sistema en la narrativa de Pablo Palacio.

Lo decadente y lo feo

La toma de posición a favor de la dinámica transgresora de la imaginación, en la que se alteran los sentidos de lo bello, lo verdadero o lo bueno privilegiándose el juicio estético sobre el moral hace que se opte por una postura decadentista. En este sentido, se toma partido por los personajes de los márgenes morales y por la inversión de los valores de la realidad. En la literatura de Palacio se confiere grado de naturalidad a lo considerado anormal desde los códigos de la realidad externa, siguiendo el camino de aquellos escritores que decidieron otorgar al arte el lugar de la violación de la moral y la armonía, que cuestionaron el concepto de belleza clásico. En tanto seguidor de estas huellas literarias, Palacio transita por el camino de los cánones prohibidos.⁶⁹ Este aspecto decadente de la obra de Palacio ha sido ampliamente comentado y es lo que con fortuna se ha tildado de «anormalidad normal» en la obra del autor. Desde este punto de vista, la literatura de Palacio puede verse como una galería de monstruos desde la visión de las reglas sociales –es-

67. *Ibíd.*, p. 108.

68. Pablo Palacio, «Vida...», *ibíd.*, p. 215.

69. Humberto E. Robles ubica a Pablo Palacio «dentro de una rancia tradición que por vía de Lautréamont llega hasta el surrealismo, después de hacer pausa en Jarry y el movimiento Dadá». Ver su artículo «Pablo...», *op. cit.*, p. 68.

70. *Ibíd.*, p. 68.

pecialmente en ese recuento de anormalidades normales que, como señaló Humberto Robles,⁷⁰ es su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*.

Entre los valores negativos, desde la moral convencional, que se vuelven positivos en el arte de Palacio, podemos mencionar en primer término la locura, que es elevada a una de las categorías máximas de acercamiento a la realidad integral –en «Las mujeres miran las estrellas» está la siguiente reflexión: «Sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales»–.⁷¹ La enfermedad es otra de las categorías espiritualizadas, como sucede en «Luz Lateral». En este relato la sífilis, anunciada a través de un sueño premonitorio, es asumida inicialmente con cierta alegría, como un don que va a otorgar una singularidad que colocará al personaje por encima de la mediocridad del hombre común y sus valores triviales y que lo hará un ser atractivo en su morbosidad:

En otro tiempo aquel sueño [el del anuncio de la enfermedad] lo habría aceptado con una especie de placer, que su realidad modificaría totalmente mi vida, dándome un carácter en esencia nuevo, colocándome en un plano distinto del de los demás hombres; una como especie de superioridad entrañada en el peligro que representaría para los otros y que les obligaría a mirarme –se entiendo de parte de los que lo supieran– con un temblor curioso parecido a la atracción de los abismos.⁷²

Es destacable la semejanza de esta idea de la enfermedad con la que se encuentra en «Lepra» un relato escrito años después por Dávila Andrade e incluido en *Trece relatos*. En esta narración también existe la premonición de la enfermedad por parte del personaje y la consideración inicialmente positiva –como forma de reafirmar y ampliar su voluntad de distancia con el mundo– de ésta. Además de pensar –aunque solo sea por un momento– con delectación en su propia podredumbre, vislumbra con soberbia y agrado el poder que le puede conferir la identificación de su dolencia con fuerzas oscuras. Y lanza este juramento:

Se dijo que sería el espanto de sus semejantes, a los cuales amedrentaría lleno de amarga complacencia. ¡Ojalá llegaran a informarse pronto y a huirle, temblando! ¡Cerraría las ventanas las maderas iríanse pudriendo envueltas en negras germinaciones; la hierba salvaje empezaría a trepar por los muros; el techo se tornaría fofa por la podre y ¡se hundiría! Él siempre embozado en su

71. Pablo Palacio, «Las mujeres...», *op. cit.*, p. 121.

72. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 132.

73. César Dávila Andrade, «Lepra», *Trece relatos*, Quito, Libresa, 1995, p. 228.

poncho de Castilla, saldría por la noche a merodear los campos y aterrorizar a los perros vagabundos.⁷³

En una segunda reflexión acerca de las consecuencias de la enfermedad, el temor asalta al personaje. Así sucede también en «Luz Lateral»: «Mientras iba a un médico, me puse a meditar en la situación que me colocaría, de ser verdad, la innovación extraña que presentía. En aquellas circunstancias mi deseo no era el anteriormente apuntado; le había reemplazado el miedo estúpido que me batía los sesos...».⁷⁴ De algún modo, más notable en el relato de Dávila Andrade que en el de Palacio –donde la angustia no abandona al personaje– la enfermedad va a resultar modificando positivamente sus concepciones de la vida y de los otros.

Se omitirá el tratamiento de la noche y la muerte porque ya se aludió a sus sentidos en pasajes anteriores. Tan solo reiterar que, como la enfermedad, son asuntos por los que el personaje se siente fascinado. La deformidad física –relacionada con la marginalidad moral– está presente en «La doble y única mujer». El monstruo es realmente considerado como semidiós debido a su percepción especial del mundo. Su tragedia es no poder eludir los conflictos de su cuerpo y de su alma con la cotidianidad humana. Porque no solo se trata de una inadaptada física, sino moral. Detesta, por ejemplo, el hábito hipócrita de la sumisión al que suelen plegarse los hombres para solicitar favores:

[...] había alcanzado a observar que las súplicas, los lamentos y alguna que otra tontería, adquieren un carácter más grave y enternecedor en esa difícil posición; hombres y mujeres pudieran dar lo que se les pida, si se lo hace arrodillados, porque parece que esta actitud elevara a los concedentes a una altura igual a la de las santas imágenes en los altares, desde donde pueden derrochar favores sin mengua de su hacienda ni de su integridad.⁷⁵

A fuerza de estar al margen no siente el principio social. Ni siquiera el amor filial, pues tras ser constantemente demonizada por sus propios progenitores, especialmente por su padre, celebra en vez de lamentar sus muertes.

