

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador.

Área de Letras.

Programa de Maestría en Letras con mención en Literatura Hispanoamericana.

**La hiperconsciencia del acto creativo en algunos textos de la narrativa ecuatoriana
del siglo XX.**

Raffaella Salmeri.

Quito, 2000

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simon Bolivar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la Universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor hasta por un periodo de 30 meses después de su aprobación.

.....

Raffaela Salmeri.

30 de junio del 2000.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador.

Área de Letras.

Programa de Maestría en Letras con mención en Literatura hispanoamericana.

**La hiperconsciencia del acto creativo en algunos textos de la narrativa ecuatoriana
del siglo XX.**

Raffaella Salmeri.

Tutor: Maestro Raúl Vallejo.

Quito, 2000

A mis padres

Tabla de contenido.

Introducción:

1.El escritor como alquimista textual.....6.

Capítulo I

1.*Débora* de Pablo Palacio:

¿Escritura hiperconsciente o irracional?.....26.

Capítulo II

En la ciudad he perdido una novela de Humberto Salvador.

La pérdida y el hallazgo.....43.

Capítulo III

Entre Marx y una mujer desnuda de Jorge Enrique Adoum.

Las estrategias de una narración infinita..... 55.

Capítulo IV

Hoy empiezo a acordarme de Miguel Donoso Pareja.

La hiperconsciencia de una memoria creativa.....75.

Conclusión.....87.

Bibliografía.

Introducción.

El escritor como alquimista textual.

Un libro no tiene sujeto ni objeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye un libro a su sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones.

Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de desterritorialización, y de desestratificación.

Un libro es una multiplicidad [...]

G. Deleuze y F. Guattari

Durante siglos el individuo ha procurado extraer de los textos ficticios imágenes de su pasaje por el mundo, de su existencia, de su vivencia, de su experiencia como persona singular y como colectivo. Ha percibido, poco a poco, que en las fábulas se pueden esconder las claves de la verdad, las respuestas a múltiples interrogantes y que, aún en los textos literarios, en la escritura, es posible encontrar aquello que en otros discursos no se ha podido alcanzar, es decir un espacio abierto para el diálogo, para la afirmación y para la continua confrontación. Es como si de repente, la ficción literaria ha alcanzado el poder de restablecer el orden al caos de la experiencia y de la vida real y rutinaria de cada día:

La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio. [...] Las novelas tienen principio y fin y, aún en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la ratifica.¹

¹ Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Colombia, Seix Barral, 1991, p. 9.

Sin embargo, si de un lado la novela realista ha obedecido y ha mantenido de alguna manera ese orden ficcional, ese simulacro, ese principio y ese fin, del cual nos habla Mario Vargas Llosa, en el párrafo arriba citado, la metaficción narrativa, es decir, la literatura a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, ficción sobre ficción, en la cual la pregunta: ¿Qué es la literatura? aparece articulada no desde el exterior del texto como lo ha hecho Sartre, sino desde el interior de la literatura misma, se puede comparar y no es otra cosa que: [...] “un texto que fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás”.

Este tipo de literatura está caracterizada por novelas autorreflexivas aún en formación, flexibles, que se asemejan a la definición de novela que Mijail Bajtín ha enfatizado en su obra *Teoría y estética de la novela*. Para Bajtín, en efecto, la novela representa lo flexible por excelencia: el género persiguiendo una búsqueda permanente y constante, siempre de nuevo autoexplorándose y renovando todas sus formas consolidadas: “[...] la novela no es simplemente un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. [...]”². De tal carácter puede ser únicamente un género formándose en la zona del contacto inmediato con la realidad justamente por el hecho que llegará a ser.

Efectivamente, los textos de metaficción pueden interpretarse como textos inacabados, siempre en construcción, ambiguos, sin un comienzo ni un fin, en los cuales se incorporan múltiples recursos y discursos llenos de tensiones ideológicas y estéticas. Son textos que optan por un final abierto que se distinguen por el hecho de no llevar implícita una conclusión, sino que por el contrario, casi siempre optan y prefieren

² Mijail, Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 450.

dejar abierta una incógnita. ¿Por qué? Simplemente porque sus autores prefieren que sea el destinatario del relato, es decir, el lector y no solo el escritor quien decida cerrar o dejar abierta esa incógnita.

Su lenguaje decisivamente complicado implica un intrincado desarrollo del tiempo narrativo y esto obliga e incita al lector a tomar parte y a colaborar en la construcción del texto a fin de tratar de decodificar su significado. Este espacio narrativo se distingue por el hecho de que todo puede ser literaturizado. Así como lo pone de relieve el escritor ecuatoriano que ha sido incluido, por algunos críticos, dentro de la famosa y tan discutida generación de los años 30³, Pablo Palacio, en su novela *Débora*, escribe páginas lentas en el sentido de que necesitan tiempo para ser elaboradas, creadas, inventadas, textos enredados que se esconden dentro de su misma praxis discursiva para recuperar una tradición literaria que se convierte en objeto de recreación: “[...] páginas que desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento hasta que haga una nube en los ojos de los curiosos; [...]” (p. 181)

³ Por “Generación del 30” se ha ido incluyendo y denominando a un grupo de escritores ecuatorianos que surgió en los años 20 y 30. Dichos artistas se han distinguido por el hecho de publicar obras de tendencia social, cuyas expresiones se concretaron en el realismo social el indigenismo, y el realismo socialista. Aunque Pablo Palacio ha sido encasillado dentro de esta generación, su obra artística no encaja perfectamente dentro de la proliferación de obras de denuncia y de protesta que se publicaron en la década de los años treinta. Su obra narrativa ha sido calificada como un caso extraordinario y único. Palacio no se ocupa de hacer realismo social, no demuestra la explotación de los indígenas o la realidad del montuvio, sin embargo, en el fondo, su obra es un enfrentamiento agresivo e irónico con la problemática existencial. Toda la estructura que rige sus textos literarios se aleja tanto temáticamente como estilísticamente de su generación. En este propósito, y para tener más información sobre este particular asunto, aconsejaría la lectura del último estudio de Agustín Cueva sobre el pensamiento ecuatoriano: *Literatura y Conciencia Histórica en América Latina*, en el cual Cueva rechaza y polemiza la idea de la pertenencia de Pablo Palacio a esta Generación. En efecto, según él Palacio no es un escritor de los años treinta sino de los veinte: “[...]Palacio no es un escritor de los años treinta, sino de los años veinte, no tanto por la cronología de sus obras (cronología que también se apoya definitivamente en los veinte y no en los treinta), cuanto por el paradigma literario dentro del cual construye sus ficciones. Ponerlo a competir con el realismo de los treinta resulta sencillamente absurdo y, por eso, él mismo supo retirarse a tiempo de la carrera literaria”. Agustín, Cueva, *Literatura y Conciencia Histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993, p. 166.

Las diferentes novelas de la narrativa ecuatoriana que me he propuesto analizar en este trabajo, *Débora*,⁴ (Pablo, Palacio), *En la ciudad he perdido una novela*,⁵ (Humberto Salvador), *Entre Marx y una mujer desnuda*,⁶ (Jorge Enrique Adoum) y *Hoy empiezo a acordarme*,⁷ (Miguel Donoso Pareja), (aún si las primeras dos han sido escritas alrededor de los años 30), se pueden situar dentro del discurso caótico de este tipo de literatura y responden, a mi modo de ver, a las directrices más comunes de la poética postmoderna.⁸

Su lectura y análisis ayudará a introducirme dentro de su complicada intertextualidad, dentro de sus símbolos y de sus metáforas, para demostrar y poner de relieve de qué manera sus estructuras y contenidos narrativos han sido innovadores y avanzados para su época, y como al mismo tiempo este tipo de narrativa goza de todas las características necesarias para poderse inscribir y revaluarse dentro del marco de la literatura latinoamericana postmoderna.⁹

⁴Palacio, Pablo, *Un Hombre Muerto a Puntapié*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927. (primera edición)

-----, *Obras Completas*, Quito, Edición Libresa, 1997. (Edición manejada en el presente estudio.)

⁵ Humberto, Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929 (primera edición)

-----, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Edición Libresa, 1993. (Edición manejada en el presente estudio)

⁶ Jorge Enrique, Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, México, Siglo XXI Editores, 1976. (primera edición)

-----, Quito, Editorial El Conejo, 1984. (Edición manejada en el presente estudio)

⁷ Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*, México, primera edición: Boldó i Climent, Queretaro, junio de 1994.

-----, Quito, Eskeletra Editorial, Julio, 1997. (Edición manejada en el presente estudio)

⁸Por poética postmoderna me refiero a todo ese juego narrativo manejado al interior de la estructura de dichos textos, tal como: discontinuidad discursiva, fragmentación, continuas interferencias, digresiones etc. El arte asume aquí un rol inconformista, debido al hecho de que la experimentación artística aparece como un cuestionamiento constante de las normas por parte del creador, y la obra aparece libre de cualquier regla previa. Un texto postmoderno es un texto autorreflexivo y autoreferencial el cual tematiza su propio status textual y los procedimientos en que se basa. Dichas novelas de la literatura ecuatoriana cumplen con todas las condiciones necesarias para poderlas clasificar como novelas postmodernas.

⁹La crítica Linda Hutcheon en su libro: *A Poetics of Postmodernism*, presenta la definición primaria de la ficción postmoderna como una metaficción historiográfica. Dentro de esa categoría Hutcheon incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de la narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva identificada y coherente. Linda, Hutcheon, *A poetics of Postmodernism*, London , Routledge, 1989.

Además quisiera puntualizar que los primeros dos textos que analizaré, han sido precursores de tendencias futuras en la narrativa ecuatoriana y pueden encerrarse dentro del marco de las novelas denominadas postmodernas, en las cuales el autor latinoamericano deja de ser el demiurgo que define el destino de todas sus criaturas para disolverse detrás de una obra abierta, como diría Umberto Eco, en la que el lector tiene la última palabra. En opinión de Julio Ortega y parafraseándolo:

La nueva novela latinoamericana quiere ser una novela abierta porque entre el tiempo del lector y el tiempo del autor no se reconstruye un mundo, no se lo arma para explicarlo sino que se propone aquella figura que el lector mismo diseña convirtiendo en otro arte su acción de leer.¹⁰

Así mismo, me propongo demostrar que aún si estos textos han sido considerados e interpretados la mayoría de las veces como textos descentrados, marginados, extravagantes, a veces hasta incomprensibles, encierran dentro de su complejo juego textual, dentro de su caos premeditado, dentro de su estructura enredada, como todo laberinto, un centro; este centro es un punto preciso en el cual el escritor expone una determinada tesis, tesis que se irá creando y modificando gracias a la realización hiperconsciente de su escritura. En suma, es simplemente el sitio de la creación por medio de la palabra escrita. En este sitio lo que importa y lo que prima no es el significado o el significante, sino el camino, el itinerario, la mecánica implicada en el interior del texto mismo, la cual permite que el relato esté en continua mutación y en expansión:

Nunca hay que preguntarse que quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con que funciona, en conexión con que hace pasar o no intensidades, en que multiplicidades se introduce o metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órgano hace converger el suyo[...] Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros pasajes[...]¹¹

¹⁰ Ortega, Julio, *Una poética del cambio*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1991, p. 6

¹¹ Gilles y Félix Guattari, Deleuze, *Rizoma*, Valencia: Pretextos, 1977, p. 45.

La intertextualidad de estos textos es manejada como juego constructivo y encierra en su estructura compleja, un sistema caótico y fragmentado, una discontinuidad, una continua tensión entre orden y caos. Este estilo cuestiona y pone en tela de juicio el discurso narrativo decimonónico caracterizado por la linealidad narrativa y de esta manera se aleja completamente de los cánones de la literatura tradicional. Efectivamente, en dichas novelas la acción de la obra no es lineal, con una escena sucediendo a otra, sino simultánea, con muchas escenas ocurriendo al mismo tiempo por todo el relato. En este punto, cabría señalar que este tipo de estructura utilizada por estos escritores ecuatorianos no es para nada nueva, sino que es algo experimentado y conocido desde antaño. Que un texto literario sea un punto de reunión o de evocación de los rastros y ecos de millares de texto es algo muy obvio y tenemos que reconocer que parte de estas técnicas han sido rasgos típicamente cervantinos, presentes ya en el *Quijote*¹², y en múltiples textos literarios bajo formas de rupturas, disgresiones, fragmentaciones, etc. A este propósito, no tenemos que olvidar, pues, que Cervantes, al radicar la crítica de la creación dentro de la creación ha sido el fundador de la imaginación moderna. Ha sido precisamente este escritor el que ha abierto el camino hacia la autonomía artística. En efecto, todas las artes, la música, la pintura, la poesía reclamarán después el mismo derecho, es decir el derecho de constituirse en si mismas y no ser pasivas imitadoras de una realidad que solo reproducen, pues el arte desde ese momento no reflejará más realidad sino que tendrá la tarea de crear otra realidad. Justo en tiempos en que se habla de crisis de la novela, y en que se ha creído que la novela ha ‘muerto’,¹³ como nos lo recuerda Carlos Fuentes, el *Quijote* reaparece

¹²El ingenioso hidalgo *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, es, en tal sentido, una obra fundamental. En este texto están inventados y reinventados muchos juegos textuales y recursos para unir y desunir lo real y lo ficticio.

¹³ Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 9.

en la escena literaria y los novelistas buscan formas parecidas para reaplicar a sus textos literarios.¹⁴

Además, considero importante subrayar que en la historia de la literatura el caos y la entropía han sido permanentes ejemplos de creación estética, las famosas metáforas de los *laberintos borgeanos*, podrían servir de ejemplo para evidenciar la circularidad de un texto literario tanto en el ámbito espacial en cuanto encierra al hombre en un laberinto sin salida como a escala temporal.

Novelas que en lugar de contar una simple historia con un comienzo, un nudo y un desenlace, se interrogan continuamente sobre su misma praxis literaria, novelas autorreflexivas en las cuales sus mismos autores se desnudan frente a la hoja en blanco haciendo dialogar su propia creación y mostrándose así hiperconscientes del relato que desarrollarán. Cuando un escritor decide sentarse a escribir se confronta, es como si de repente necesitara confesarse consigo mismo, se adentra en su espíritu, en su mente, en su conciencia, en sus más íntimos y auténticos sentimientos y pensamientos. La autoconciencia del acto creativo es todo ese mecanismo cerebral interminable, todo un proceso psicológico que va adquiriendo forma y vida en la mente de un creador en el momento en que decide entregarse al acto de la escritura. Lo denomino mecanismo cerebral interminable por el simple motivo que el acto de escritura así como todo el fluir de los pensamientos en la mente humana es interminable, incesante. El escritor es el que aún habla cuando parece que todo ha sido dicho.

Considero los escritores ecuatorianos aquí mencionados en cierta manera conscientes de lo que tratarán de crear independientemente del hecho de que si al final estarán satisfechos o no de su creación, y se volverán hiper-conscientes, es decir, más que conscientes en el momento en que decidieran que todas sus dudas acerca de sus

¹⁴La manera de contar empleada en el *Quijote* de Cervantes reaparece en la escena literaria y principalmente en este tipo de literatura en el sentido de que estos autores ecuatorianos adoptan estilos y técnicas similares para llevar a cabo su proceso creativo.

propias capacidades de creación, todas sus posibles interrogantes, todas sus digresiones sobre la forma de escribir no tendrán más que darse vuelta sólo dentro de su cerebro sino que tendrán que ser incluidas en el texto mismo para que sean desveladas, analizadas y cuestionadas por el realizador del texto, el lector¹⁵.