El gusto por una estética grotesca se encuentra, por ejemplo, en la primera y la segunda «Brujería». En la primera «Brujería» se echa de menos el placer estético que hubiera proporcionado la relación amorosa entre una bruja enamorada y espantosamente fea con un joven y esquivo cliente: «Pero lo

74. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 132.

75. Pablo Palacio, «La doble...», *ibíd.*, pp. 143-144.

76. Pablo Palacio, «Brujerías. La primera», *ibíd.*, p. 114.

que más me habría gustado sería sin duda esa magnífica elegía de las bocas, para usar los términos de los literatos finados».76 La segunda «Brujería» es protagonizada por Bernabé, un brujo que, como mandan los cánones, también es de apariencia grotesca: «largo de nariz chata, ojos viscosos y boca prominente; de cabello enmarañado y nuca forunculosa».77 Su venganza pasional sobre la persona amada es valorada estéticamente. Bernabé es capaz de otorgar a una venganza vulgar por causa de infidelidad una resolución artística. En ambas «Brujerías» salen vencedores los brujos sobre los personajes anodinos y convencionalmente bellos.

La prostitución como actividad positiva en cuanto entrega al placer, es reivindicada en personajes como la «momia secular de la pasión» que golpea la puerta de la familia en «El frío» o la «canalla» que da asilo al protagonista de «Luz Lateral» cuando huye de la razón hipócrita de Amelia. Adriana, la amada de «Una mujer y luego pollo frito» es algo promiscua y gusta de la literatura pornográfica. Personajes amorales sobre los que recae la simpatía estética son, por ejemplo, el antropófago, de quien ya se habló suficientemente, o los niños ajenos a las normas de la realidad e inmersos en los sueños de «El frío». En fin, la relación de «anormalidades normales» en la obra de Palacio podría extenderse mucho más.

En los personajes geniales también suele haber un punto de dandismo que los conduce a un gusto por lo raro. El protagonista en el que este aspecto es más explícito es el de «Una mujer y luego pollo frito». En este personaje la atracción por la anormalidad es crónica –como opina el mismo personaje «es normal sentir la tentación de lo anormal»– especialmente por la física:

Sería bueno recordar que siempre estaba yo mirando aquellos dientes desiguales, amarillentos y sucios de un antiguo amigo; y que apenas me di cuenta de que la mujer de quien voy a hablar hacía una facha ridícula con sus pies demasiado largos, bastante oblicuos con las puntas hacia afuera, al final de unas pantorrillas esmirriadas, yo tenía especial cuidado de quedarme tras ella cuando paseábamos, a fin de estar mirando aquella horrible quiebra de la línea.78

Un personaje que petardea desagradablemente la comida le produce tal impresión que induce el sueño o recuerdo –no se precisa muy bien en la obra si es lo uno o lo otro– de la relación con Adriana. En la atracción hacia esta mujer juega un papel nada insignificante la pasión fetichista por la deformidad de sus pies, como el mismo personaje manifestaba en las líneas citadas.

77. Pablo Palacio, «Brujerías. La segunda», *ibíd.*, p. 117.

78. Pablo Palacio, «Una mujer y luego pollo frito», *ibíd.*, pp. 333-334.

Su mirada parece agrandar –como una lente de cine expresionista– las singularidades físicas y morales que saltan a la vista en los primeros contactos con los otros: en el momento de conocer a Adriana sus primeras impresiones tienen que ver con la cojera de su acompañante, la suciedad de los dientes de una prima, el lesbianismo explícito de otra, la mirada oblicua y la gordura de una tercera y cuarta familiares de la mujer. Asimismo, en la belleza de Adriana juega un papel importante la degeneración de su cuerpo en inmundicia y finalmente, en muerte –el protagonista está haciendo su confesión porque «hoy su muerte» le autoriza–. En el relato «Luz Lateral» también existe cierta atracción del personaje por su amante en la que influye poderosamente la pasión pedófila –Amelia es apenas una niña cuando traba amistad con el protagonista–. El aire mortecino de ésta, causado por los síntomas de la sífilis ya presentes en la palidez de su rostro y muy especialmente en sus ojos –«bajo cada ceja debió tener una media luna de tinta azul»–⁷⁹ y labios es otro ingrediente de su atractivo. En la parte de la alucinación final del personaje, Amelia se le presenta como imagen virginal, bajo la forma de efigie mística, que como sugirió Bataille suele asociarse al erotismo y la muerte.⁸⁰ De la pasión necrófila, ya hablamos en otra parte de este trabajo. Cabe subrayar de nuevo la apariencia erótica que tiene para su contemplador el cadáver de mujer tendido sobre la mesa de disección en *Vida del ahorcado*.

Para finalizar este apartado se debe señalar que, muy de la mano del gusto decadente, se encuentra en la obra de Palacio lo *kitsch*.⁸¹ La presencia de lo *kitsch* implica, además del doble sentimiento de acercamiento y parodia, un gusto por la descontextualización de lo grave, una tendencia a convertir en inarmónico lo armónico y, por tanto, a desacralizar. Cerca de lo *kitsch* está, por ejemplo, la creación de los personajes ridículos de Palacio –como el Teniente o los sociólogos de «Un nuevo caso de mariage en trois» y «El cuento»– por la descontextualización de sus supuestos sentimientos de platonismo amoroso e identificación con el sentimentalismo del cine rosa, en realidades cotidianas y vulgares alejadas de éstos.

La valorización de lo considerado tradicionalmente como feo⁸² que hacen los decadentes puede ser llamado '*feísmo*'. Pero este término no está exento de cierta vaguedad por lo que se presta a su uso en muchos sentidos. Se menciona este aspecto porque precisamente alrededor de la noción de

79. Pablo Palacio, «Luz...», *ibíd.*, p. 129.

80. Sobre esta idea leer Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997 [1957].

81. Sobre lo *kitsch*, puede leerse el artículo de Mario Praz «El *kitsch*», *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 400-403.

82. Como anota José Miguel Cortés «el ser humano occidental considera la fealdad como el signo de algo desgraciado, como el equivalente visible del mal», *op. cit.*, p. 25.