Es así que el escritor decide transmitir su *drama psicológico*, sus *demonios*¹⁶, sus incertidumbres, al mismo texto literario. El escritor se desviste frente a la hoja en blanco, se entrega completamente al texto dando vida a una diferente técnica novelista que rompe drásticamente con la linealidad del discurso narrativo y con todo tipo de novela tradicional. Su praxis de escritor se transforma así en una especie de labor de alquimista en la cual están amalgamados múltiples recursos que alteran la diferencia entre lo real y lo ficticio, la conciencia y el mundo. El autor de la obra se vuelve así crítico de la misma y deja espacio a una pluralidad y polifonía de voces que se cruzan y se entrelazan. Estos particulares textos de ficción se diferencian, así como lo ha afirmado la escritora inglesa, Patricia Waugh, por el hecho de llamar conscientemente la atención sobre su propio status como artificio para plantearse la relación entre ficción y realidad.¹⁷

El autor de la obra no solo se introduce continuamente en el relato, sino que nos muestra paso a paso cómo lo va configurando, cómo el texto va adquiriendo espesor, para que el lector no olvide que aquello que está leyendo es una ficción, una irrealidad,

¹⁵La idea de realizador del texto esta tomada de la teoría del crítico alemán Wolfgang Iser, para quien el lector asume un papel protagónico. Todos los espacios vacíos dejados por el autor son rellenados por el lector quien viene a superarlo ya que los textos no pueden contener el cuadro total, sino que son el germen dinámico que permite su crecimiento. Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en *En busca del texto*, compilados por Dietrich Rall, México, Universidad Autónoma de México, 1987.

¹⁶"Demonios", término usado por Vargas Llosa para definir algunas obsesiones que se apoderan del escritor. Según Vargas Llosa el escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, los que son presentados bajo la especie de obsesiones intocables y casi sacralizadas, desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre. Son obsesiones que se apoderan del escritor, tal como el poeta romántico era elegido por la musa, por la divinidad, quien le dictaba sus creaciones. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un decidio*, Barcelona- Caracas, Monte Avila Editores, 1971.

¹⁷Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London- New York, Methuen, 1984, p.2

un texto novelesco en el cual todo deviene posible y hasta creíble. Un ejemplo de esta configuración empleada como una estrategia hacia la composición de un acto creativo está muy bien enfatizada justo en la primera página del texto con personajes de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, leámosla:

O sea que las cosas no han sido todavía sino que van a ser, no pasaron así sino que van a suceder ahora, en estas páginas, nadie sabe como, no tienen un principio ni un orden otro que el que tú les des, e incluso la sucesión de renglones, de párrafos, de páginas puede ser alterada porque, aún inflexible en su estructura, es deliciosamente arbitraria.(Adoum p, 9)

El intrincado diálogo intertextual manejado dentro de este párrafo y dentro de este tipo de narrativa tiene a mi modo de ver, una similitud y una estrecha relación con la imagen de rizoma que propone Deleuze y Guattari¹⁸ y que sugiere el propio Adoum al momento en que expone al lector las líneas principales de la composición del proceso creativo de su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*: “[...]Las cosas no han sido todavía sino que van a ser[...] no tienen ni un principio ni un orden otro que el que tú les des,[...]” (p,9)

El rizoma, según Deleuze, tampoco tiene un orden preciso, sino que es una red donde solamente se encuentran líneas que se manifiestan en una especie de encadenamiento siempre en mutación y en expansión. Dichas líneas pueden relacionarse con las oraciones y los párrafos fragmentados empleados por estos autores ecuatorianos al momento de componer su obra artística. Carente, como plantea Adoum, de un significado preciso, de un plan previo, de un desarrollo lineal, el rizoma se transforma así en una buena metáfora de una textualidad en proceso, de un texto haciéndose y renovándose en cada momento, tomando la textura como cartografía, como una superficie donde múltiples intensidades pueden inscribirse:

¹⁸ Gilles y Felix Guattari, *Rizoma*, Valencia: Pretextos, 1977.

[...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga [...] Un libro es una multiplicidad.

El discurso se vuelve así rizomático en el sentido de que siempre es capaz de forjar otros posibles sentidos; su juego de espejos no es reproducción, no es mimesis, sino que es contrariamente continua creación y transformación por parte de ambos componentes de una creación, el escritor y el lector.

Efectivamente, en este tipo de escritura lo que prevalece es, así como lo subraya la crítica literaria, Maurice Blanchot, una especie de complicidad y de colaboración mutua entre el escritor y el lector. El texto deja así de ser sólo motivo de contemplación para constituirse en un llamamiento a la complicidad. En pocas palabras, el libro necesita del lector para alcanzar su plenitud artística, para ser independiente, autónomo y para convertirse finalmente en obra de arte:

De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector. En principio, la lectura no le aporta una verdad más humana; pero tampoco lo convierte en algo inhumano, un objeto, una pura presencia compacta, fruto de las profundidades que nuestro sol no hubiese madurado. Ella “hace” solamente que el libro, que la obra se convierta - se convierte- en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aun de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido. Lo propio de la lectura, su singularidad, aclara el sentido singular del verbo “hacer” en la expresión: Ella hace que la obra se convierta en obra¹⁹.

Valdría destacar que en este tipo de narrativa metaficcional, el escritor no es alguien que presume verlo y saberlo todo, no está allí para decir la última palabra, para dictar leyes; el escritor propone, opina, sin olvidarse de dejar siempre algunos espacios vacíos para que sean rellenados por el lector. Existe un ‘dador del relato’ y un ‘destinatario del relato’, según Barthes, y ambos son elementos esenciales. Lo importante es “descubrir el código a través del cual se otorga significado al narrador y

¹⁹ Maurice, Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Ediciones Paridos Ibérica, S.A, 1992, pp. 181-182.

al lector a lo largo del mismo”.²⁰ Barthes pone de relieve la transitividad del relato actual en estas líneas:

Hoy, escribir no es “contar”, es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (lo que se dice) a este acto de locución, es por eso que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el logos reducido extendido a una lexis.²¹

La tarea del lector sería pues la de descifrar los códigos manejados en la estructura de la novela y abordar su nivel narracional o todo el conjunto de signos que encierran la clave de la comunicación entre el narrador y su destinatario, el lector. Es aquí que reside la transitividad del relato.

Escribir en estos textos significa, sobre todo, plantearse una pregunta indirecta a la cual el escritor no quiere responder, no está interesado en pertenecer a esa categoría de artistas únicos, sino que desea que todos participen en su aventura creativa. Es precisamente por esto que nos deja la respuesta abierta a cada uno de nosotros. Cabe entonces preguntarse: ¿Existe una única respuesta? ¿Es posible responder a lo que un artista escribe? A mi modo de ver, la respuesta queda abierta por el simple motivo de ser inalcanzable, infinita, en efecto nunca se deja de responder a lo que un escritor ha escrito.

El lector tiene un rol fundamental también como coautor o productor del sentido del texto literario, que es visto como lugar de cruce y encuentro de códigos. Se trata de textos que implican un doble desafío: el del autor y el del lector. Del autor porque es él quien se desafía a sí mismo en el intento de acabar con la novela tradicional y de crear una forma diferente de novelar. Del lector porque su autor lo obliga a una lectura desafiante haciendo que él sea cada vez más partícipe de su proceso creativo:

²⁰Roland, Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Bs. As: Comunicaciones, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 32.

²¹ *Ibíd.*, pp.35-36.

Se acabó la novela como remedio para el aburrimiento o para pasar el tiempo: el escritor no es un payaso ni una niñera, no se despelleja ni arriesga la cornada sólo para hacer dormir a los demás, y tienes que continuar, como un torero, hasta que uno de los dos caiga muerto-tu o este capítulo[...] (Entre Marx p.181).

Al igual que Cortázar en *Rayuela*, la nueva meta es liquidar al lector pasivo. *Rayuela* se puede leer en forma lineal o siguiendo un tablero de dirección que desemboca en diferentes lecturas que terminan en un círculo vicioso. El lector se convierte en productor de texto. No sólo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final. El texto no sólo puede ser leído, sino construido, deconstruido y aumentado hasta el infinito. Aunque opino que el lector no interviene solo y exclusivamente en estos tipos de textos sino que de manera más o meno intensa en cada escrito que merezca de su participación constante ; esta particular forma de narrar altamente compleja requiere una más intensa y activa participación de este último, ya que el juego intertextual manejado dentro de esta complicada estructura narrativa es una de las características principales de dicho textos literarios que obligan al lector a la recodificación de su tramado y que lo convierten en el creador del propio texto que va a leer. Es por eso que *Rayuela* se trasforma en una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela. Jugar, escribir y vivir se vuelven realidades intercambiables.

Además, este tipo de lectura deviene también un desafío enriquecedor ya que cada individuo puede llenar esos espacios a su manera y construir su camino a través del laberinto de materiales disponibles siguiendo su propia lógica y su propio interés. Cada usuario dispone de una determinada situación existencial, de una determinada sensibilidad, de una propia cultura, de un propio gusto, de modo que la comprensión de la obra artística cambia de individuo a individuo: “Cada uno de nosotros, como Pierre Menard, es el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea la novela, traduciendo el

acto finito pero potencial de la escritura en el acto infinito, pero radicalmente actual, de la lectura.”²²

La hiperconsciencia del acto creativo implica por parte del escritor y por parte del lector una continua búsqueda y una continua reflexión sobre el mismo arte de la escritura y el sentido de crear personajes literarios. Sus tareas, pues son las de demostrar que un texto es lo que es y no esforzarse en demostrar lo que significa. Así es como justamente lo afirma Susan Sontag:

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en expresar de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.²³

El contenido y el valor de todo texto literario es sobre todo el contenido de la constante fantasía, de la continua creatividad y de la búsqueda incesante del artífice de la obra de arte, es decir, el escritor. Mas allá del género de la obra, de la estructura, del lenguaje, del estilo, se destaca la figura del creador hiperconsciente inmerso en su propia imaginación para dar vida a su única creación. La función del arte es cuestionar la realidad, recrearla o inventarla. Esta recreación deviene posible a través de la imaginación del escritor.

La imaginación, pues, en tanto la ‘hembra del acto’ así como señalaba Martí ‘sin la que nada hay fecundo’, deviene el alma para un escritor, algo que le pertenece y que nadie podrá jamás quitarle: “la imaginación, carajo, lo único que no pudieron arrancarme”²⁴. Las fantasías, los recuerdos, las paranoias mentales, las dudas de un escritor serán las que poco a poco darán forma al esqueleto de la obra. El escritor se dejará llevar por sus impulsos y poco a poco se desnudará frente a la obra que irá construyendo. Así el relato se interioriza, se hace introspectivo. El escritor:

²² Op. cit, Carlos, Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 31.

²³ Susan , Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996, p. 10.

²⁴ Fernando, Tinajero, *El desencuentro*, Quito, Editorial el Conejo, 1983, p. 136

[...] se desnuda, se baja del pedestal al que se acostumbra elevar a los artistas, se muestra tal como es, sin guardar ningún secreto para con el lector le muestra cómo es el proceso de creación, desmitificando al escritor aleado por las musas y la inspiración, poniéndose en su puesto de trabajador apto para escribir, así como otros son aptos para construir edificios o labrar la tierra.²⁵

El hecho de desnudarse, de ser hiperconsciente de lo que va a desarrollar lleva al escritor a una continua búsqueda de sí mismo y de la razón y del sentido de su obra, de su verdad y de su esencia. El escritor se involucra dentro del relato que está por desplegar, se interioriza dentro de su búsqueda verbal y mientras va creando y moldeando su obra, no deja de lado el hecho de hacer también su propia crítica, de dudar de sí mismo, de sus capacidades narrativas, transformando así el mundo de lo novelado en el espacio de lo permitido, de lo posible, de la invención por medio de su palabra.

En este espacio de invención se entrecruzan la teoría, la crítica y la práctica de escribir. Es una invención abierta a múltiples interpretaciones. En sus textos no existe una sola verdad sino diferentes voces que, interactuando, establecen y mantienen un diálogo al infinito. El texto se transforma así en una obra abierta que mientras se va construyendo produce, así como lo subraya Umberto Eco en el libro: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, nuevos fenómenos:

No hay nada que se pueda llamar la estructura final, puesto que esta debe ser indefinible: no hay un metalenguaje que pueda abarcarla. Si la estructura es identificada, entonces no es la última. La estructura final es aquella que escondda e inaprehensible y no estructurada, produce nuevos fenómenos.²⁶

Además de ser hiperconsciente y crítica, la metaficción narrativa es una concepción carnavalizada del texto, en tanto la metaficción como la vida en el carnaval,

²⁵Laura, Hidalgo, "Entre Marx y una mujer desnuda o la novela otra", en revista *Cultura* n 1, Banco Central del Ecuador, 1978, p. 48.

²⁶ Umberto, Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978, p.46.

es “ella misma la que juega e interpreta.”²⁷ En el campo de la productividad textual, como en el carnaval, la literatura se interpreta a sí misma, su juego no es representación sobre la realidad sino ironía, humor, parodia que muestra un universo en constante mutación en el cual su discurso rompe radicalmente con las: “[...] leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento es una impugnación social y política.”²⁸

En estas determinadas novelas la historia está contemplada casi siempre desde una perspectiva irónica, cínica que rompe con todo tipo de falso sentimentalismo y compasión, creando la idea de texto como juego entendido en su sentido de transgresión y contracanon. El humor manejado dentro la estructura de los textos como instrumento y estrategia de expresión, varía de obra a obra. Cabría señalar que su similitud corresponde solamente a la semejanza en cuanto al contenido rebelde y cuestionador de las diferentes obras, diferencias que delatan el medio siglo que las separa.

Leer las novelas de la literatura ecuatoriana que he escogido, es como aventurarme en un largo viaje que en lugar de tener un itinerario o una meta preestablecida me permitirá poder perderme en los meandros de estos textos todas las veces que lo retendré oportuno para seguramente poder alcanzar esa meta tan anhelada por parte de un escritor, es decir, poder finalmente sentirme cómplice de su juego creativo. Es así que jugaré al juego de leer, inventar un nuevo rito, tratar de recomponer mediante el acto de la lectura los diferentes cabos dejados sueltos por parte de sus autores. Mi itinerario consistirá en otra búsqueda enriquecedora y desafiante a la vez, en el sentido de que nunca podré estar segura de encontrar un hilo conductor o un algo que trate de meter orden y dar un sentido a estos textos que se preocupan por acentuar el tratamiento de la palabra literaria más que su contenido. ¿Pero, por qué esforzarse en

²⁷ Mijail, Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 13

²⁸ Julia Kristeva, , *Semiótica Iy2*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 189.

encontrar un sentido? El sentido no es otra cosa que la obra misma, su singularidad. Y es precisamente en esta singularidad que se encuentra la esencia de un acto creativo. Estos textos no tienen una meta preestablecida, su fin es conseguir otorgar placer al lector, ese espacio de goce, esa posibilidad de crear una dialéctica abierta en la que nunca se acabará de crear y de recrear y en la que existe todavía una posibilidad de reinventar un nuevo juego.

El propósito de este trabajo crítico es el de rastrear en la singularidad de este mundo literario ecuatoriano, es decir en la hiperconsciencia del acto creativo manejada por los diferentes escritores que abarcan el corpus de mi trabajo crítico. Este rastreo me servirá para constatar y enfatizar cómo dentro de este particular mundo literario el proceso de la experimentación se vuelve el cuerpo de la escritura, escritura hiperconsciente en que no hay una intención de significado preciso y en cuyo proceso hay un intento de suprimir los límites entre el escritor y el lector. Este intento de supresión de límites podría formar el texto ideal. La pregunta que surgiría de esta afirmación es la siguiente: ¿Existe un texto ideal? ¿En que consistiría? ¿Qué tendrá de diferente de los otros textos? A mi modo de ver, aún si cada escritor posee su diferente estilo y poética para llevar a cabo su proceso creativo; un texto ideal podría ser el tipo de texto que propone y pone de relieve el propio Adoum en *Entre Marx y una mujer desnuda*, es decir, el escritor tendría que lograr la obra en que el lector participe de manera eficaz y productiva en el desarrollo de la trama y en el desenredo de sus múltiples nudos:

[...] la obra literaria debe ser movimiento y no reposo. Y esto vale también para el lector: lograr la obra en la que deba poner atención a cada frase, a cada palabra, como en un poema, sin las vastas planicies que se leen mecánicamente en un restaurante o en el metro y de las que no se recuerda nada sin que ello perjudique a la acción o a la idea general del libro, sino que actúe, participe, que discuta, que se planteen dudas aunque nadie las resuelva. [...] pero sin olvidar que tanto el contenido

como la forma de una novela “ tienen por límite la noción misma de arte”.¿Podrás? (pp.180, 181)

Por medio de este análisis quiero enfatizar que el placer de un relato no es directamente su contenido, ni su estructura sino más bien las rasgadas que su escritor crea al interior del mismo texto, los juegos de lenguaje que atrapan y que mantienen alerta en cada punto al lector y que hacen que mientras lea levante la cabeza perplejo pero que inmediatamente vuelva a sumergirse con más interés y empeño de antes.

Textos que renuncian a reflejar o imitar la realidad: su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su albedrío sino en su condición de metáfora de esa realidad dentro de la cual el lenguaje se vuelve historia. Se trata de novelas de autocuestionamiento, de autocrítica, de experimentación. Textos que rompen con la ley de un comienzo, un medio y un fin. Esto no significa falta de desarrollo de los temas, sino un desarrollo que el lector debe completar por medio de su memoria narrativa pero también por medio de su propio poder de creación. Textos que se cuestionan continuamente sobre su misma praxis literaria, en los cuales sus respectivos autores transmiten sus propias dudas acerca de su propia capacidad de crear y de conocer.

En dichas novelas lo que prevalece es, como ya lo he mencionado, una especie de hiperconsciencia del acto creativo, hiperconsciencia que transforma el texto literario en una especie de juego lúdico entre el narrador, los personajes y el lector o más bien el comienzo de un juego más que su fin o desarrollo. Se trata de un juego textual que deja un espacio abierto a la imaginación y la sensibilidad de cada individuo. La escritura se convierte así en una praxis lúdica, una especie de ceremonia para que el lector pueda gozar de su lenguaje. Así como precisamente lo subraya Julia Kristeva: “la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás

alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una transformación.”²⁹

Partiendo del presupuesto de que toda obra de arte no es un *factum* sino un *facendum*, el objetivo de mi trabajo crítico es la búsqueda hacia una comprensión de un acto creativo abierto que reflexione sobre una diferente manera de leer el mundo y que deje espacio a un diferente tipo de creación y de interpretación, es decir una interpretación que no se ocupe tanto del contenido de la obra sino de su proceso creativo. Una crítica de la lectura que se proyecta desde las mismas páginas del libro hacia el mundo exterior, y también y sobre todo una crítica del acto creativo contenido dentro del texto mismo es decir crítica de la creación dentro de la creación.

Considero todo texto literario una constelación de signos e indeterminaciones, de presencias y de ausencias, de plenitudes y de vacíos, de afirmaciones y de negaciones dentro del cual todo es permitido, todo deviene posible. Precisamente por este motivo, califico a mi trabajo crítico como un aporte y una posibilidad entre las tantas posibilidades y las múltiples aportaciones y también como un alto riesgo. Si el lector pretende encontrar en este trabajo una respuesta, una verdad de los textos, algo fijo y estable, me autorizo a informarlo que se está equivocando; mi trabajo crítico es un camino abierto en el cual nada es fijo, y como un texto literario es una transparencia en la cual un sentido deja transparentar otros posibles sentidos. Ningún trabajo crítico es una respuesta definitiva, la riqueza y la abundancia imaginativa de la escritura nunca permite conclusiones definitivas, siempre llegará alguien capaz de ver más allá. Un texto literario es una constelación de signos, de posibilidades, de propuestas, de preguntas en continuo devenir que pueden o no aportar nuevas ideas satisfactorias. En este sentido, y los textos escogidos de la literatura ecuatoriana lo confirman, concuerdo

²⁹ Julia, Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, p. 22.

con la definición de novela propuesta por Carlos Fuentes: “ Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte”.³⁰

Mi objetivo y presupuesto en este trabajo crítico es el de un análisis minucioso del corpus escogido, para ello he dividido mi trabajo en cuatro capítulos, cada uno exclusivamente dedicado a cada obra. Considero indispensable esta división en capítulos independientes para cada texto literario. Esto me permitirá enfatizar mejor los cambios efectuados dentro de la temática escogida, es decir dentro de la hiperconciencia del acto creativo, de una novela a otra, visto que mi elección abarca textos que pertenecen a dos generaciones muy diferentes que se ocupan y que desarrollan el concepto de praxis textual de diferentes ángulos.

En estos tiempos postmodernos en que ficción y realidad pueden tomarse de la mano, en la era en que sabemos que algo es cierto solo si nosotros queremos creer que lo es, es este estadio en el que la novela es novela solo porque lo dice la contraportada del libro, o porque lo confirman sus propios autores, o la reseña literaria de algún periódico, en estos tiempos, en esta era, estas novelas de la literatura ecuatoriana representan, a mi modo de ver, una de las múltiples maneras de captar y de entender el proceso creativo.

Entenderlo en el sentido de captar e interpretar la literatura como ejercicio creativo y crítico que implica el predominio de la diegesis, es decir, la estructura narrativa en el interior de la literatura, la experimentación dentro de la creación. En fin, crear experimentando, crear sin dejar y sin olvidarse de autocuestionarse, de plantearse dudas que no hacen otra cosa que enriquecer el acto de la creación y al mismo tiempo nos enriquecen; crear buscando el placer de la escritura, el placer de la palabra literaria,

³⁰ Carlos, Fuentes, op, cit, p.31.

el placer de la creación, parafraseando a Roland Barthes y a Umberto Eco, el placer del texto abierto dentro del cual: “[...]Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original”.³¹

³¹ Umberto, Eco, *Obra Abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 74.

Capítulo I

Débora, de Pablo Palacio: ¿Escritura hiperconsciente o irracional?

Escribir: exorcizar: rechazar invasores posesivos: “productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación”: excitación neurótica: coherencia neurótica: discurso desflecado, fisurado, descentrado: discurso enmarañado por la incongruencia enriquecedora que rompe todo ordenamiento abstracto, toda regularidad: cuello de gatito negro.

Julio Cortázar

El párrafo arriba citado, de Julio Cortázar³², puede ser, a mi modo de ver, un buen ejemplo de la tan discutida tesis idealista del origen irracional de toda creación literaria. Cortázar, como Vargas Llosa y otros escritores, ha concebido e interpretado el proceso del acto creativo como un acto de exorcismo, como un ejercicio para la liberación de la psique, como un mecanismo irracional completamente independiente de toda voluntad y deseo del sujeto creador. Escribir, como ya lo he mencionado, y como lo subraya la siguiente cita, ha significado exorcizar:

[...] rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso.³³

Esta concepción irracional del proceso creativo es puesta aún más de relieve en el momento en que Vargas Llosa subraya y agrega que el escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, los que son presentados bajo obsesiones intocables y casi sacralizadas, desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre. Desde aquí, parecería que todo proceso creativo se redujera a un mecánico acto exorcista, a un acto de rebeldía contra la sociedad enemiga y que sirviera a la liberación individual del escritor. En este punto, considero importante puntualizar que esta concepción idealista no ha sido inventada ni por Cortázar ni por Vargas Llosa, sino que

³² Saúl, Yurkievich, *La confabulación de la palabra*, Madrid, Taurus, 1978, p. 11.

³³ Julio Cortázar, *Ultimo Round*, México, Siglo XXI Editores, 1969, p. 66.

es una idea que se remonta a la cosmovisión más tradicional de un concepto de la estética romántica del siglo XIX.

Se trata precisamente del mismo concepto del escritor inspirado, del escritor protegido por las musas, poseído por los demonios, es decir, del escritor loco, considerado irresponsable y no consciente. En suma, del escritor inmerso en un mundo mitificado por la inspiración entendida como un estado de placidez espiritual en cuyo transcurso se reciben los efectos de la tan discutida iluminación artística. Es a partir de este concepto de iluminación que podría pensarse (equivocándose plenamente) que todos los libros se escribieran solos. Pero, es precisamente aquí que tendríamos que preguntarnos: ¿Puede la escritura esconderse detrás de esta máscara idealista? ¿Es posible que un proceso creativo sea exclusivamente un mecanismo irracional? ¿Puede la génesis de la narración reducirse a un acto de exorcismo? ¿Es el escritor consciente o no de su acto creativo?

A mi modo de ver, aún si considero la intervención de lo irracional inseparable de cualquier acto creativo, encuentro e interpreto esta concepción idealista bastante reductora. Todo acto creativo es más que una simple inspiración del momento ya que requiere una serie de cualidades indispensables para que pueda ser cumplido, como por ejemplo, una continua creatividad, pasión, esfuerzo y entrega.

La escritura no puede ser solo psicológicamente compensatoria así como lo subraya Ángel Rama³⁴ en su intercambio polémico con Mario Vargas Llosa en el debate intelectual sobre la esencia de un acto creativo. El acto creativo es también vocación, participación constante por parte del escritor, búsqueda verbal a veces inalcanzable, deseo, amor y sobre todo perseverancia. En fin de cuentas, si nos detenemos a reflexionar un instante nos damos cuenta de que es el escritor quien elabora

³⁴ Ángel, Rama, Mario, Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1972.

conscientemente una obra de arte, es únicamente el que hiperconscientemente e intencionalmente elige los caminos a tomar, las estrategias a escoger, el lenguaje y la estructura que tiene que utilizar y que le conviene más para que su supuesto mensaje siga la línea que él se había prefijado; en suma, es el que maneja los instrumentos necesarios para que su proyecto se cumpla y sea de alguna manera personalmente satisfactorio:

[...] es hora de ratificar el escritor productor como el correcto representante de nuestro tiempo. El elabora conscientemente un objeto intelectual – la obra literaria- respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que esté necesitado no solo de disidencias sino de interpretaciones de la realidad que por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno validamente. La obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con su público y una realidad desentrañada libremente, la que solo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal.³⁵

Esta supuesta organización verbal que menciona Angel Rama, puede alcanzarse así como lo afirma Italo Calvino en la corporeidad del acto de escribir. Calvino pone de relieve certeramente: “[...] la verdad de la literatura consiste sólo en la corporeidad del acto de escribir. La corporeidad del acto [...], estas palabras empiezan a remolinear en mi mente, se asocian con imágenes que en vano trato de alejar.”³⁶.

Para que una obra de arte adquiriera ese cuerpo es necesario que el escritor recurra continuamente a la experimentación, a su laboratorio novelístico. Pablo Palacio, en su novela *Débora*, nos da un buen ejemplo de esa incesable experimentación artística. Por medio de su ¿novela?, (la llamo así sólo para darle un nombre), pretende y consigue dar cuenta al lector de la realidad de la configuración; su propósito es el de despertar al lector y hacerle ver su papel en el proceso de su creatividad, es decir que se trata casi de un juego con el arte.

³⁵ Ídem, pp. 10-11.

³⁶ Italo, Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1998, p. 211.

En la narrativa metaficcional, y especialmente en *Débora*, la estructura fragmentada y la ruptura con todo orden tradicional se distancia de aquella forma de novelar que se pretendía homogénea y confiere así un gran poder al escritor. En efecto, a mi modo de ver, en *Debora* no es nadie más que el escritor hiperconsciente el cual posee una capacidad de contar con su técnica única, con su arma secreta, irremplazable, es decir, su manera de construir e inventar una historia literaria. Es él quien elige sus temas y no son los temas los que eligen a él como lo subraya Vargas Llosa. De este modo el escritor viene a ser considerado, así como lo afirma Noé Jitrik, “[...] un representante especial de la especie, no es un obrero ni un productor, es un “creador”.³⁷

Un creador hiperconsciente, me permitiría agregar yo, un escritor que crea una novela que pertenece al sujeto en cuestión como individuo pensante, como portavoz de una sensación, de un modo de percibir y tejer una obra artística en la cual haga coincidir y entrecruzar intencionalmente, la teoría, la crítica y la práctica de escribir. Su estrategia narrativa es la de continuamente preguntarse, buscarse, proyectarse en otros para hallar una respuesta o una posible solución al mundo que lo rodea. Con este propósito el mismo Pablo Palacio expresó su punto de vista en una carta personal, dirigida a Carlos Manuel Espinosa, en la cual puntualizaba que la obra literaria tenía que ser un reflejo de su verdadera esencia y no el concepto romántico de su autor:

[...] Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. [...] Dos actitudes, pues, para mí en el escritor: la de encauzador, la del conductor y reformador- no en el sentido acomodaticio y oportunista- y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde:

El descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual. (pp. 77-78).

³⁷Noé Jitrik, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, [1972] 1980, p. 236.

Efectivamente, en la novela *Débora*, el concepto del deseo hiperconsciente del escritor es abordado como motor principal de la organización del discurso narrativo.

Veámoslos juntos:

Toda esta vaciedad frente del hombre.(p, 171)

Lo que perturbará el libro con una honda sensación de deseo. Lo desequilibrará con lo indefinido que nos obsesiona algún día; que no podemos llenar; que desasosiega el ánimo; que hace pensar en correr a gatas o en beber aguardiente.(p, 172)

De esta cita, se puede destacar que para Palacio, el proceso creativo no se reduce a un mero acto irracional sino que se irá construyendo gracias a ese sentimiento de deseo racional y exclusivamente por él. *Débora* es un texto que expone una doble crítica: una crítica social y una crítica literaria. Crítica social por el simple motivo que Palacio en su narrativa, ridiculiza el entorno, la realidad social en la cual se mueve, ya que para él se trata de un entorno pobre y estéril. Esta ridiculación de la sociedad en la cual vive, empieza y se pone en evidencia en *Débora*, en la representación por parte de su autor-narrador³⁸, del personaje vulgar, insignificante y pasivo, el personaje clave de la novela, es decir, el Teniente. El personaje se presenta, así, no sólo como una parte constitutiva del autor-narrador, sino también bajo la imagen de un hombre común y mortal. Paradójicamente, ese hombre cualquiera es el único exponente de esa realidad mediocre. El personaje creado por el autor-narrador no es nada más que: “[...] Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letra de molde, que no tienen

³⁸ Considero importante poner de relieve que en *Débora* existe una estrecha relación entre el autor y el narrador. Relación que podría llevar al lector a confundir los dos diferentes roles.

El autor es la conciencia de la narración y el narrador es el personaje creado por autor.

Según el estudio llevado a cabo por Wladimir Krysin, *Encrujada de signos: Ensayos sobre novela moderna*, la estrecha relación entre autor-narrador como en el caso de *Débora*, es determinante en dos sentidos: “[...] el autor se sitúa en el espacio en que se manifiesta el sujeto en el que está implicado, y determina la elección específica de un determinado tipo de narrador; el narrador, una vez elegido por la movilidad o el estatismo de su palabra, impone al autor los límites de una individualidad que, no obstante, hace la representación más dialéctica, es decir, la fundamenta en las relaciones diferenciales de las modalidades narrativas de la obra.[...] Wladimir Krysin, *Encrujada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid: Arco Libros, 1996, p. 191.

ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más.”(p, 168)
El Teniente es en suma ese hombre inútil , “que nada trae ni dará” , que “anda como una sombra por la vida” y que no es una excepción en la realidad social ecuatoriana.