‘feísmo’ se suscitó una pequeña polémica que involucró a un crítico cercano al pensamiento y a las concepciones del arte de Pablo Palacio, como fue Luis Alberto Sánchez, y a José de la Cuadra, uno de los voceros de las opiniones estético-ideológicas de la generación de los 30. Lo que puede leerse en la superficie y en el fondo de los sentidos de ‘feísmo’ que manejaban ambos autores servirá para constatar todavía más las diferencias entre las ideas del mal en Pablo Palacio y en la generación de los 30.

En diciembre del año 1932, Luis Alberto Sánchez escribe su reseña sobre *Vida del ahorcado*. Si Gallegos Lara, en su comentario publicado muy poco después, va a admirar los logros formales pero también a disentir con fuerza de los contenidos ideológicos que se desprenden del realismo psicológico, Luis Alberto Sánchez aprovecha primero su espacio para expresar su opinión desfavorable respecto a la narrativa social. Le otorga el calificativo de ‘feísta’, ya que «el montuvio aparece en un ambiente de mera lujuria, de estupro y de violación, de hurto y rijosidad, y sólo entre la dura explotación y la protesta incesante. Pero ¿cómo esta protesta no se plasma en actos?». ⁸³ Este juicio tiene un matiz acusatorio, ya que el sentido del adjetivo es claramente peyorativo para Sánchez. Sus afirmaciones se encuadran en un contexto de confrontación estética y política de este seguidor del aprismo con los presupuestos artísticos de autores próximos al Partido Comunista.

Sánchez parece utilizar el término en el significado de gusto por la mostración detallada de las miserias, en la línea del naturalismo, sin intención ulterior. José de la Cuadra, para aclarar su opinión sobre asociaciones como ésta, que se encuentran en la atmósfera intelectual ecuatoriana del momento, y para esclarecer, con conocimiento de causa, la mirada de la literatura de su generación sobre los aspectos desagradables de la vida, escribe en el mes de octubre de 1933 una reseña titulada «¿Feísmo? ¿Realismo?». ⁸⁴ En ella rechaza las acusaciones de feísmo y realismo —en el sentido de naturalismo—, que entiende como dos visiones divergentes, ausentes ambas de la generación de los 30: «Supónese, sobre todo en ciertos sectores de opinión, que se trata de un arte feísta que ha reemplazado el amor a lo bello por un descastado impulso a cuanto no lo sea, en cuyo afán como que encontrara una delectación morbosa». ⁸⁵ El feísmo, para De la Cuadra, es predilección estética decadente propia del arte por el arte. Se fundamenta en una voluntad de contraste que «esconde un significado de oposición». En este espíritu herético que «guarda equivalencias con el satanismo o adoración del diablo, en religión», la elección del mal resulta, en últimas, necesitar del bien, que fundamenta su rebel-

83. Citado por María del Carmen Fernández, *op. cit.*, p. 176.

84. José de la Cuadra, «¿Feísmo? ¿Realismo?», en Humberto E. Robles, *op. cit.*, pp. 183-185.

85. *Ibíd.*, p. 183.

día. Dice De la Cuadra que en «el arte por el arte, el feísmo resulta tan imprescindible como el principio del mal para el del bien y como la negación para la afirmación. Balance de contrarios».⁸⁶ De la Cuadra entiende que el impulso deliberado hacia el mal del feísmo decadentista es inocuo como disidencia sincera, pues su ruptura requiere del orden y, según el escritor, finalmente se sataniza lo que se adora. La opinión de De la Cuadra se suma entonces a otras que han interpretado a los blasfemos de la literatura, como Charles Baudelaire o Barbey d'Aurevilly como devotos de lo que profanan.

La elección del mal de los decadentes –y en este sentido la de Pablo Palacio,⁸⁷ que está próximo a su concepción– se encierra, como se vio, en la imaginación y en el arte como esferas con una dinámica autónoma de la realidad externa. No pretende un cambio real del estado de las cosas, que es lo que persigue la narrativa social. Desde esta crítica al decadentismo, se lee el desacuerdo de Gallegos Lara con la postura estético-ideológica de Palacio, con la ausencia en la obra del escritor lojano de una posición ética clara frente a los valores burgueses que no podían ser eludidos pese a su refutación desde la realidad interior por parte de los personajes.

En la reseña de José de la Cuadra resulta también desechada la analogía de la concepción artística de la generación de los 30 con el sentido de delectación en la descripción de los más nimios detalles escabrosos de la realidad que era practicada por los epígonos de Zola. Esta idea era la que Sánchez catalogaba como 'feísta'. Si bien es cierto que en la literatura de la generación de los 30 se descubre el velo sobre los más oscuros rincones de la vida, De la Cuadra argumenta que esta acción no está motivada por una intención de mostrar cruda y descarnadamente lo desagradable del mundo –como ocurría en el naturalismo– sin más ambiciones.

Muy al contrario, expresa De la Cuadra, al lado de la mostración hay una interpretación tendenciosa de los hechos en la que se imprime un contenido de denuncia. De la Cuadra opta por designar la estética de los jóvenes escritores de la generación de los 30 como *verista*, tras rechazar el adjetivo de 'feísta' –en la acepción decadente– y la asociación con la fría descripción naturalista de las miserias físicas y morales –que para algunos también podría denominarse 'feísmo'–. *Verista*, porque pretende trasladar con sinceridad la realidad y, haciéndolo, muestra la deformidad moral y el horror que forma parte natural de ella. No elige ni desentierra alevosamente la parte oscura del

86. *Ibíd.*, p. 184.