Parecería que Pablo Palacio a través de la representación de dicho personaje, prefirió destruir y desacreditar una realidad detestable antes que imitarla como lo hicieron sus compañeros de generación. Con este propósito Diego Arraujo puso de relieve certeramente:

Para Palacio, la novela realista había reducido la realidad a clisés: lo visible, lo externo, que puede ser captado por la razón, las realidades importantes, las grande realidades. Y una de sus geniales intuiciones fue la burla cruenta de aquella visión convencional de la realidad. Palacio supo que la realidad, puesto que incluye al hombre, también está tejida de sueño y, las más de las veces, de demenciales pesadillas”.³⁹

Es por esto que sus narraciones abordan la existencia como abierta y absurda en donde no existen valores fijos e inmutables que dirigen nuestro modo de ser. Todo en este espacio existencial puede ser recuestionado y puesto en tela de juicio. Pero además su crítica se distingue por ser literaria porque todos los puntos de vista acerca de cómo según su propio autor tendría que ser hecha una novela están incorporados en la misma trama. Se trata de una crítica de la creación dentro de la creación. Es precisamente aquí, dentro de esta crítica de la creación en la creación, dentro de la literatura que se ve a sí misma como en un espejo, donde se desvela y se desviste la hiperconsciencia creativa del autor del texto. ¿En qué consiste esta hiperconsciencia? La hiperconsciencia del acto creativo puede interpretarse, a mi modo de ver, como un nuevo sistema de relaciones lingüística, creativa e imaginativa completamente independiente de las normas vigentes en el campo literario ecuatoriano.¿En que consistían estas normas? Eran normas preestablecidas a las que los escritores ecuatorianos preferían atenerse creando obras lineales que seguían una cronología bien establecida y articulada. *Debora*, en cambio, es

³⁹ Diego, Araujo Sánchez, *Arte y Cultura; Ecuador : 1930-1980*, Corporación Editora Nacional, 1980, p. 315.

en este sentido una novela que ofrece a su inmediato al lector la imagen de una ruptura buscada de dichas normas y que se presenta como una crítica a todo criterio de composición o por lo menos a los criterios que tratan de adaptarse a las exigencias de facilidad del lector. En efecto, la alternancia de sus planos estructurales y de sus voces narrativas ofrecen al lector un mundo descompuesto y lo invitan a ordenar todos sus fragmentos. Es evidente que en la narrativa de Palacio todo criterio de facilitar el camino al lector desaparece. Su obra se basa en la búsqueda de los contrastes y de las contradicciones y en la completa desconfianza hacia todo tipo de lógica.

Efectivamente la tarea del escritor, en este sentido, no es más la de esperar la elaboración lógica de una determinada idea para después recomponer la historia global y así transferirla entera e irracionalmente en el papel y presentarla de manera sencilla y ordenada al lector, sino que prefiere conscientemente y de manera enredada mostrar al lector todo el itinerario, todo el proceso involucrado, todo su desarrollo inspirado y todos sus posibles riesgos de creador. En suma el escritor se vuelve hiperconsciente de su acto y está pronto y dispuesto a desvelarlo al lector. Con este propósito Benjamín Carrión ha escrito acerca del modo de armar una historia de Pablo Palacio:

Él nos deja ver ese proceso; como los vendedores de automóviles dejan ver en el esqueleto del motor, el complicado funcionamiento de la máquina.

Y entonces, el entrechocar de paradojas, de paralogismos, de disparates, que precede a la ordenación del pensamiento y a la emisión de la idea, nos la ofrece Pablo Palacio con orgulloso impudor. Piensa en voz alta, se dice popularmente con esa fuerza de expresión que muchas veces escapa a las literaturas.... Su pluma es más bien una aguja registradora del pensamiento a medida que se produce.⁴⁰

Efectivamente, la riqueza y la particularidad de esta novela son evocadas más por el concepto de su estructura textual y lingüística que por su soporte fabulístico, el cual es mínimo. Por medio del uso del monólogo interior Palacio rompe con la clásica

⁴⁰ Benjamín, Carrión, *Pablo Palacio, Mapa de América*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1930, Reproducido en *Obras Completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, pp.5-20.

estructura narrativa concediendo a su obra una estructura que se asemeja a un rompecabezas en que lo real y lo imaginario se confunden.

El texto está elaborado a base de la alternancia entre las digresiones del autor-narrador, el cual teoriza y explica la novela que va a escribir, y el desarrollo de los hechos, los deseos de un personaje cualquiera, el Teniente. El narrador así como nos recuerda Michel Foucault adquiere en este tipo de narración el valor de organizador central de todas las modalidades del texto. Es él, quien trata de justificar todos los pequeños detalles del desarrollo de la trama de la novela:

[...] el autor considerado, evidentemente no como el individuo hablante que pronuncia o escribe un texto, sino el autor como principio aglutinator del discurso, como unidad y origen de sus significados, como centro de su coherencia...El autor es quien confiere al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en la realidad[...]⁴¹

El narrador en *Débora* es el que irrumpe continuamente en los acontecimientos aclarando o introduciendo su propio punto de vista sobre la composición de la novela. Así se inmiscuye continuamente en el desarrollo de los hechos dando su propio punto de vista sobre la formación del texto, como en las siguientes líneas:

Respiró a plenos pulmones y guardó las manos en los bolsillos del pantalón. Guardó las manos[...] esto tiene entonación de prestamista, pero fue así. Hay que ponerlo porque nos da el carácter del hombre.” (p, 184)

Y aún dos renglones más adelante: “Abundancia naturalista: se hurgó las narices con el dedo meñique. Es un detalle nimio; pero lo primero es la observación” (p, 184).

Es el mismo escritor, Pablo Palacio, quien se ve inmerso en el acto creativo y no deja de subrayarlo en el mismo texto:

La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos; más con esto me pondría a literaturizar. Estas páginas desfilan como hombres encorvados

⁴¹ Mario, Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, pp. 28-31.

que han fumado opio: lento, lento, hasta que haga una nube en los ojos de los curiosos. (*Débora*, p, 181).

Además, el autor, hiperconsciente de su oficio y de su creación artística subraya irónicamente: “Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar. Se ha de tender las redes de la emoción partiendo de un punto”. (p, 168).

En este pasaje el mismo autor es quien juega y se burla del orden preestablecido que caracteriza toda novela tradicional. En efecto, a diferencia de la novela decimonónica, su texto no empieza y no termina en ninguna parte, es simplemente un texto circular con un final abierto que no pretende dar al lector ningún tipo solución definitiva, sino que contrariamente le abre el camino hacia múltiples interpretaciones. El orden en *Débora* así como lo subraya su mismo autor, esta “fuera de la realidad” y su texto no tiene nada que ver con un texto de sociología. Cabría señalar que dicha ironía es usada por parte del autor para enfatizar la tensión permanente entre lo verosímil y lo inverosímil. Problemática constante en este ejemplo de narrativa metaliteraria. Es por eso que, según subraya Barthes, el autor se inscribe en el texto, sin embargo:

[...] su inscripción no es ya privilegiada, sino lúdica: se convierte por así decirlo, en un autor de papel; su vida ya no es el origen de sus fábulas, sino una fábula concurrente con su obra: hay una reversión de la obra sobre la vida(y no el caso contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto.⁴²

Débora es una novela experimental narrada en tercera persona. Su autor crea e introduce desde la primera página la historia de su inútil protagonista: el Teniente. ¿Quién es este Teniente que: “nada trae ni dará y que anda como una sombra por la vida”?

Teniente

Has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros.

⁴² Roland, Barthes, *¿Por dónde empezar?*, Barcelona: Du Seuil y Tusquets Editor, 1974 p. 77

Muchos se encontraran en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos (p167).

Es como si de repente el autor hubiera querido librarse de su criatura haciéndola salir directamente de su alma. Esta imagen metafórica del Teniente es la sola imagen que a mi modo de ver podría remitirse al acto de exorcismo que propone Mario Vargas Llosa, y es de esta manera que la figura del Teniente, se transforma en la imagen de la creación literaria y de la escritura. Sin embargo opino que es un acto de exorcismo premeditado por el mismo escritor, es decir, es él y nadie más quien ha decidido empezar su creación con esas líneas. En efecto, *Débora*, más que una simple novela con una historia propia y con un orden cronológico, es una continua búsqueda y una reflexión sobre el mismo arte de la escritura. El lector se encuentra a la vez frente a una obra y a su mismo proceso creativo. A este propósito, considero oportuno señalar que el narrador al momento de librarse de su Teniente se interroga a sí mismo: “¿Y cómo te dejo Teniente? Ya arrancado de mi volitivamente, tengo prisa por la pérdida, [...] Quiero verte salido de mí...” (p.168). Esta misma preocupación del narrador: “¿y cómo te dejo Teniente?”, puede ser relacionada a mi juicio, con el continuo conflicto interior que experimenta un escritor al momento de enfrentarse cara a cara con su proceso creativo y consecuentemente con ese pavor de rellenar la hoja en blanco. Es de esta manera que Palacio introduce desde las primeras líneas de su obra, el tema de la creación literaria que será el eje principal de toda la novela. Dentro de esta creación literaria está expuesta la precisa teoría de la novela del mismo autor.

El protagonista Teniente vagabundea por la Ronda con su amigo el Teniente B, y cuando el Teniente de noche se enfrenta con la hora de no tener qué hacer, el narrador omnipresente se inmiscuye y pone de relieve dicha teoría:

La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesa a nadie. (p.194).

Con este propósito, considero importante para el mejor entendimiento de todo el texto, cuestionarse el párrafo. Palacio afirma: “La novela realista engaña lastimosamente”, pero ¿Es solo este tipo de novela la que engaña al lector o es todo tipo de novela, ya que toda narración no es otra cosa que pura ficción?

Umberto Eco en el *Lector in fábula* considera el texto como un “artificio”, “una máquina semántico pragmática”⁴³ que requiere inevitablemente de la participación del lector para construir el sentido. Las relaciones autor-texto-lector son consideradas como espacio de juego interpretativos pero siempre sobre la base de una o más fábulas (o historia fundamental) que debe ser finalmente reconocida a pesar de todas las tramas o intrigas tejidas por el narrador. En este marco teórico el juego de las lecturas parece siempre plantearse como un reto de anticipaciones, acoplamientos y retardos entre lo que Eco denomina como el nivel de las intenciones del texto: intentio autoris, intentio textualis, intentio lectoris. A mi modo de ver Palacio se está engañando a sí mismo tratando de convencer al lector que su novela no es un artificio. ¿Pero si no lo es, qué sería? Más que una novela la suya parecería ser un manifiesto dentro del cual expone al lector su determinada filosofía del acto creativo. Dentro de este manifiesto yace y es evidente la gran polémica de esa época, el rechazo al realismo vigente. Palacio se rebela contra las convenciones de una literatura realista y abre su horizonte a la vanguardia. *Débora* rompe de manera radical con toda la lógica costumbrista y con el relato tradicional introduciendo un nuevo discurso literario y abriendo un nuevo paisaje a la literatura ecuatoriana de los años 30.

Pablo Palacio, en sus textos no quiso traspasar la realidad a la literatura según las típicas normas de la estética realista, la realidad para él no es la literatura, ni puede remplazarla. La realidad es completamente otra realidad que proveniente de lo real, es

⁴³ Humberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

un artificio, una construcción hiperconsciente del escritor. La literatura crea un mundo, digamos que hace un mundo con el mundo, la literatura no es mimesis, sino que crea otra realidad. Lo fundamental para él, ha sido mostrar que la literatura está separada de la realidad, que los signos están separados de las cosas y que eso define a la experiencia humana. Palacio por medio de su obra típicamente artística y ficticia quiso criticar y desprestigiar esa realidad. Es por este motivo que a lo largo de su obra pone de relieve:

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente estén rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu?

¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose la uña?

¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la derecha y gruesa y rugosa como un cacho? (p.194)

El lector que de repente decide aventurarse en la lectura de *Débora*, de Pablo Palacio, está dispuesto a enfrentarse al proceso de unir todas las piezas sueltas del rompecabezas literario que su escritor nos presenta. Diferentes han sido los juicios de la crítica frente a esta obra que se alejaba completamente de los esquemas habituales. Un ejemplo podría ser el comentario de Alejandro Carrión que se refiere a *Débora* con las siguientes palabras: “[...] un libro desconcertante, dislocado, como un puzzle, en el cual en medio de un escepticismo helante hay también jirones de un alma desgarrada.”⁴⁴

En efecto, *Débora* es un texto circular sin comienzo ni fin, con una estructura fragmentaria y desordenada que induce al lector al riesgo de perderse en su desorden preestablecido. Buscará en vano encontrar, al voltear cada página, un pequeño acontecimiento que le permita cancelar una vez por todas su inquietante duda: ¿Qué pasa en *Débora*? En *Débora* no sucede absolutamente nada. Todos los posibles acontecimientos abortan antes de nacer. La novela se cierra exactamente de la misma

⁴⁴ Alejandro, Carrión, *Pablo Palacio, el Fulminado por el rayo*, Quito, Banco Central, 1983, p. 76.

manera en que se abre, es decir con la misma evocación por parte del narrador al Teniente, pero esta vez el propósito del narrador es el de destruir su personaje ficticio en lugar de darle una existencia.

Si al comienzo de la obra leemos: Teniente: “Hoy te arrojó de mí”, al final nos tocará leer: Teniente. “Tu muerte repentina da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos”. Esta brusca muerte del Teniente es una estrategia usada por el narrador para enfatizar nuevamente el artificio de todo acto creativo. El autor siendo él solo el inventor de su personaje puede en cualquier momento y cuando se le da la gana poner fin a su vida. Así el Teniente muere y Débora, personaje que aparece solo en esta última página, desaparece enseguida después de su aparición transformándose en una magnolia: “Débora está demasiado lejos y por eso es una magnolia. Habríamos ido a verla”. (p, 208)

En este texto existen dos búsquedas que están continuamente en contacto entre ellas. Por un lado tenemos al Teniente en búsqueda de una mujer inaccesible, Débora y por el otro, al autor mismo en búsqueda de su creación. ¿Es ésta accesible? ¿Encontrará el autor su ideal de novela? ¿Existe una escritura ideal? ¿Existe una línea narrativa que cada escritor tiene que respetar? La ficción artística es nada más que una pequeña entrega de nuestro propio yo en formas más o menos extrovertidas, más o menos encubiertas y cada escritor es plenamente dueño de su invención artística, de su mundo, de su universo literario y, en consecuencia, elige sus formas y su manera de representar al lector ese espacio que le pertenece.

Palacio se empeña y logra poner de relieve las diferencias existentes entre las típicas narraciones tradicionales en las cuales el desarrollo de un argumento es lineal y no se alterna con las continuas digresiones de su autor, y la riqueza de la realidad cotidiana en la cual todo deviene posible creando de esta manera una literatura que

podría parecer ilógica, en el sentido en que Humberto Salvador se refería en uno de sus relatos; *Cuento Ilógico* en el cual afirmaba:

Engañan al público los escritores al presentarle una producción que parece fruto del pensamiento uniforme, como si al escribirla, únicamente a ello se hubiera concentrado la mentalidad. Para que la obra sea lógica, es preciso no decir nada de cuanto cruzó por el espíritu mientras se la elaboraba: ni una idea que no se relacione con ella[...]Si algún sujeto raro hiciera el ensayo de escribir un libro hablando del desarrollo del motivo, combinado con la exposición de cuanto ocurrió en su interior mientras lo producía, el fruto fuera un libro ilógico.⁴⁵

Ha sido precisamente, a causa de esta ilógica, que muchos lectores y críticos del arte de tal época no consiguieron descifrarla y leyeron desconcertados el texto. ¿Pero en este punto cabría preguntarse: ¿Quién es el que determina la lógica o la ilógica de un texto literario? ¿Es un texto lógico solo porque lleva en su estructura narrativa un planteamiento, un nudo y un desenlace? ¿Es un texto lógico solo porque narra una historia que empieza y termina en un punto preciso? o ¿Por qué pretende encerrar en su estructura una posible solución y dar al lector algún mensaje? Las novelas no dan soluciones, ni terminan ni empiezan. La realidad, el mundo en que vivimos no tiene soluciones. ¿Por qué y sobre todo cómo, de qué manera, podría darlas la literatura? A mi juicio, las novelas pueden dar solo soluciones parciales, pequeñas, mínimas, las cuales consisten en la habilidad del lector de capturar el instante que contiene en sí la potencia de toda realidad. Así al lector le queda solamente un indicio, un pequeño momento fugaz de imaginación en el cual puede suceder todo o nada: “no hay nada mejor que un indicio convencional, que un principio del que se pueda esperar todo y nada”.⁴⁶ Con este propósito cabría preguntarse: ¿Cuál ha sido, pues, el indicio de Palacio dentro de su caos narrativo? ¿Existe un centro en su discurso? A mi juicio, Palacio, ha querido que nos adentremos en la complicada estructura de un objeto artístico, que capturemos su enredado proceso creativo para que finalmente nos demos

⁴⁵ Humberto, Salvador, *Cuento ilógico, Taza de Té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932, p. 227.

⁴⁶ Italo, Calvino, op, cit, p. 86.

cuenta de que no es importante la verdad pequeña de un libro, ni su posible mensaje, ni su cronología narrativa, sino el potencial escondido en las palabras escritas y la invitación al lector a disfrutar plenamente de estas palabras. Su obra ha sido un aporte al goce para el lector y su centro más significativo puede estar escondido en algún lugar dentro del mensaje propuesto por el escritor italiano Italo Calvino en las primeras líneas de su novela *Si una noche de invierno un viajero*, es decir: “[...] Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto”.⁴⁷ El arte para Palacio es únicamente un problema de traslados.

...! Eh! ¿Quién dice ahí que crea?
El problema del arte es un problema de traslados.
Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos.
Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda solo el poder de babosearlas.
¡Eh! ¿Quién dice allí que crea?⁴⁸

De esta cita proviene la idea básica de su obra. Toda renovación literaria y artística se alcanzará más que por una exposición de ideas novedosas, por medio de una diferente ordenación del material estético. Este problema de traslados impone al arte una transformación continua en la cual el lenguaje se desnuda y se libra de toda posible retórica.

Además justamente por este problema de traslados, diferentes críticos han incorporado la obra de Pablo Palacio dentro de la escritura vanguardista, ateniéndose al hecho de que este escritor ha insertado dentro de sus textos algunas de las aportaciones básicas del vanguardismo, como por ejemplo, la trasgresión de la sintaxis, el uso de las palabras en libertad propuesta por los dadaísta y otras características básicas de ese particular período. Sin embargo, la pregunta que surgiría de todo esto es: ¿Son suficientes estos pequeños indicios para encasillar un determinado escritor dentro de un movimiento específico? ¿Por qué esta necesidad de parte de los críticos literarios de

⁴⁷Ídem, p. 11.

⁴⁸ Pablo, Palacio, *Vida del ahorcado, Novela Sujetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932, p. 27

poner etiquetas a todo? ¿Es Pablo Palacio vanguardista? La respuesta a esta pregunta ha sido abordada y cuestionada por Agustín Cueva en su último libro en el cual explica la imposibilidad de hacer este género de clasificación.⁴⁹

El equívoco pudo a lo mejor ser provocado porque en el vanguardismo la obra literaria, así como el texto de Palacio, deja espacio a la multivocidad, a la polifonía exterior, se abre a la contextualidad confusa, al discurso deshilachado, al barullo de afuera, postulando como objetivo primordial su propio proceso de realización y se afirma como autosuficiente y autónoma. Su peculiaridad y su originalidad estarían dados por su conformación verbal, su pertenencia al mundo de las palabras escritas y sus consecuentes posibilidades combinatorias. Este mecanismo nos introduce a un realismo abierto, a un texto en el cual el uso de un determinado lenguaje que determina una cierta conformación verbal se vuelve esencial .

Concluyendo considero importante destacar que la escritura de Pablo Palacio consiste en un verdadero ejercicio para la memoria. Ejercicio productivo aún si de ruptura con el régimen tradicional que ha puesto nuevamente en discusión el tan discutido trueque entre escritor y lector y ha enfatizado la importancia de la continua experimentación en el acto creativo frente a la pura y mecánica crónica de los hechos.

Es como si de repente, Palacio propusiera al lector: te ofrezco un rompecabezas literario y así te desafío a que tú leas mis o mejor “nuestras líneas”, (ya que el texto es una colaboración entre escritor y lector) de acuerdo con una diferente y nueva manera de contar y de inventar personajes literarios. Te desafío, además, a que te alejes y dejes de una vez por todas tu acostumbrada y perezosa lectura pasiva y progresiva y participes

⁴⁹ Como justamente, lo pone de relieve Agustín Cueva en su estudio: *Literatura y Conciencia Histórica en América Latina*, es imposible considerar a Pablo Palacio como uno de los más grandes exponentes del vanguardismo, simplemente porque dicho movimiento en América Latina comienza a finales de la década de los diez. Por lo tanto afirma Cueva: “... si las primeras obras significativas de Palacio son del 27, mal pueden haber servido de “origen de ninguna *avant-garde*”. Algunos críticos nos están tratando de tomar el pelo.” Cueva, Agustín, *Literatura y Conciencia histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993, p.166.

en la reescritura de todos los códigos de tu propia cultura hasta que finalmente encuentres el código escondido en estas líneas que son nada más que “nuestras líneas”, en estas palabras, en esta escritura ya que, y parafraseando a Barthes, todo en este espacio discursivo múltiple: “está por desenredar, pero nada por descifrar”⁵⁰

El verbo desenredar, usado por Barthes, implica aquí una nueva forma de concebir el acto de lectura, Palacio, en *Débora*, nos propone una diferente versión de este acto que se aleja de los cánones tradicionales aristotélicos. Este diferente tipo de lectura demanda de parte del lector una capacidad de concentración y de análisis creativa mayor en el sentido de que deberá ser capaz de organizar y decodificar los múltiples códigos escondidos dentro el texto. Es por tanto también el lector quien debe ordenar los hechos de la trama y no solo y exclusivamente su autor. Desde aquí que esta determinada escritura se vuelve neutra, sin una propia identidad, finalmente y contrariamente a lo que se creía en los textos tradicionales, es ella la que habla, la que actúa, la que *performa* y no su creador:

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.⁵¹

Con todo, si nos detenemos solo un instante a reflexionar sobre esta cita, encontramos enseguida cómo argumentarla. Si en un cierto sentido como lo afirma Roland Barthes, es la escritura la que *performa*, la pregunta que surgiría de inmediato sería: ¿Quién crea ese particular tipo de escritura? Cada texto literario sale de la pluma y de las entrañas de su creador y es sólo él que en el proceso creativo hiperconsciente otorga a la escritura esa libertad que la transforma en ese lugar neutro.

⁵⁰ Roland, Barthes, op, cit, p.70.

⁵¹ Roland, Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 65.

Capítulo 2.

En la ciudad he perdido una novela, de Humberto Salvador:

La pérdida y el hallazgo

El arte de la novela no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que así exhibida se cuente a sí misma.

Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*.

Si tuviéramos que atenernos a la definición general de la palabra novela y entenderla así como la narración de una historia ficticia, el texto ecuatoriano más atrevido de Humberto Salvador, escrito en 1929; *En la ciudad he perdido una novela*, no podría caber dentro de esta definición, dentro de este marcado encasillamiento, en el sentido de que entendido simplemente como narración de una historia ficticia cualquiera no encontraría un espacio apropiado en el cual abrirse un posible camino.

El término novela proviene de la lengua italiana *novella* que significa noticia o nueva. La *novella* adquiere así el significado de cuento, el cual tiene la tarea de informar a sus lectores de eventos que pueden ser reales o imaginarios. Si el lector tuviera que valerse únicamente de esta interpretación, debido al hecho de que es imposible buscar una definición precisa del género, a causa de su carácter abierto y de su extrema movilidad,⁵² la novela tradicional ha sido y sigue siendo aún percibida como una narración de una determinada historia en la cual predomina la acción, un conjunto de eventos ordenados en un orden temporal, término que corresponde a lo que Aristóteles llamaba fábula. Según este principio, la tarea de toda novela sería pues, la de contar una historia, este es: “El aspecto fundamental sin el cual no podría existir”,⁵³ subraya E. M.

⁵² Considero importante subrayar que múltiples críticos y teóricos de la novela han dado, desde siglos diferentes definiciones de este género, y cada una de ellas se basaba en la concepción que se tenía del género en su determinada época. La novela no tiene una estructura fija o claramente delimitable.

⁵³ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, Versión Castellana de Guillermo Lorenzo, 1990, p.31.

Forster; sin este denominador común parecería que este género no podría tener otro fin y en consecuencia, no serviría para nada.

Parecería, pues, que su fin sería exclusivamente el de divertir o el de aburrir o el de dejar indiferente al lector por medio de la propuesta de un determinado cuento es decir con una serie de sucesos encadenados en el tiempo que tengan un principio, un nudo y un desenlace. La tarea del novelista consistiría en organizar así la materia prima de su supuesta invención para darle sucesivamente una forma artística y transferirla mecánicamente al papel. Sin embargo y afortunadamente como en cada regla existen excepciones que nos incitan y nos invitan a ampliar nuestros horizontes, a profundizar nuestros conocimientos, y en consecuencia nos ayudan a ver dentro de este género narrativo algo más que una simple narración. Para Bajtín, por ejemplo, es imposible encontrar una definición totalizadora de la novela debido al hecho de que:

[...] La novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado[...], su estructura dista mucho de ser consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades[...] sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos, pero no el canon del género como tal.⁵⁴

El texto del escritor ecuatoriano Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, es un buen ejemplo de la flexibilidad no-canónica puesta de relieve por Bajtín. Esta obra, es uno de esos múltiples textos que no se distinguen por los aspectos arriba mencionados, es decir por el hecho de contar una historia, o por el de otorgar a sus lectores un determinado conocimiento, o por sugerir soluciones, sino que contrariamente es simplemente una novela cuyo arte se basa en la simple comunicación e intercambio de ideas, de instintos, de pensamientos, y no en el mero conocimiento.

Su autor no está preocupado en explicar su funcionamiento sino que se empeña en recoger el tejido verbal que la compone elaborando así un discurso poético que

⁵⁴ Mijail, Bajtín, *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 440-450.

integra todos los demás discursos sociales. Se trata de una novela que reflexiona sobre su ser de novela. Su particularidad consiste en la extrema habilidad de ir haciéndose, mostrando al lector el andamiaje del texto, el revés de su textura, el forro, desnudando su esqueleto y mostrando aquella fase oculta en la que los personajes, en la mente del autor, se mueven confusamente y las situaciones permanecen en la penumbra sin poder definirse del todo.

El personaje principal de la novela, es decir, el aspirante a novelista es el que quisiera escribir una novela.” [...] Escribirla lentamente, despedazando a las palabras para encadenarlas en frases.(p, 89) Esta cita destaca la hiperconsciencia de su peregrinaje en el mundo complicado y establecido de lo literario el cual tiene la obligación de responder a causas lógicas y ordenadas, sin embargo no le importa el hecho de respetar normas para complacer a ese mundo, y no se preocupa de mostrar al lector su posible derrota su imposibilidad de traducir en palabras todo lo que deambula en su cerebro; por este motivo decide transmitir el todo al texto.

Desdichadamente, percibe que la novela que quisiera que salga de sus entrañas, de su vivencia de cada día, de su propia tragedia no tiene la posibilidad de asumir el valor auténtico de una creación, se vuelve así efímera, y no tiene la capacidad de alcanzar el tan anhelado arte: “[...] Cuando la obra es hecha con jirones de entrañas, con retazos palpitantes de propia tragedia, la burla es más sangrienta”. (p, 125) Carlos uno de los personajes de la novela en formación, enfatiza los pensamientos del autor en estas palabras:

El verdadero artista nada produce, porque comprende la pequeñez del libro, ante el arte subjetivamente creado. Vivimos poemas maravillosos, que cuando se quiere escribirlos se derrumban. (p, 125) .

Este texto, es un ejemplo de la aventura de la escritura en la cual el autor trata de huir de las formas que él considera viejas y gastadas de hacer novelas. Es así que

propone entretener al lector con su especie de juego de ensamblaje de piezas sueltas en el cual empiezan a tomar cuerpo los valores antinómicos de ser-parecer, realidad-ilusión, verdad-ficción, valores ambiguos que podrán o no conducir a un conjunto armónico.

Además de entretener al lector, este texto lo convierte en hacedor y protagonista. Sería en pocas palabras, el mismo concepto que proclamaba Roberto Arlt de que el arte debe ser un 'cross a la mandíbula' es decir provocar al hombre desde lo sensorial y lo racional para poder entablar así una diferente relación.

Novela sin una dimensión precisa, con una estrategia sin divisiones en capítulos, sin trama, sin argumento, sin final, 'sin importancia' así como lo pone de relieve su mismo autor- narrador. "Una novela sin importancia: que en ella cada letra sea un naipe, para uniéndolas jugar la partida estéril en la que nada se apuesta".(p,89)

Texto dividido en pequeños párrafos los cuales se proponen una búsqueda, la búsqueda de una novela en la novela. A esta búsqueda, se añade la de una mujer, de un amor ideal, al cual el autor concede un tratamiento muy especial. Victoria será la protagonista y musa de su peregrinaje: "La emoción novelesca es forzoso encontrarla en Victoria[...] La novela perfecta sería la que sin personaje ni argumento, presentara a Victoria desnuda en su maravilloso ritmo".(p, 220)

Esta imagen simbólica de la desnudez de Victoria es, a mi juicio, directamente comparable a la imagen de desnudez de su texto, a su apertura, en el sentido de que estamos delante de una obra desnuda, es decir privada de cualquier retórica tradicional, de todas las normas convencionales preestablecidas, una obra simbólicamente libre que se deja guiar solo por el flujo de las palabras, de las ideas, y que se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada solo en sus rasgos esenciales. Pero, ¿es posible lo que plantea Salvador en su texto? ¿No sería este concepto muy abstracto?

Pero, ¿ Qué es la novela sino una entidad abstracta? La búsqueda de la novela y la del personaje Victoria se transforman así en una pequeña esperanza del texto perfecto que se abre hacia el lector y el narrador desde la primera página y que se cierra desafortunadamente con una ilusión perdida de ambos protagonistas. Mas, ¿existe una novela perfecta que se identifique con el puro arte? Desafortunadamente, la desilusión llega para ambos al terminar el texto. En efecto, de un lado el aspirante a escritor no consigue encontrar la construcción de una trama aún si lo intenta desesperadamente: “[...] La busco desesperado; quiero aprisionarla en mi red de novelista. Imposible. En mil átomos de armonía se ha perdido... Mi novela, mi última ilusión, se derrumba”.(p, 244)

Del otro, el lector, al llegar a la última página del texto queda decepcionado al darse cuenta de que la obra se cierra sin haber aún tenido la posibilidad de crearse. Sin embargo, considero importante señalar, que esta última ilusión de ambos protagonistas no es del todo perdida sino que tiene el poder de reabrirse en una nueva esperanza que es la esperanza de todo proceso creativo, es decir la esperanza y la propuesta de poder alcanzar algún día el indefinido y tan anhelado arte, y en este caso el arte de la escritura: “[...] Encontraré a Victoria algún día. Acaso ese día maravilloso, que será el amanecer de mi arte no está lejano”. (p, 244) Esta cita encierra, a mi modo de ver, el significado básico de dicha obra. La novela perdida será pues la que permitirá la existencia y el desenvolvimiento de otra novela universal y única, es decir, la literatura. La escritura, el peregrinaje del autor en busca de la novela perdida, son los puntos esenciales de una misma actitud estética, la cual convierte todos los posibles argumentos en un mismo tema, el tema de la literatura. La literatura es el centro temático y referencial de esta obra.

Desde aquí, el mensaje de Humberto Salvador parecería ser el siguiente: este texto y por consiguiente toda literatura no está escrita para que a través de ella se pueda comprender el mundo; sino porque se propone encontrar el origen de la perplejidad que provoca al lector. El aspirante a novelista, asume una actitud rebelde frente a la literatura tradicional y sus normas estéticas y sociales, y se divierte y divierte a su público inventándoles apodos que dejan perplejo el lector pasivo como por ejemplo el de “señorita” literatura. El narrador, rechaza la seriedad de la literatura considerándola muy irreal y poco preparada para ocuparse y enfrentar los problemas de la realidad cotidiana:

Pero al gran público, como a las mujeres, le gusta que le engañen. Se siente traicionado en su sensibilidad de buen burgués, cuando le hablen de verdad. Nunca aplaudiría a un prestigiador que le revelara el secreto de sus trucos. Por eso, él se ha entusiasmado siempre con los amoríos dulces, que solo para él reservó la “señorita” Literatura y con los coqueteos que para él inventaron sus doncellas “ las nueve musas”, picarescas y sentimentales como chulas quiteñas.(p,146).