87. Palacio utiliza, en menor medida, los recursos y las concepciones de lo desagradable como realidad repulsiva sin espiritualizaciones. Están ahí cuando el lector recorre, con la cámara subjetiva situada en los ojos del Teniente, los bajos fondos quiteños, cruza la puerta del prostíbulo y se encuentra con la panorámica dantesca de los hijos de las prostitutas arrojados como trapos y la espera angustiada de los clientes.

mundo para convertirla en objeto de una estética, como hace el decadentismo —«La literatura ecuatoriana actual no intenta beber en fuentes cegadas no se obceca en desenterrar cadáveres», dice De la Cuadra—⁸⁸ no fuerza la inarmonía, sino que la traslada verazmente como parte del mundo. La estampa de la realidad ecuatoriana se muestra al desnudo, sin embellecedores. El mal, en este sentido, está trágicamente unido a la realidad y no es postura caprichosa, vendría a decir José de la Cuadra.

Pero la realidad no se exhibe sin más. Como valor añadido se pretende herir con su «verdad dolorosa y escueta» y suscitar la protesta ante ella. La estética de De la Cuadra y sus compañeros de viaje literario se liga a la moral y por ello se declaran escritores de naturaleza tendenciosa que enfocan lo desagradable para denunciarlo y no para considerarlo desde la mirilla del placer del hombre por el horror y la barbarie —como hacen los decadentes y, en cierto modo, también los naturalistas puesto que su ambición de positivismo se ve cruzado también por el deleite irracional por los pormenores repulsivos—. Humberto Robles, comentando este artículo de De la Cuadra, recoge así esta idea: «En la primera actitud [la de los decadentes], la atracción por lo feo conlleva un sentido de placer. En la segunda [la de la veracidad], se perfila un sentido de indignación moral, un afán por exigir justicia y estimular enmiendas. Dicho de otro modo, en un caso el objeto es deleitar, en el otro es denunciar».⁸⁹

A pesar de las manifestaciones hechas por José de la Cuadra respecto a este alejamiento del placer por lo feo y la intención de subrayar la repulsa moral ante éste, algo sublime se cuele en la narración de la violencia desatada, especialmente en los relatos de la línea de lo telúrico-mágico del Grupo de Guayaquil, como se expresó en el comentario de las obras de este movimiento. La selección de las zonas corrompidas de la realidad, o simplemente «bárbaras» por naturaleza, no es ajena a la suscitación de cierto placer que ninguna sensibilidad artística puede eludir, aunque pretenda partir de asepsias positivistas —como el naturalismo— o superponer puntos de vista morales —como acontece con la generación de los 30—.

La influencia de la novela policial

Según escribe Freud en *El principio del placer*, la literatura, en un mundo en el que se ha consumado el proceso de secularización, como es el

88. José de la Cuadra, «¿Feísmo?...», en Humberto Robles, *op. cit.*, p. 184.

89. Humberto E. Robles, «Principios estéticos de José de la Cuadra», *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 84-85.

moderno, se convierte en instrumento de transgresión de la ley de Dios. A la novela policial le corresponde quebrantar el artículo quinto, aquel del «no matarás».⁹⁰ En ningún lado aparece un Dios justiciero dispuesto a castigar la violación de la ley, sino tan solo un detective que se abandona al análisis del crimen como actividad que proporciona placer a su inteligencia. Al menos en la tradición inglesa de la novela policial, la justicia es elemento relativo para el investigador que suele ser dueño de una ambigüedad moral que le hace mirar con escepticismo la autoridad policial y con simpatía los bajos fondos y el ingenio delictivo. Todo esto viene al caso de uno de los más logrados cuentos de Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», que además de ser puerta de entrada a su madurez literaria y contener una poética de su ficción, elige los delineamientos de la novela policial arriba señalados. Lo cual no es gratuito. Habla de un ámbito moderno, como es el urbano, cuya dinámica suscita la novela policial.⁹¹ Con este relato, Pablo Palacio se permite rebelarse contra la moralidad y depositar sobre una obra de imaginación las pulsiones prohibidas en la tradicional sociedad serrana de su tiempo, como lo hacía la novela policial inglesa en la férrea época victoriana, o la novela negra norteamericana en la época de las prohibiciones de la gran depresión. En este sentido, es obvio que la literatura de Palacio se reivindica como lugar legítimo de violación ética y elige el espacio del mal, aquel que prefería la novela policial y su antecedente, la novela gótica, géneros ambos que van a influenciar fuertemente los sentidos de la narrativa moderna. De hecho, en el relato policial, la vacilación entre la ética y la estética del personaje, entre la sanción moral—frente a la curiosidad del comisario por las razones del interés por el crimen dice el personaje que: «Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...»,⁹² y por lo bajo se ríe y desdice esta afirmación— y la atracción por la psicología del criminal—que implica una *catarsis* en la satisfacción de sus de-

90. Esta idea es citada por Rafael Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, pp. 75-76.

91. Como expresa Walter Benjamin, la novela policial encuentra su inspiración en la nueva dinámica de la ciudad moderna y las masas que lo habitan que da lugar a una situación favorable para ocultar e incluso alimentar las pasiones criminales. Éstas, y lo que Benjamin llamaba «fantasmagoría» de la ciudad, están presentes en la atmósfera que Palacio crea en «Un hombre muerto a puntapiés». En el contexto urbano vive siendo ignorado un extranjero de procedencia indeterminada, que vaga anónimamente por las calles para satisfacer su deseo, encontrando la muerte a manos de uno de tantos obreros que alimentan las fábricas de la ciudad. Finalmente miles de lucecitas «fantasmagóricas» rodean la escena del crimen y contribuyen con su anonimato al olvido de éste. En «Los aldeanos» ya se dibujaba esta imagen de la ciudad como monstruo que engullía a los personajes venidos del campo. Ver la idea de Benjamín en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 55-60.

92. Pablo Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», *op. cit.*, p. 95.

seos, especialmente la pasión sádica de Epaminondas, ya que la sexual de Octavio Ramírez finalmente no encuentra salida— es innegable:

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre 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!:

Así:

¡Chaj!
 ¡Chaj! { con un gran espacio sabroso

Y después: ¡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!

¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj!
 ¡Chaj! { vertiginosamente,
 ¡Chaj!

en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas.⁹³

En «El antropófago», relato que sigue a «Un hombre muerto a punta-piés» en el primer y único libro de cuentos que Palacio publicara, hay una continuidad de intenciones. No solo porque el narrador es el mismo —un estudiante de criminología algo heterodoxo— sino porque la vacilación de éste entre un interés falso por la justicia y una mirada sincera, desde un punto de vista estético, sobre la crueldad coinciden. Igualmente hay una seducción por el comportamiento del antropófago que llega al extremo de la reprobación de todo intento de coartar su gozo salvaje:

Se abalanzó gozoso sobre él; lo levantó en sus brazos, y, abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más.

93. *Ibid.*, pp. 101-102.

El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger.

Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios.

¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!

Y como no hay en la vida cosa cabal, vinieron los vecinos a arrancarle de su abstraído entretenimiento. Le dieron garrotazos, con una crueldad sin límites; le ataron, cuando le vieron tendido y sin conocimiento; le entregaron a la Policía...⁹⁴

La importancia del género policial en este relato de Palacio ha sido señalada, entre otros, por María del Carmen Fernández –quien quizás haya hecho hasta ahora el estudio más completo de la obra de Palacio y que ha sido por cierto uno de los pilares bibliográficos de este estudio–. El acento se ha puesto en la vertiente paródica de algunos elementos, como la voluntad de subvertir la lógica científica o los tics detectivescos –sobre todo la extravagancia crónica del investigador–, que efectivamente también se encuentra en el relato. Pero, si es cierto que existe el elemento de burla, hay que tener en cuenta que ésta siempre está atravesada por el homenaje, como todo elemento que nunca se encuentra en estado puro en el tubo de ensayo de Palacio. También se ha señalado la voluntad de desacreditar el supuesto acuerdo del detective con la justicia y el orden establecido, acuerdo que en modo alguno es cierto según lo expresado, al menos para la tradición inglesa⁹⁵ que parece tener presente Pablo Palacio, al proponer como su particular investigador a un personaje cuya voluntad de servicio a la justicia es tan formal como ficticia. Las autoridades se ridiculizan: se pone en evidencia la negligencia del celador que en vez de llevar a la víctima a un hospital, la invita y luego la obliga, moribunda, a acudir a la comisaría a prestar declaración, donde muere seguramente en las manos de algún torpe médico; el comisario encargado del caso muestra enorme desinterés por descifrar el misterio y es tratado –siguiendo la convencional animadversión del detective por el sabueso policial– como una persona algo necia.

En aquello que sí se distancia Palacio de las convenciones del género policial es en la elección de víctima, asesino y suceso. Estos elementos pasan por vulgares e intrascendentes –ocupan solo unas pocas líneas de la crónica

94. Pablo Palacio, «El antropófago», *ibíd.*, pp. 110-111.

95. En la novela policial inglesa el detective, como es el caso paradigmático de Holmes, es independiente y desempeña labores de asesoramiento a cualquier cliente en dificultades, entre los cuales están los detectives ortodoxos de Scotland Yard y los detectives privados. En la tradición francesa, como en el caso del detective Lecoq, el investigador sí suele ser funcionario de la Policía y por tanto comprometido con los valores del orden.

roja y pronto son olvidados por la prensa y las autoridades— y son sin embargo rescatados para el relato literario por el narrador. En la novela policial clásica los delitos investigados siempre involucran de algún modo a personajes relevantes de la vida pública, ciudadanos adinerados o, en su defecto, pasan a ser importantes por las extrañas circunstancias que los rodean. En este caso, lo extraordinario y misterioso no pertenece al caso en sí, ni a la identidad de la víctima o el asesino, sino a la mirada —que tiene que ver más con la imaginación que con el análisis— que el detective deposita sobre éstos. De hecho, el narrador, para sacarlos de la vulgaridad, los reinventa y al tiempo los acerca a sí, se mete en su piel y hace que el lector le siga. Primero en la piel de Octavio Ramírez: «A las ocho, cuando salía, le agitaban todos los tormentos del deseo. En una ciudad extraña para él, la dificultad de satisfacerlo, por el desconocimiento que de ella tenía, le azuzaba poderosamente».⁹⁶ Sigue su vagabundeo por la ciudad en busca de la satisfacción de su deseo que va en aumento, que se encuentra primero con el vigoroso cuerpo de un obrero y luego con un muchacho que resulta ser el hijo de éste. Cuando reaparece Epaminondas, el primer obrero que acabará siendo su asesino, el autor se transporta a la piel del deseo criminal de este personaje y al placer de los puntapiés.

En este sentido, de vinculación mayor de los hechos investigados a la creación de la imaginación del narrador —que no es detective⁹⁷ sino artista, y que no investiga sino inventa— Palacio le da un giro a su relato que se convierte, en últimas, en una reflexión sobre la relación del escritor y el acto de escribir con la realidad. La literatura, en este sentido, se sustenta en la realidad pero para subvertir sus valores y construir nuevos a través de la imaginación.

El método inductivo particular que dice defender el narrador de este relato se aparta de todo sistema científico e incluso del sustento mismo de la inducción, que es la intuición. Evidentemente hay más vínculos de la intuición —sobre la que descansaba, por ejemplo, el trabajo de Dupin, el detective

96. Pablo Palacio, «Un hombre...», *op. cit.*, p. 99.

97. Los tres factores que se suelen tener en cuenta en una investigación —lo analítico, lo psicológico y lo matemático—, se supeditan a la lógica ilógica de la imaginación. Especialmente el primero y el último, que interesan menos al narrador, tienen soluciones absurdas y proporcionadas por analogías subjetivas. Por ejemplo: el nombre de la víctima parte de la asociación con la nariz de un emperador romano; la característica de su «vicio» se origina a partir de un accidental dibujo del busto de la víctima que le recuerda el de una mujer, etc. El factor psicológico es el que más le interesa y desarrolla, pero no lo deduce sino que lo inventa, como un escritor construye la psicología de sus personajes.