Humberto Salvador se considera a sí mismo un mal prestigiador en el sentido de que es hiperconsciente del hecho de querer mostrar al lector los mecanismos y los trucos de lo que él piensa ser lo esencial para alcanzar la creación de un texto literario: “[...] Esta novela es un truco. Lo que voy a escribir ha sucedido sólo en mi cabeza [...] El novelista es un obrero que se entretiene en hacer soldados de plomo o coches de lata, más o menos ingeniosos, para que jueguen con ellos las personas mayores.” (p,146)

Sin embargo, aún en su rebeldía, el autor se demuestra consciente de la necesidad de tener que inventar para complacer al público lector y de la imposibilidad de imitar lo real en literatura.

Si yo pudiera inventar como debe hacerlo un novelista! Pero no quiero hacerlo y si quisiera, no lo podría. Me ilusiona el deseo de escribir un libro de lo que es, no de lo que puede ser. Pero lo que es no interesa a nadie. Ni siquiera a mí mismo. (p,114)

En la ciudad he perdido una novela es una obra por medio de la cual su autor no se aferra al hilo de una historia, así es que todo afán interpretativo que quisiera apresar este texto a partir de una historia, de un tema central, queda anulado a priori, ya que Humberto Salvador está interesado en su camino y no en la llegada. En este punto la pregunta sería: ¿Qué es esta novela sino cuenta una historia? Toda novela está constituida por un conjunto de fuerzas dinámicas y de materiales que no existen en estado puro, que se convierten en solidarios y actúan los unos sobre los otros: una novela no es tan sólo un tema o una historia más o menos bien organizada o una sucesión de episodios cronológicamente encadenados sino como lo ha afirmado Jorge Luis Borges: “[...] un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades, [...] un orbe autónomo de corroboraciones, de presagios”,⁵⁵ un universo distinto del mundo real en que vivimos y cuyo sentido es preciso buscar a través de las formas que lo constituyen.

Este presagio del cual nos habla Borges es el compañero de viaje que asistirá a nuestro autor en su vagabundear por las calles de Quito en busca de algo extraordinario que pudiera ser núcleo de una novela. ¿En qué consiste ese algo extraordinario? ¿Qué es lo que el autor quisiera encontrar? ¿Existe un algo extraordinario que haga de eje de una novela? Desafortunadamente, ese algo extraordinario que anhela su escritor no existe, los acontecimientos de cada día resultan muy banales para poder dar vida y alcanzar lo artístico.

En vano me torturé desfigurando intencionalmente la realidad, para encontrar en su vida algo extraordinario, que pudiera ser núcleo de una novela. Alguna trama complicada[...] de la cual se pudiera forjar el argumento interesante, esqueleto de un folletín, igual a esos novelones saturados de acción[...] Pero nada[...] (p, 113)

Lo extraordinario no resulta ser el tema, el argumento, la narración, sino su proceso creativo. La novela reivindica en este texto, la necesidad de ser ante todo

⁵⁵ Jorge, Luis, Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966, pp.90-91.

escritura conexión del lenguaje con todos los niveles no de la realidad sino de lo real. En esta búsqueda el autor nos introduce sus personajes ficticios del mundo novelado que se propone crear y nos demuestra su habilidad en tomarlos de la mano y en hacer que ellos contribuyan y colaboren también en su proyecto hiperconsciente de exploración literaria.

Cuento con un factor que puede salvarme: la colaboración de mis personajes. Ellos actuarán y vivirán por si mismos en un humilde tinglado, porque tienen derecho a alterar como gusten el proyecto de argumento que les presente, o a desecharlo si no les agrada.(p,177)

Estos personajes pirandellianos forman parte de la obra del autor, obra inacabada, y que ellos tienen la necesidad de vivir por la fuerza de aquella vida que el autor crea por ellos. El autor se sirve de ellos deshumanizándolos para comunicar al lector sus pensamientos. Estos pensamientos, estas ideas, estas intensidades, serán los que se presentarán continuamente a sus lectores exactamente como en una pieza teatral. Esta pieza teatral se abre con la maravilla y el desconcierto del lector al ver la primera página que se presenta con el título en negritas *Personajes* y el final que se cierra con el título *Novela* y con la letra mayúscula de la palabra *FIN*, todos indicios que irónicamente advierten al lector de la conclusión de un texto en que la narración esperada no ha empezado siquiera. Todo esto causa desconcierto al lector que espera el desenvolvimiento progresivo y sin tropiezos de una trama cualquiera. Aquí no existe trama, ni hechos, ni expectativas, sino un peregrinaje emocional dentro del campo literario.

En la ciudad he perdido una novela es un texto, como su mismo título lo demuestra, expuesto al lector de manera insólita; la obra no se abre con un argumento sino con la aparición de una pieza musical por medio de la cual se abre el camino hacia una propuesta de formación y de búsqueda de un proceso narrativo. Si cualquier lector se propone deambular en el ejercicio de la lectura de una manera pasiva, es decir como

un remedio en contra del aburrimiento quisiera advertirlo de antemano que está delante del texto equivocado. Aventurarse en la lectura de esta novela significa estar dispuesto a enfrentarse al experimentalismo más estricto. Todo aquí, desde su mismo título, es experimental. El lector entra en un círculo en el que lo único cierto es el continuo peregrinaje del autor por la ciudad en busca de su novela; peregrinaje que tiene el poder de atraer al lector como a un imán y que lo aleja de su actitud de simple observador incitándolo a viajar con su autor.

En este viaje se presentan al autor y al lector una multitud de novelas posibles y ninguna concreta, es como si en cada rincón del libro hubiese siempre espacio para la creación de otro libro diferente, para el nacimiento de hechos que podrían ser analizados, para personajes y situaciones que aparecen y que desaparecen según la voluntad de su autor: “[...] Una novela debe ser como una casa en la que vive mucha gente, para que haya diversidad de caracteres, acción, interés dramático”.(p147)

Parece ser el sentimiento de nostalgia del libro infinito, de una novela laberinto ideal que se funda en el caos y en la contradicción, dentro de la cual todas las posibilidades adquieren un espacio, ya que cada una de ellas es el punto de partida de nuevas bifurcaciones, así como lo enfatiza Jorge Luis Borges:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la casi inextricable *Ts' ui Pen*, opta- simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.⁵⁶

Aún si en este sentimiento del libro infinito todas las posibilidades adquieren un espacio, la novela de Salvador no consigue obtener esa dimensión, no alcanza esa corporeidad, esa textura concreta y ordenada tan anhelada por su artista. Por lo tanto queda sin escribirse y resulta ser en palabras de su autor: “una novela perdida en la

⁵⁶ Jorge, Luis, Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial- Emecé, col. El Libro de Bolsillo, 1971, pp.111-112.

ciudad, como se pierden todos los días millones de maravillosas novelas, que por ser grandiosas en su pequeñez, nadie puede encontrarlas”. (p, 154)

Creo que para entender el valor, el significado de esta decisión de experimento fallido por parte de su autor hay que reflexionar un poco sobre esta búsqueda verbal. Se trata de una búsqueda que no tiene un carácter pesimista; aún si su autor se sienta a veces impotente frente a su imposibilidad creativa, la suya es más bien una postura existencial, juguetona, irónica, que tiene como fin alcanzar la génesis de las formas o como la llamaría Octavio Paz, la alquimia de las palabras. Esta obra se transforma así en una especie de puente de encuentros y de desencuentros, en una mediación que por medio de la experimentación del artista abre otros horizontes que se ocuparán de las diferentes posibilidades expresivas de la literatura.

La búsqueda obsesiva de esta novela, el hecho de no poder encontrarla, de mostrarla al lector en su continuo devenir, podría referirse, a mi juicio, al valor y al sentido de arte recreativo de este género, es decir, a la admirable capacidad de la novela de renovarse constantemente así como lo proclamaba Mijail Bajtín. ¿Es capaz, la novela, así como lo puntualizaba este crítico de renovarse inagotablemente? La novela constituye un proceso de mutación. Este proceso está muy bien puesto de relieve y explicado por Julia Kristeva, en las siguientes palabras:

[...] la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o dicho en palabras actuales, una transformación.⁵⁷

La cita de Kristeva, enfatiza la imposibilidad de definir este género narrativo. La novela es aún considerada como indefinida, en busca de una propia identidad y por esa misma razón, infinita, es decir su estructura no alcanza, no consigue, y finalmente no puede concretizarse en una sola y única entidad. Su significado se vuelve un juego

⁵⁷ Julia, Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, p. 22.

siempre en movimiento que resiste al cierre, parecido a los juegos del lenguaje que se superponen sin una regla universal rígida. Parecería que al decir de Luigi Pirandello, este género literario así como cada ser humano no puede ser uno, sino que es: “uno, nadie y cien mil a la vez”.

La novela, asume, pues, múltiples facetas, una pluralidad de entradas y de salidas posibles y es tarea del lector encontrar el camino que le agrada más o el que le conviene más. El lector tiene la libertad de moverse a su antojo en este laberinto textual y tiene la ventaja de no tener que seguir una estructura predeterminada, sino su propia elección. La novela como la lectura se vuelve infinita, en el sentido de que cada lectura produce un texto distinto y ninguna lectura es definitiva. El texto literario adquiere así un número indefinido de lecturas posibles. Cada lector según su subjetividad, efectuará una lectura propia e individualizada de una obra, transformando el acto de la lectura en una: “repetición, una variación creadora del acto original: la composición del texto”.⁵⁸ Todo esto porque la literatura implica participación; el lector se transforma así en constructor del texto y no solamente descodificador sino también creador o mejor dicho recreador.

Es precisamente por esta colaboración mutua que considero el texto de Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, capaz de forjar y de crear, a través de la pérdida simbólica de una novela cualquiera, la creación de un mundo artístico abierto al infinito, dialógico, polifónico y multivocal, sujeto a la continua recreación por parte del lector y del autor, es decir el mundo de lo literario. Humberto Salvador, a mi juicio, ha sido capaz de crear una obra artística que, a través de su continuo interrogarse, de su persistente dudar, ha logrado encontrar una posible

⁵⁸ Octavio, Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A, 1987, p. 227.

respuesta y ha abierto una posibilidad hacia este eterno interrogante: ¿Qué es el arte de hacer literatura? ¿Qué significa escribir novelas?

Su contribución ha sido la de indagar en el proceso de la creación para tratar de aportar al lector un indicio que lo llevara a reflexionar sobre este mismo proceso. A mi modo de ver, este escritor ecuatoriano, ha alcanzado, por medio de su texto, llegar a este punto de la interrogante del lector, es decir al estadio de la duda y de la gana de profundizar sobre este tema, característica que yo considero esencial en todo campo artístico. Lo que tocaría ahora sería encontrar una respuesta a esta última inquietud ¿Cómo es realmente el proceso creador? ¿Es simplemente una técnica, una inspiración, una reelaboración personal de un bagaje cultural personal y de un sinfín de lecturas y de experiencias? La respuesta no la ha encontrado Salvador, ni otros escritores, tanto menos me permitiría encontrarla yo. Todo proceso creativo tiene un no sé que de magia, de sueño, de nostalgia, de goce, de sufrimiento, de verdad y de mentira. Siendo una entidad abstracta, nadie podrá realmente definirlo o encontrar un algo que podría explicarlo completamente y de manera concreta ya que el proceso creador es una suma de una totalidad inasible, inabarcable, y por esto indefinible. El escritor tiene una voz que le pertenece por el simple motivo que es suya, es decir la voz del lenguaje. Gracias a este lenguaje que no pertenece a nadie y que es de todos a la vez, Humberto Salvador ha logrado perder su novela y perderse en ese laberinto inaccesible, para poder dar vida a otra novela que quedará eternamente y simbólicamente perdida, es decir, la novela de la literatura.

Capítulo III.

Jorge Enrique Adoum: *Entre Marx y una mujer desnuda*.

Las estrategias de una narración infinita.

La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito. Pero no sólo lo que atañe a una realidad cuantificable, mensurable, conocida, visible, sino sobre todo lo que atañe a una realidad invisible, fugitiva, desconocida, caótica, marginada, y, a menudo, intolerable, engañosa y hasta desleal.

Carlos Fuentes.

Ser hiperconsciente de un acto creativo significa principalmente poner en práctica las partes más íntimas y más escondidas de la memoria de cada uno, es decir, desnudar la memoria, dejar que los pensamientos más atrevidos y más secretos se concreten, se vuelvan temas, tópicos narrativos, para que el escritor no solo los transfiera mecánicamente al papel, sino para que ellos mismos puedan dentro y afuera de los intersticios del texto, instaurar un diálogo al infinito, que sea capaz de sugerir y de crear un intercambio de opiniones y de contribuciones enriquecedoras para los protagonistas indispensables en la creación de un texto literario, es decir, el escritor y el lector.

Adoum, a través de su acto hiperconsciente, es decir, por medio de la creación de su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*, desviste completamente su memoria y así renuncia a la omnisciencia tradicional de la creación dentro de la cual existía un esquema rígido y calculado del acto creativo que consistía en el siguiente esquema autor-obra-lector. El escritor ecuatoriano destruye este croquis. ¿De qué manera?, simplemente introduciéndose él mismo en el proceso creativo y actuando como uno de los tantos personajes protagónicos con las mismas incertidumbres y los mismos miedos. El autor se involucra dentro de su creación haciéndose preguntas a sí mismo e intentando contestarse así como lo evidencia el siguiente párrafo:

[...] Si alguien hubiera leído la bobería de esas paginas que acabas de romper te sentirías avergonzado, pero no pudiste impedirte leerlas tú, y te preguntas con asombro; ¿fui yo, realmente quien escribió eso? Claro que quizá sólo sea el fastidio que te causa no haber podido escribir regularmente en los últimos días (“No te preocupes, decía García Márquez, uno viaja, tiene que aceptar invitaciones se va de vacaciones, cree no hacer nada, pero dentro de cada uno hay un negro que se queda trabajando por nosotros”)

Esta cita lleva al lector y al escritor a una nueva inquietud: ¿De qué manera estos pensamientos, estas ideas, pueden instaurar ese diálogo propuesto en la obra ? ¿De qué manera la palabra literaria como entidad abstracta puede ser capaz de tal hecho? La escritura literaria es el espacio en que se inscribe una posibilidad de conocimiento, en palabras del propio Adoum: “la novela es una obra de conocimiento” (p, 198), de descubrimiento, de intercambio de ideas, de mutua colaboración entre escritor y lector. *Entre Marx y una mujer desnuda*, es a mi modo de ver, un aporte intencional e hiperconsciente por parte de un escritor que se empeña constantemente en profundizar y enriquecer los horizontes comunicativos y críticos de cada lector de su obra. ¿De qué manera logra Adoum obtener su propósito?