98. Esta idea del alejamiento tanto del método inductivo como del deductivo, también se halla en «Las mujeres miran las estrellas». En este relato se dice que «el hombre de estudio no ve estas cosas o permanece escarbando en las narices del tiempo la porquería de una fecha o hiltanando la inutilidad de una imagen, o abusando inconsiderablemente de los sistemas inductivo y deductivo». Pablo Palacio, «Las mujeres...», *op. cit.*, p. 123.

de Poe— con la imaginación, en contraste con la deducción —el método de Holmes, el investigador de Conan Doyle— que ya es un sistema de análisis de mayor radicalidad científica. Sin embargo, la intuición, en todo caso, tiene finalmente una sustentación lógica, aunque el proceso seguido para llegar a ésta sea secreto.⁹⁸ El trabajo del criminólogo de «Un hombre muerto a puntapiés», por el contrario, descansa totalmente sobre la falta de lógica y sobre la creatividad. Si realmente prestáramos atención a sus afirmaciones y si verdaderamente sus indicios no fueran ficticios sino lógicamente comprobados posteriormente, nos encontraríamos ante una poética del arte como revelación primera de la verdad al modo platónico. Este sentido de revelación, sin embargo, se parodia en favor del arte como creación a partir de la subversión de la realidad.

La investigación policial y el arte siempre han tenido una relación estrecha y por ello el género policial ha sido tan cercano a la reflexión sobre la creación artística. Esta relación se fundamenta en que ambos son ejercicios de hermenéutica. El delito debe ser interpretado para esclarecer la realidad. El arte interpreta también la realidad, aunque tiene unas posibilidades mayores que le permiten cuestionarla e incluso modificarla. Ambas tienen como resorte el misterio. En la investigación policial real, así como en la novela de detectives, el misterio tiene su origen en ciertas disposiciones extrañas de los delitos que paso a paso se diluyen ante las explicaciones lógicas. El misterio en el texto de Palacio aparenta tener el mismo principio y fin. Sin embargo, como la hermenéutica del arte, tan solo tiene de realidad el cuerpo del delito. El enigma y su resolución son valores añadidos por la imaginación. Ésta es la que hace que las letras de la palabra ‘VICIOSO’ se agranden y se conviertan en obsesión al lado de los motivos del silencio de la víctima. Y ésta es la que «soluciona», con la mediación de la elaboración fantasmática, el misterio.

La literatura policial, al igual que todo arte, acaba haciendo una autopsia de la realidad subcutánea, que contiene grandes dosis de corrupción y deseo. A pesar de que la sistematicidad quirúrgica del detective para desvelar la anatomía del crimen parece convincente, sobre éste siempre planeará algo inexplicable ligado a lo irracional y maldito. Es esta parte la que Pablo Palacio rescata en su recreación del género policial y la que sirve para aludir a su concepción del arte. Arte que se construye precisamente sobre los fuegos fatuos de la pasión que danzan sobre la disección razonable de la realidad.

Dos aspectos conclusivos del mal en la narrativa ecuatoriana moderna: el uso del símbolo y del doble

Para cerrar esta aproximación a los sentidos del mal en la narrativa escrita alrededor de la década de los 30, se ha omitido hasta ahora un aspecto a partir del cual se resumen las diferencias vistas entre la concepción del mal en las dos tendencias estudiadas. A partir de una apreciación de sus formas de concebir las representaciones simbólicas del mal, son deducibles sus divergencias.

A la *visión trágica* de la generación de los 30, y particularmente a la línea de lo telúrico-mágico del Grupo de Guayaquil, le corresponde la encarnación del mal en lo que se llamó *símbolos prerracionales* en la introducción. En un mundo donde las experiencias tenebrosas del hombre se proyectan bajo formas mitológicas, el llamado del mal –asociado estrechamente al instinto de muerte– se objetiva de forma fetichista sobre las fuerzas de la naturaleza como por ejemplo el tigre, el tiburón, las islas o las embarcaciones malditas. Esta exteriorización de los miedos, que es consecuencia de una visión del mal en términos de destino, se encuentra principalmente en la mirada de los héroes trágicos.

Los símbolos prerracionales tratan de traducir la experiencia desbordante en formas que huyen a toda aprehensión que no sea mágica y por ello se mantienen más ligados al misterio. Son formas que no pueden ser penetradas y tan solo se dejan contemplar con estremecimiento. Los demonios que en el mundo moderno se atribuyen a la factura del propio hombre, se muestran como seres sobrenaturales que cohabitan con lo humano. Si la violencia intrínseca del hombre es suscitada por algo exterior a éste e impenetrable, el narrador omnisciente –que en contadas oportunidades se permite la introspección– se convierte en un contemplador. La plasmación literaria de esta concepción roza, entonces, lo cinematográfico y lo teatral, artes ligadas a una proyección visual de la narración, que es la que interesa para comunicar los símbolos prerracionales. Por esta razón, este tipo de representación simbólica es magistralmente dominada por dos autores que tienen un hondo sentido de lo teatral y de lo trágico, como Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra. Al igual que en el auto sacramental, que influencia poderosamente una obra como *Siete lunas y siete serpientes* y resume la concepción simbólica del mun-

do premoderno, lo sensible y lo suprasensible se unifican en figuras alegóricas que son palpables para los personajes.

Tan palpables como las figuras de los autos sacramentales o las danzas de la muerte, son las transformaciones involuntarias del propio cuerpo en un ser desconocido. Se trata de un doble involuntario, que toma un cuerpo y ejerce un comportamiento diabólico señalado por potencias superiores y ocultas. Cuando Candelario Mariscal se transforma en hombre-caimán o cuando el brujo Bulu Bulu se metamorfosea en tigre o mono están poseídos y por lo tanto no son dueños de sus actos sino portavoces de fuerzas externas.

En Pablo Palacio hay un giro considerable hacia una nueva forma de entender el símbolo y el doble, y por lo tanto el mal. Palacio ya está del lado de una *concepción simbólica moderna*, que lo entiende como reflejo de la propia subjetividad. Se mantiene el misterio, pero se lo circunscribe a causas humanas. El doble, también conocido como *Doppelgänger*, es producto de una conciencia escindida del hombre. Los impulsos hacia el mal son inherentes al hombre e incluso son intencionalmente reivindicados desde la imaginación como modo de contravenir la realidad.

Como se veía al hablar de la «La doble y única mujer», el monstruo era en principio materialización simbólica del subconsciente de la madre. La propia constitución de la protagonista como monstruo, que no solo arrastra un doble cuerpo sino también una doble constitución síquica, alude a la contradicción entre instinto y razón que se verifica en todo ser humano. El lado de la inteligencia sojuzga y arrastra como sombra a una parte sensitiva y emocional, que esconde, por ejemplo, una especie de memoria involuntaria de los acontecimientos. A pesar de que esta parte alterna es refrenada, acaba por imponer su mensaje de muerte: «Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo. Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos».¹ Entendiendo su composición paradójica como parte de una *siquis* singular, el personaje se defiende contra la perspectiva mitológica de los teratólogos que la consideran doble y argumenta que: «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».²

La doble y única mujer es, en consecuencia, un símbolo nuevo de la duplicidad entre sentido y sensibilidad, de la lucha entre el bien y el mal en el

1. Pablo Palacio, «La doble...», *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998, p. 149.

2. *Ibíd.*, p. 140.

seno del hombre sin la intervención de fuerzas trascendentes, de las que eran proyecciones los símbolos prerracionales. La literatura se convierte para Palacio en el espacio donde hacer un llamado, con la intercesión de esta nueva vertiente del símbolo, al lado maldito de la imaginación, como un lugar donde intencionalmente desdoblarse. Sus personajes son «arrojados» de sí como lo era el Teniente de *Débora* y algunos, como él mismo a través de la literatura, tratan de huir del *vacío de la vulgaridad* a través del placer transgresor —como el de Epaminondas o el filicida— o simplemente del placer, sin calificativos —como el del antropófago—, que es el más envidiado e inaccesible. La literatura, bajo esta mirada de Palacio, es el lugar de elección del mal a través de la imaginación, mientras que en la generación de los 30 se convierte, mayormente, en una potencia que habita trágicamente en la literatura, del mismo modo que lo hace en la realidad del mundo y del hombre.

Según se vio a lo largo de este escrito, ambas líneas que inauguran la modernidad narrativa en Ecuador, abordan el problema del mal. La distinta forma de trasladar este problema al arte evidencia dos maneras de ver e interpretar el mundo. Pero pese a las distancias, este afán común de *expresar* el mal, de entenderlo como esencial en el hombre, marcará un punto de inflexión en las letras y en el pensamiento ecuatoriano, marcando un verdadero renacimiento cultural del país, allá por la segunda y tercera décadas del siglo ya pasado.

Bibliografía

Obras de referencia teórica general

- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993 [1929].
- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959 [1957].
- — — *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997 [1957].
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1991.
- — — «Drama (*trauerspiel*) y tragedia», *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 180-181.
- De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza, 1985 [1851].
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
- Echeverría, Bolívar. «La modernidad como decadencia», *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 11-36.
- Foucault, Michel. «Lenguaje y literatura», *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 63-103.
- G. Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio de lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- García Londoño, Andrés. «El marqués de Sade. La utopía del mal», *Revista Universidad de Antioquia* (Medellín), 258 (octubre-diciembre, 1998): 24-33.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia / Fondo de Cultura Económica, 1987 [1983].
- Habermas, Jürgen. «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster, comp., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, pp. 19-36.
- Henao Restrepo, Darío. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*, Río de Janeiro, Leviatã, 1992.
- Laplanche, Jean; Bertrand Pontalis, Jean. *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971.
- López Farjeat, Luis Xavier. «Breton, Bataille y Paz: dialéctica del espejismo surrealista», *Revista Acta Académica*, Universidad Autónoma de Centro América, 20 (mayo, 1997): 57-64.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe, 1984 [1953].
- Millot, Catherine. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*, Barcelona, Paidós, 1998.

- Moreno-Durán, R.H. *De la barbarie a la imaginación*, Bogotá, Ariel, 1996 [1976].
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto. «¿En qué creía Borges?», <http://www.ftp.uma.es/estigma/page30.html>.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Barcelona, Alianza, 2000 [1871].
- Praz, Mario. *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [1972].
- Ricoeur, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, Megápolis, 1976 [1969].
- — — *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Rumazo, Lupe. *Rol beligerante*, Caracas-Madrid, EDIME, 1975.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Steiner, George. *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1996 [1984].
- Sullà, Enric. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. «Bataille o el rescate del mal», *Contra viento y marea (II)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 9-29.
- Zuleta, Estanislao. *Comentarios a Así habló Zaratustra*, Cali, Universidad del Valle, 1980.
- — — *Arte y filosofía*, Medellín, Percepción, 1986.
- — — *Elogio de la dificultad y otros ensayos*, s.l., Fundación Estanislao Zuleta, 1994.

Artículos y estudios sobre literatura ecuatoriana

- Adoum, Jorge Enrique, comp. *Narradores ecuatorianos de los 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXI.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura, 1950.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas (diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador)*, Quito, Planeta, 1986.
- — — «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960 (en una perspectiva latinoamericana)», *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Dávila Vázquez, Jorge. *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca, 1998, pp. 341-348.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década de los 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libri Mundi, 1991.
- Jaramillo, Gladys; Pérez, Raúl; Zavala, Simón, eds. *Índice de la narrativa ecuatoriana*, Quito, Editora Nacional, 1992.
- Moreano, Alejandro. «La narrativa social», inédito.
- Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976.
- — — «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Cultura* (Quito), 20 (septiembre-diciembre, 1984): 63-77.

- — — *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-Trayectoria-Documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Rojas, Ángel F. «Consideraciones sobre 'La isla virgen'», en Demetrio Aguilera Malta, *La isla virgen*, Quito, Casa de la Cultura, 1954.
- Sacoto, Antonio. *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992.
- Schwartz, Kessel. «Muerte y transfiguración en la poesía de César Dávila Andrade», *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca), 27 (diciembre, 1987): 68-92.
- Ubidia, Abdón. «Aproximaciones a José de la Cuadra», *La bufanda del sol* (Quito), 9-10 (febrero, 1975): 36-45.