La función de dicho escritor en esta obra es la de plantear a lo largo de su discurso narrativo los problemas de la creación artística, la relación entre el sujeto creador y los seres creados, la responsabilidad del escritor frente a lo que irá creando y en fin todos los diferentes porqués que inquietan el mundo de lo literario es decir, el por qué, el para qué y en fin el para quién de la literatura. La responsabilidad del escritor frente a su obra y su lucha en el entorno contradictorio que le impide la completa realización como ser humano está enfatizada por el autor en la siguiente cita :

(El escritor es un secretario de actas o un corresponsal de guerras de la sociedad decía Galves. Entonces que no me jodan más en este país pidiéndome una literatura épica: el secretario no puede inventar actas de una sesión que no se ha celebrado, el corresponsal no puede enviar despachos sobre acciones heroicas que no tuvieron lugar) “Elemental querido Watson”. Entonces sacas a limpio: “No hay que escribirse” y mucho meno con el pretexto de liberar el homo eroticus, exhibir hábitos

metafóricamente porque no remplazarán jamás a las armas verdaderas” (p, 14), el escritor ecuatoriano se obstina en creer en la necesidad de su arte; es exclusivamente por esto que hace que Gálvez exponga dicha tesis:

“(Yo debo ser un idealista del materialismo decía Galvez, porque me es necesario afirmar que en la sociedad del futuro el arte será tan funcional como una ventana o una escalera, necesito que así sea para poder creer y combatir), en tu necesidad tuya, por lo menos, y no puedes evitar que ése sea tu modo de ser, de comprobarte, tu única forma de acción, qué le vamos a hacer.” (p,14)

Es así que su escritura se transforma en una necesidad casi visceral, en una enfermedad :

“Esto es simplemente tu enfermedad mortal o, para que no se crea que exageras, tu cojera y, al mismo tiempo, tu droga o, al menos tu aspirina. No dices que para ti escribir es tan necesario como respirar, porque ya lo han dicho muchos que, por lo visto, respiraban mal, y porque no es tan cierto que digamos.” (p,14)

Este tipo de obra artística, como todas las obras literarias, tiene el poder de añadir algo a la realidad, transformándola y es capaz de forjar gracias a la imaginación del escritor una realidad que proclama la universalidad de lo posible. En el sentido de que todo en este espacio narrativo deviene posible y es precisamente por esto que aún, así como lo proclama certeramente Carlos Fuentes, leemos novelas: “no porque reflejen el mundo sino porque le añaden algo”. Esta novela llega así a ver lo invisible, proclama lo no dicho, consigue recordar cosas que habían sido olvidadas y sobre todo posee el don de la imaginación por medio de la cual tanto el lector como el escritor llegan a ver más allá de la concreta realidad. El escritor se transforma así en una conciencia que elabora la realidad. Desde aquí proviene lo acertado de la frase de Rulfo: “Para ver la realidad se necesita mucha imaginación”. Esta imaginación continua del escritor tiene el poder de traducirse en un mensaje para el lector de la obra de arte. En efecto, la función específica del lenguaje literario es la de centrarse en el mensaje, sin por esto buscar un fin práctico e inmediato de información, sino por el hecho de

instaurar y de abrir una posibilidad. El acto de escritura, es la manera más libre de ver al mundo desde un ángulo particular y a partir de una concepción metafísica individual .

El 'texto con personajes' de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, se distingue de los otros textos de la narrativa ecuatoriana, a mi juicio, por tener la capacidad de ofrecer a todo lector esta posibilidad; posibilidad altamente imaginativa dejada abierta por parte del narrador para que el lector comparta el amplio disfrute y goce del texto literario, o contrariamente para que se decida a su completo rechazo. Sin embargo, quisiera precisar que, en ambas circunstancias, la del disfrute o la del rechazo, todo lector saldrá enriquecido de su peregrinaje por el bosque narrativo propuesto por dicho escritor.

Todo esto porque Adoum al igual de Umberto Eco es capaz de convertir al lector en cómplice de su proceso creativo y lo obliga no sólo a una lectura activa, sino intuitiva y dialéctica para que sea este último el que trate de desenredar el significado oculto de la obra. En este punto quisiera puntualizar que el significado oculto de la obra no se encuentra en la novela misma. La novela no puede dar soluciones, pero sí puede y tiene el derecho de esperar la intervención de otra voz, de otro punto de vista en este caso el del lector. Es así que la cita de Eliot que aparece como epígrafe de la primera página del libro adquiere un significado primordial:

Las palabras del año pasado corresponden al año pasado, y las del año que viene esperan otra voz.

Este texto obliga al lector a una lectura atenta en el sentido de que le presenta diferentes obstáculos que le impiden esa lectura rápida y sin tropiezos manteniéndolo siempre alerta por medio de su tono irónico con el cual se burla de su pureza o le acusa de no ser un lector atento: “(porque usted, estimada lectora, seguramente pasó por alto, quizá porque no era sino una frase en medio de otras)” (porque usted, estimado lector, no puso atención cuando se trató de eso). Además se trata de una lectura intuitiva y

dialéctica ya que el lector no puede quedar impávido si a cada momento el autor hace alusión a el de manera directa:

La señora Emma contrató a Viviña, que se ganaba algunos reales amansando los zapatos nuevos de los muchachos ricos, para que lo llevará a la escuela y lo traerá las tardes por tres sures al mes [...] Sería fatigante para Viviña, para el autor, **para los lectores**, hacerlo ir y venir por el mismo camino cuatro veces al día.(p, 65)

En este proceso del arte de desvelar, todo escritor se enfrenta y lucha con una tarea bien complicada que es el arte de la escritura, en la que la propia facultad de imaginación y de originalidad adquieren una importancia primordial y actúa como creadora de futuros mundos posibles.

Aristóteles, en su *Poética*, suponía que el vínculo más importante del texto era con la naturaleza, a la que el artista no le quedaba otra cosa que copiar e imitar. Desde ahí surge la idea de *mimesis* o copia como el único objetivo al que el arte aspiraba. Con la llegada de los romanos el asunto se modifica, pues no basta copiar al mundo sino que hay que moralizar, educar al público por medio de la belleza y del buen gusto. Con la era denominada Romanticismo, es decir con el aparecer de la modernidad, el énfasis recae completamente sobre otra cosa. Para Paz, el arte moderno es no sólo el hijo de la edad crítica sino también y sobre todo el crítico de sí mismo. En consecuencia, es posible admitir que el Romanticismo es la primera tentativa de modernidad que se consolida por una ruptura con el pasado y una crítica y búsqueda continua .

Efectivamente, en esta nueva era y esta nueva literatura ya no se pide copiar al mundo, sino que hay que inventarlo, recrearlo continuamente y esto deviene posible gracias al arte imaginativo que posee todo escritor. Ya no se trata de cumplir adecuadamente con un canon establecido desde la antigüedad, seguir la tradición, sino todo lo contrario romperla: hacer o tratar de hacer lo que nadie ha hecho antes. Se trata de una búsqueda continua y de un intento constante por parte del escritor de encontrar

nuevos caminos expresivos que rompan definitivamente con la cronología de la novela tradicional. Es esto lo que sucede precisamente en el caso del texto de Adoum. En esta obra el escritor deviene hiperconsciente de esta búsqueda de nuevos conceptos expresivos y trata de actuar en consecuencia estableciendo ciertos cánones de cómo escribir un texto literario. Adoum, en su texto considera el yo creador “impuro” en el sentido de que es hiperconsciente de la necesidad de cambiar dentro de su obra algunos principios de escritura que se daban por sentado dentro del canon de la creación literaria. Estas son sus textuales palabras:

El “yo creador” me confieso, aunque se aísla en su isla, aunque no tenga ni siquiera a Viernes, igual que Robinson ya ha adquirido la ideología, el vocabulario, las costumbres de los demás , se ha contaminado de sociedad, de época: es impuro. (p, 48)

Es precisamente por esto que dicho escritor ofrece al lector un listado de preceptos que enuncian los diferentes aspectos que según él afectan la creación literaria y decide exponerlos muy claramente en un párrafo explicativo y extremadamente esquemático como el siguiente:

la hermenéutica literaria	la praxis de la literatura
la realidad de la ficción	la ficción real
la transformación de la forma	la transformación del genero
el arte-gozo	el arte shock
la fidelidad a tu tiempo	la fidelidad a tu geografía
la experimentación verbal	la fidelidad a tu geograffa
la impersonalidad de la obra	la creación de lenguajes
el arte para el cuestionamiento	la participación comprometida
la creación de lenguajes	el cuestionamiento del arte
la novela como objeto	la novela como objetivo
la acción temporal	la situación ahistórica
la fatalidad de la creación	la desfatalización del artista
la invención de realidades	el rechazo de la realidad
el arte como actividad	el arte como actitud
la rigurosa construcción del texto	la destrucción del texto
los barrotes de la tradición	la libertad en la ruptura
la estética de consumo	el consumo de estética
el desconcierto de nuestra época.	la obra asimétrica.

Pero, en este punto, después de haber leído este listado de preceptos, la pregunta adecuada a tal análisis se podría formular así: ¿Es posible, aún en el siglo XXI, y especialmente en el campo literario, donde parecería que todo ya ha sido experimentado y escrito, crear o inventar algo que nadie ha hecho antes? ¿Cuáles son estos diferentes y nuevos caminos expresivos? ¿Qué implicaría esta ruptura con toda novela tradicional? ¿Es esta ruptura un modo de renegar de la tradición o mejor dicho una manera de reafirmarla? ¿No es acaso que, frecuentemente, en un texto considerado innovador nos ocurra encontrar rasgos distintivos y propios de precedentes escritores? Al fin de poder abordar una respuesta a estos difíciles interrogantes bastaría recordar la afirmación de Felix Vodicka, que pone de relieve que toda creación de una nueva obra o de una nueva norma literaria parte de un sitio común, que es: “la tradición literaria aunque la trasciendan”.⁶⁰

El texto con personajes, de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, puede ser considerado un texto único especialmente acerca de su estilo ya que ha sido reconocido como la obra narrativa más compleja y más desconexa que haya producido la literatura ecuatoriana, sin embargo, él también parte de una larga tradición literaria que se remonta a la época del *Quijote*, es decir la tradición de la creación en la creación. En efecto, esta obra no surge de la nada sino que está impregnada de una gran cantidad de textos innovadores y experimentales que la han precedido en el marco de la rica tradición literaria universal. Y, sin embargo esto no significa que esta obra puede todavía guardar dentro de su estructura compleja su factor innovador que no es dado por las diferentes figuras de estilo o de retórica empleadas en la construcción de la obra, sino por su único recurso infinito, es decir, su propio discurso, su propio murmullo que adquiere un espacio insustituible y que hace que lo que podría parecer ya dicho y

⁶⁰ Vodicka, Felix, “Historia de la repercusión de la obra literaria”, Madrid, en *Lingüística formal y crítica literaria*, Cuadernos de la comunicación n.3, 1970.

repetido aparezca de repente como nuevo e innovador. Parecería así como lo enfatiza

Michel Foucault, que :

todo discurso manifiesto y (en este caso el discurso literario), reposaría secretamente sobre un “ya dicho”, y ese “ya dicho” no sería simplemente una frase ya pronunciada, un texto ya escrito, sino un “jamás dicho”, un discurso sin cuerpo, una voz tan silenciosa como un soplo, una escritura que no es más que el hueco de sus propios trazos.⁶¹

Este particular murmullo del escritor, este susurro irremplazable llega quizás a definir de alguna manera y a abordar una respuesta a la eterna pregunta que ha sido tan discutida a lo largo de todos los siglos, es decir: ¿Qué es la literatura? ¿Qué es este lenguaje abstracto que parece no decir nada y que al mismo tiempo no es capaz de callarse jamás? Una de las múltiples respuestas se encuentra, a mi juicio, en las siguientes palabras de Michel Foucault:

La literatura comienza [...] cuando el libro no es ya el espacio en que el habla toma figura (figuras de estilo, figuras de retórica, figuras de lenguaje), sino el lugar en que todos los libros están recogidos y consumados: lugar sin lugar puesto que aloja todos los libros pasados en ese imposible volumen que acaba de incluir su murmullo en medio de tantos otros, después de todos los otros, antes que todos los otros.⁶²

Es por este motivo que aún si el mismo autor es consciente de que su experimentalismo no ha sido únicamente su mérito sino que otros escritores lo han experimentado antes que él, no deja de desvelar al lector para que comparta con él su decepción y su orgullo por medio de las siguientes palabras:

Qué placer y qué pena encontrar que los recursos cuyo descubrimiento te costó tanta angustia y esfuerzos habían sido empleados ya, por ejemplo por Lawrence Sterne en su *Tristan Shandy*, en 1759 (p, 159)

Sin embargo, *Entre Marx y una mujer desnuda*, es una obra que, como todas las obras que asumen y son conscientes de la representación de su misma complejidad, clama por ser diferente. Cabría señalar que cada texto literario posee algunas estructuras comunes a todos los textos; sin embargo, al mismo tiempo, cada texto es singular y se

⁶¹ Michel, Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 1970, p. 40.

⁶² Michel, Foucault, *De Lenguaje y Literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996, p.155.

distingue por constituir una transgresión de esas estructuras. Con este propósito coincido plenamente con la afirmación de Octavio Paz: “la literatura es un reino en el que cada ejemplar es único”.⁶³ A pesar de que las estructuras de todas las novelas pueden ser semejantes, existen desde hace siglos textos únicos, inconfundibles, inolvidables, que cada uno de nosotros recuerda con un no se qué de nostalgia y que no cambiaría por nada del mundo.

El texto de Jorge Enrique Adoum puede, a mi juicio, situarse dentro del marco de estos textos únicos, principalmente por la particular estructura narrativa manejada por su escritor. Deambular en las páginas de esta novela da la sensación, así como lo pone de relieve Italo Calvino, de estar frente a una obra: “en la cual se siente la historia que llega, como un trueno aún confuso, la historia histórica junto con el destino de las personas, un novela que dé la sensación de estar viviendo un desbarajuste que todavía no tiene un nombre, no ha tomado forma.”⁶⁴ Este desbarajuste que está por tomar forma se convierte en un laberinto verbal donde sin remedio hay que detenerse una y otra vez en oraciones y pasajes idénticos que nos llevan a cuestionar la escritura misma para que en fin el lector se de cuenta que su propósito en la lectura de un texto no está en la satisfacción puramente intelectual de explicarlo, ni siquiera en el hecho de captar cómo está estructurado; sino simplemente en el placer de su lectura. Un texto se crea para ser leído, elegido, releído, admirado, amado o rechazado.

Entre Marx y una mujer desnuda es un texto complicado que, a mi modo de ver, tiene que leerse despacio y varias veces, para disfrutar y aprovechar plenamente de su diálogo sutil y de su lenguaje único pleno de magias imparciales. La escritura de este autor ecuatoriano no se distingue por ser una brevedad ingeniosa que termina en la sorpresa, no es un fin en sí mismo, sino que es más bien la duración infinita e íntima de

⁶³ Octavio, Paz, *Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1987, p. 226.

⁶⁴ Op. Cit. P.86.

un diálogo, que como todo diálogo provechoso tiene un seguimiento más allá de las palabras. En efecto, opino que muchos lectores que han alcanzado el final de este libro, (si lo han hecho) lo han cerrado perplejos y de repente se han encontrado haciendo provechosas discusiones consigo mismos.

Su unicidad y particularidad pertenecen a esta misma sensación de inestabilidad⁶⁵ que el texto de Adoum procura al lector, sensación en que cada particular es puesto en cuestión, un mundo de palabras en que todo cambia, todo se transforma, nada es permanente. Todo esto se resume en el sentimiento de lo inesperado de lo desconocido, de lo que puede ser, transformando este texto literario en una metáfora de una creación interminable.

Al cerrar este libro el lector habrá viajado junto con el autor, habrá experimentado todas las posibles maneras de poder crear una obra de arte y su proceso creativo no se acabará en el momento de la conclusión de la novela. La narración de Adoum, así como la vida de cada ser humano se aleja de la certeza, del futuro premeditado, de las seguridades, del camino trazado. Es un texto que plantea y exige la relectura continua ya que cada nueva lectura consiste y aporta una nueva aclaración y al mismo tiempo abre una nueva duda acerca del complicado proceso de elaboración poética. En suma es un círculo en continuo perfeccionamiento, un movimiento invertido de superposiciones que va saliendo de la mente de su autor un poco a la manera de esas muñecas de madera rusas: “El libro te va saliendo un poco a la manera de esas muñecas de madera rusa o las canastillas de paja de Otavalo.” (p, 26)

Todo esto puede relacionarse con la idea de texto entendido como red, como tela (*réseaux*), como tejido expresada por Roland Barthes. El texto literario se traduce y posee así una galaxia de significantes; no tiene un comienzo; es irreversible; tiene

⁶⁵ Esta inestabilidad del texto de Adoum se evidencia, a mi modo de ver, en la lucha constante por quebrar las pautas tradicionales de la novela y en instaurar en el centro de la creación novelesca la crítica a esa misma creación.

múltiples entradas; esconde un número indefinible de códigos y es un texto completamente plural. Efectivamente, Roland Barthes describe en su texto A/ Z lo que él considera un texto ideal. Un texto compuesto de bloques de palabras o (imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos como nexos, nodos, red, trama y trayecto. Estas son sus palabras textuales:

“En este texto ideal , abundan las redes (réseaux) que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás, este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcanza la vista; son interminables; los sistemas de significado pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número nunca está limitado ya que está basado en la infinitud del lenguaje.”