Obras literarias ecuatorianas mencionadas

- Adoum, Jorge Enrique. *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1996 [1976].
- Aguilera Malta, Demetrio. *Don Goyo*, Guayaquil-Quito, Ariel, s.f. [1933].
- — — *El tigre*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.
- — — *Siete lunas y siete serpientes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- — — *La isla virgen*, México, Grijalbo, 1978 [1942].
- Bellochio, Walter. *La sonrisa y la ira*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Cárdenas, Eliécer. *Polvo y ceniza*, Quito, Libresa, 1992 [1979].
- Carrasco, Jennie. *La diosa en el espejo*, Quito, Búho, 1995.
- Dávila Andrade, César. *Cabeza de gallo*, Caracas, Editorial Arte, 1966.
- — — *Obras completas II. Relato*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca / Banco Central del Ecuador, 1984.
- — — *Trece relatos*, Quito, Libresa, 1995 [1955].
- De la Cuadra, José. *Cuentos I y II*, Valencia, EDYM, 1993.
- — — *Cuentos escogidos*, Guayaquil-Quito, Ariel, s.f.
- Galarza, Galo. «El turno de Anacle», *Revista Eskeletra* (Quito), 1 (1989): 8-9.
- Gallegos Lara, Joaquín. *La última erranza. Todos los cuentos*, Quito, El Conejo, 1985.
- Gallegos Lara, Joaquín; Gil Gilbert, Enrique; Aguilera Malta, Demetrio. *Los que se van*, Guayaquil-Quito, Ariel, s.f. [1930].
- Gil Gilbert, Enrique. *Yunga y Relatos de Emmanuel*, Quito, El Conejo, 1985.
- Icaza, Jorge. *Atrapados*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- — — *Huasipungo*, Quito, Libresa, 1999 [1934].
- Moreano, Alejandro. *El devastado jardín del paraíso*, Quito, El Conejo / Grijalbo, 1990.
- Ortiz, Adalberto. *Juyungo*, Navarra, Salvat, 1982 [1943].
- Palacio, Pablo. *Obras completas*, Quito, Libresa, 1998.
- Proaño Arandi, Francisco. *Oposición a la magia*, Quito, Libresa, 1994 [1986].
- Rojas, Ángel F. *El éxodo de Yangana*, Quito, Libresa, 1997 [1949].
- Ubidia, Abdón. *Sueño de lobos*, Quito, El Conejo, 1994 [1986].
- Vásconez, Javier. «El hombre de la mirada oblicua», *El hombre de la mirada oblicua. Cuentos*, Quito, Libri Mundi, 1989, pp. 127-164.
- — — *El secreto*, Quito, Acuario, 1996.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andina de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 1 Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2 Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3 Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4 Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5 César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6 María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7 Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8 Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9 Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10 María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELLECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11 Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12 Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13 Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN

- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR
- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA
- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones
- 18 Florencia Campana Altuna, ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX
- 19 Alex Aillón Valverde, PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural
- 20 Marco Navas Alvear, DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales
- 22 Lucía Herrera Montero, LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indígenas
- 23 Rafael Polo Bonilla, LOS INTELECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador
- 25 Ángel María Casas Grazea, EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional
- 26 Silvia Rey Madrid, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y piponazgo
- 27 Xavier Gómez Velasco, PATENTES DE INVENCION Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONÓMICA
- 28 Gabriela Córdova, ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram
- 29 Zulma Sacca, EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA
- 30 Fernando Checa Montúfar, EL *EXTRA*: LAS MARCAS DE LA INFAMIA: aproximaciones a la prensa sensacionalista

- 31** Santiago Guerrón Ayala, FLEXIBILIDAD LABORAL EN EL ECUADOR
- 32** Alba Goycochea Rodríguez, LOS IMAGINARIOS MIGRATORIOS: el caso ecuatoriano
- 33** Tatiana Hidrovo Quiñónez, EVANGELIZACIÓN Y RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN PUERTO VIEJO EN LA COLONIA
- 34** Ramiro Polanco Contreras, COMERCIO BILATERAL ECUADOR-COLOMBIA: efectos del conflicto
- 35** Anacélida Burbano Játiva, MÁS AUTONOMÍA, MÁS DEMOCRACIA
- 36** Ángela Elena Palacios, EL MAL EN LA NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA: Pablo Palacio y la generación de los 30

En este texto el lector podrá encontrar, en primer lugar, una introducción dedicada a explorar las relaciones entre la literatura y el mal en la modernidad, incluyendo una reflexión sobre el problema en la narrativa latinoamericana. En la parte central del trabajo, el análisis aborda la narrativa ecuatoriana surgida en los años veinte y treinta del siglo pasado. En estos años, aparecen en el país distintas propuestas éticas y estéticas que dan cuenta de las nuevas formas de concebir el mundo, y consecuentemente el mal, en tiempos de transformación política y social.

En la narrativa pueden considerarse dos líneas más visibles que son las abarcadas por este estudio: la de una especie de realismo psicológico, del que se ha escogido a Pablo Palacio como autor representativo; y la narrativa social, representada aquí por los autores de la generación de los treinta. Sobre una selección de textos de estos autores, se sugieren posibilidades de lectura bajo la óptica de la problemática del mal, de esa atracción hacia la violación del orden que forma parte de lo humano. De diferentes formas, estos escritores expresarán las facetas de esta tendencia maldita, introduciendo con audacia lenguajes, motivos y personajes hasta ese momento marginados o maquillados por el arte y el pensamiento ecuatoriano.



Ángela Elena Palacios (Valencia, España, 1974) estudió Filología Hispánica en la Universidad de Valencia (España). En el año 2001 obtuvo el título de Magíster en Letras mención en Literatura Hispánicoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Ha sido docente de literatura en la Universidad del Valle, Sede Buga (Colombia). Fue miembro del equipo editorial de la revista Macondo y ha publicado artículos sobre literatura latinoamericana en diferentes revistas.