Si en efecto, texto quiere decir tejido como lo señala Barthes, en ningún caso el texto es un proceso que converge hacia una verdad ya existente o absoluta. Al contrario, el texto se hace, se crea, se modifica como el texto de Adoum a través de un entrelazado perpetuo y es así que la narración como creadora de mundos posible, juega con la apertura total y con la libertad recreativa del lector. La idea de texto entendido como red en la novela de Adoum se construye, a mi modo de ver, a través de la “casa de citas” que comenta su autor dentro de la misma novela. La red de citas directas o indirectas de diferentes obras o autores en dicho texto son múltiples. Algunas de las tesis de Adoum o puntos de vista están directamente relacionadas a opiniones de varios autores. Esta red no hace otra cosa que enriquecer el texto literario ya que todas ellas se rehacen en conceptos literarios o directamente en el mismo proceso creativo como la siguiente:

Eliot decía que la marcha del artista es un sacrificio continuo, una continua extinción de su personalidad. No sé si lo he entendido bien pero en este caso concreto, cuando tú crees que diriges los pasos y gobiernas los actos de tus personajes, te das cuenta de que, en realidad, los obedeces, y que en lugar de integrar tu vida en la de ellos te apropias de las suyas , como si no te bastara la que tienes. (p, 29)

La libertad recreativa del lector y del mismo autor se vuelve evidente en los varios niveles narrativos propuestos por el escritor ecuatoriano, Jorge Enrique Adoum. En estos distintos niveles narrativos que el autor nos presenta y compara con la metáfora de las canastillas de paja de Otavalo, una dentro de otra, se perfila el andamiaje del texto que el escritor se propone crear, enfatizando la teoría de la novela propuesta dentro del texto mismo.

Considero importante señalar que a mi juicio, esta teoría no es única sino que más bien es múltiple como lo es el sistema de las canastillas otavaleñas. No se trata de una teoría acabada, infalible o simplemente una lista de preceptos, sino una teoría novelada que como cualquier otro personaje de la novela se va formando con la mutación y el devenir del proceso creativo. Este comienzo de formación, este inicio de creación infinita y flexible está enfatizada en el texto de Adoum desde las primeras líneas de su obra; veámosla:

O sea que las cosas no han sido todavía sino que van a ser no pasaron así sino que van a suceder ahora, en estas páginas, nadie sabe como, no tienen un principio ni un orden otro que el que tú les des, e incluso la sucesión de renglones, de párrafos, de páginas puede ser alterada porque, aunque inflexible en su estructura, es deliciosamente arbitraria.(p, 9)

El subtítulo de la obra: 'texto con personajes', devela también este mismo concepto de construcción de toda obra artística, capaz de desafiar al escritor y al lector y de desafiarse a sí misma como el mismo autor lo enfatiza: "te desafías y te desafían las palabras: la pagina es tu redondel y no conoces aún el toro que te va a salir". (p, 9)

Además la extrema flexibilidad narrativa que Adoum concede a su texto se evidencia en los múltiples recursos usados por el escritor en la composición de su texto. En efecto, Adoum no se limita a escribir su narración sino que se divierte y al mismo tiempo entretiene al lector incorporando en su obra ciertas formas creativas que van

desde las figuras geométricas, tipo rombo, crucigramas hasta figuras a forma de X o en forma de pierna ⁶⁶ que otorgan al texto un carácter juguetón y particular.

El intento de Jorge Enrique Adoum en su obra, *Entre Marx y una mujer desnuda*, ha sido, pues, el de desnudar y hacer dialogar el texto literario. Este dialogo deviene posible gracias a las diferentes intervenciones del autor en el mismo texto; intervenciones que como ya he mencionado apelan a la participación activa del lector.

La primera pregunta que podría surgir de esta hipótesis es la siguiente: ¿Qué significa para un escritor esta imagen simbólica de desnudamiento, de completa liberación de un texto literario? ¿Qué es lo que hace considerar a este texto más libre que los precedentes? En las últimas décadas hemos observado cómo han ido convergiendo diferentes campos del saber que antes parecieran no estar relacionados, es como si estuviéramos retornando a la universalización del conocimiento, como si todo se fusionara para dar paso a una nueva particularización de los campos del conocimiento. A lo largo del siglo, algunos de los más importantes pensadores de nuestros tiempos y de la filosofía de la postmodernidad han coincidido en la necesidad de dejar de lado y de abandonar los viejos esquemas y sistemas conceptuales basados en nociones rígidas como por ejemplo la noción de centro, margen, jerarquía y linealidad para otorgar un espacio a otras diferentes propuestas como la de la multilinealidad, los nodos, los nexos y las redes internas que tejen el discurso narrativo.

Todos estos nuevos sistemas conceptuales que parecerían acercarse más a la idea del texto hipertextual tan difundida en estos últimos años, han sido ya experimentados por Adoum en su proceso de desnudar su obra literaria a través de la experimentación es decir, establecer una continua búsqueda y un cuestionamiento del acto creativo tanto en el campo del lenguaje como en el de la estructura. Es un intento

⁶⁶ Las páginas que evidencian dichas características son las siguientes: 59, 84, 86, 87, 264.

de desnudar el texto literario de cualquier tipo de tabú, de cualquier forma de restricción. La idea sería poner en práctica el concepto de que en un texto literario, todo es posible. Es decir, es aún posible infringir todas las reglas literarias (si es que existen) mostrando los procesos internos y externos de la creación de una obra artística y de las ideas que el propio autor se propone expresar:

Ahora bien (¿o ahora mal?) hace ya ¿dieciocho? ¿quince? días que estás tratando de escribir este capítulo (¿hay capítulos en tu libro, hay capítulos en la memoria, en la vida?), lo has hecho, lo has rehecho y te has deshecho de él, sin saber por dónde comenzar (¿ no decías tú mismo que no hay por qué buscarle un comienzo?) ni en dónde está la verdadera dificultad. Será tal vez uno de esos periodos que Galvez llama de brutez atroz (p,133)

Es precisamente por esto, que el autor propone al lector una novela aparentemente anacrónica, deestructuralizada, intencionalmente confusa que perturba al lector proponiendo una diferente manera de hacer literatura y una desacralización del arte. En esta desacralización del arte el texto se plantea activo, en la medida que uno de sus objetivos es contribuir al cambio social a través de la concientización de sus lectores. Los lectores, como los personajes de su texto, están incluidos en su propuesta narrativa que se estructura o se deestructura según las opiniones de cada uno, en tres niveles narrativos. El primer nivel narrativo se distingue por la existencia de un autor que construye su mundo novelado. Aquí se relata el caso de un autor Jorge Enrique Adoum, que en el acto de componer su obra pone de relieve su conflicto intelectual y evidencia su constante autocrítica. El autor, como justamente lo evidencia Laura Hidalgo baja de su pedestal y adquiere un puesto de común mortal:

se desnuda, se baja del pedestal al que se acostumbra elevar a los artistas, se muestra tal como es, sin guardar ningún secreto para que con el lector le muestra cómo es el proceso de creación, desmitificando al escritor aleado por las musas y la inspiración , poniéndose en su puesto de trabajador apto para escribir, así como otros son aptos para construir edificios o labrar la tierra⁶⁷

⁶⁷ Laura, Hidalgo, *Entre Marx y una mujer desnuda o la novela otra*, revista Cultura, n1 Banco Central del Ecuador, 1978, p.48.

Es precisamente en este nivel que el yo del autor se desdobra y el escritor se mira a sí mismo desde afuera entrando continuamente en una especie de diálogo con su otro yo. Este es un ejemplo de diálogo del autor con el otro yo acerca del acto creativo:

Eliot decía que la marcha del artista es un sacrificio continuo, una continua extinción de su personalidad. No sé si lo he entendido bien, pero en este caso concreto, cuando tú crees que diriges los pasos y gobiernas los actos de tus personajes, te das cuenta de que en realidad, los obedeces, y que en lugar de integrar tu vida en la de ellos te apropias de las suyas, como si no te bastara la que tienes. (p, 29)

El autor en este nivel hace partícipe y cómplice al lector de sus reflexiones acerca del arte y de la literatura, mostrándole así los diferentes conflictos que se han ido construyendo a lo largo de la historia de la novelística (p, 197), en torno al cómo construir una novela tocando temas como el de la autonomía de la novela (p, 197) y el de la novela y su relación con los personajes (p,198), construyendo así un conjunto de oposiciones teóricas que se inician ofreciendo al lector el prólogo en la mitad de la novela y no solamente esto sino que transforma a la novela en un espacio donde el lector puede divertirse en encontrar de todo un poco, desde una esquila hasta un poema, desde un escritor cualquiera hasta un militante comunista. Sin embargo todo este conjunto de temas está atravesado por el hilo conductor de toda la novela, que es la siguiente teoría de la novela:

El artista es en su obra como Dios en la creación, invisible y omnipotente, al que se siente por todas partes pero al que no se ve. Claro que el genial bigotudo habría podido decidirse y ser más coherente en sus afirmaciones, y aunque esta historia también es totalmente inventada, al punto de que esta noche no sabes cómo continuará mañana y no tienes la menor idea de cómo va a terminar dejando de lado a Dios que no tiene nada que hacer ni en Madame Bovary ni en ninguna parte, el “tonto de la familia” que nos interesa y que conocemos es el Flaubert que escribe sobre el arribismo sentimental y frustrado de la burguesita de provincia y no aquel cuyos sentimientos y cuya existencia no puso en el libro. (p, 47)

El segundo nivel narrativo así como lo pone de relieve Laura Hidalgo, es el libro que escribe el autor del primer nivel el cual versa también sobre un escritor que se propone escribir un libro. Es aquí que encontramos la figura del narrador, el cual nos muestra una diferente manera de preguntarse por el germen de la novela. Se trata de un narrador más intimista y un poco menos erudito. Este nivel se caracteriza por el uso de la primera persona, por el uso del yo el cual otorga al texto literario un tono más sentimental y más romántico acerca del asunto de escritura. Veámoslo juntos :

Claro, yo sé que, precisamente porque el objeto fundamental de una novela es la conciencia, la tarea de un novelista consiste en participar en la vida de sus personajes, y no en convertirse en historiador de la persona. Pero, ante todo, yo no soy un novelista sino un personaje más, y que puedo hacer si ellos (los personajes) deciden de golpe volverse historiadores. (p,209)

Es precisamente por este motivo que en este texto literario existen diferentes teorías de la novela que se distinguen por el hecho de estar continuamente en diálogo entre ellas. El narrador es un escritor, sin embargo es al mismo tiempo un personaje creado por el autor. Ambos tienen dos maneras completamente distintas de concebir el arte de creación literaria. Este arte de creación literaria se desarrollará finalmente en el tercer nivel narrativo. Este nivel es el libro que quiere escribir el narrador y es aquí donde se centra la hiperconsciencia de este acto por el hecho de que es aquí donde se crea y se establece la escritura verdadera de la novela respetando el sentido tradicional de la palabra. Aquí a diferencia de *Débora*, de Pablo Palacio, o de *En la ciudad he perdido una novela*, de Humberto Salvador, existe la narración tradicional, la narración tan esperada por el lector es decir el cuento de una historia. En efecto, es la novela que narra la historia de Galo Gálvez, escritor que está trabajando en su novela autobiográfica *Cuasimodo en el campanario*. Este personaje según lo cita Adoum en el prólogo de la novela, remonta a la figura de Joaquín Gallegos Lara, cuyo autor no olvida de recordar al lector la importancia que cobró en su vida: “fue para mí un

maestro más que de literatura de hombría: su coraje de varón volvía automáticamente impúdica la exhibición de nuestros dolorcitos”. (p, 233)

Este personaje es el personaje central de toda la novela. Él también se preocupa de exponer su teoría literaria. Según él, la literatura es principalmente un acto que conmueve y no que perfecciona:

Ya vez, dijo Gálvez, el camino de la verdad es más difícil, porque es el de las pedradas y el riesgo más difícil de vivir aquí [...] es el decir cínicamente que uno es marxista de tendencia Groucho [...] Qué epopeya vamos a escribir, si no es inventándola, aunque sea una pequeñita como *Huasipungo*. Después de la poesía épica y de su caballero medieval la novela convirtió al burgués en héroe, luego el realismo creó el personaje masa[...] En la sociedad contemporánea, que pretende ofrecer a todos las mismas posibilidades de éxito, hubo que negar la mentira fabricando un antihéroe mediocre [...] En los países cuyos pueblos combaten, el papel del novelista fue asumido por el corresponsal de la guerrilla [...] y sin embargo yo también sigo escribiendo. (p,143)

Todas estas diferentes maneras de captar y de entender el proceso del arte creativo entrecruzan el punto de vista del autor, del narrador y finalmente de los personajes, crean un espacio en que todo es posible y ponen de relieve el conflicto eterno de la escritura de un acto creativo. Este acto creativo se transforma así en un espacio abierto a las distintas reflexiones, a los encuentros y a los desencuentros en el cual ninguna de las teorías ofrecidas por los diferentes protagonistas del texto tiene el poder de prevalecer sobre la otra.

Los tres protagonistas de la construcción de este texto literario desvelan y desnudan sus más íntimos pensamientos sin pretender abarcar una solución a lo que cuestionan. Las diferentes teorías sirven como un espejo para que el lector pueda ver y analizar desde diferentes ángulos el conflicto experimentado por un escritor en el intento de su creatividad hiperconsciente. Además considero importante puntualizar que el texto con personajes de Adoum no puede definirse solamente como un terreno de encuentros y de desencuentros de un autor, de un narrador y de los varios personajes,

sino también como un intento valioso de creación de un nuevo lenguaje que sirve al autor para novelar su teoría. Este nuevo dialogismo se caracteriza por el hecho de enfatizar la multiplicación de las diferentes escrituras incorporadas dentro el texto mismo y, de demostrarnos de qué manera las fronteras de los libros son al mismo tiempo indefinidas e infinitas.

De igual forma, Michel Foucault, en su libro *La arqueología del saber* hace reflexionar a los lectores sobre el mismo tema. Según él, las fronteras de los libros son infinitas ya que nos remiten constantemente a otras lecturas mediante las recomendaciones bibliográficas de su propio autor, de las citas que hace, de las notas al pie de página que a su vez nos remiten a otros libros con sus propias anotaciones y referencias bibliográficas por lo que se nos sumerge en una cadena interminable de lecturas que no terminan sencillamente con la edición en especial del libro consultado que estamos tomando en nuestras manos. Con este propósito, Foucault explica lo siguiente:

Y es porque las márgenes de un libro no están jamás netas ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. Y este juego de citas y envíos no es homólogo, ya se trate de un tratado de matemáticas, de un comentario de textos, de un relato histórico o de un episodio en un ciclo novelesco; en uno y en otro lugar la humanidad del libro, incluso entendido como haz de relaciones, no puede ser considerada idéntica. Por más que el libro se dé como objeto que se tiene bajo la mano, por más que se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra, su unidad es variable y relativa. No bien se la interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos”.⁶⁸

Para concluir, considero importante precisar que *Entre Marx y una mujer desnuda* además de tener como todo laberinto un centro, que es en este caso la teoría novelada de la novela, encierra en su estructura caótica e hiperconscientemente confusa,

⁶⁸ Michel, Foucault, *La arqueología del saber*, op, cit, p. 37.

un laberinto lingüístico que se aleja completamente de las normas académicas dando vida a una creación de lenguaje original, libre y poético. Se trata de una rebelión léxica⁶⁹ por parte de su autor el cual se adentra en un bosque narrativo que atrae al lector como un imán y que hace que se pierda y al mismo tiempo no deje de involucrarse. El completo involucramiento del lector está dado, a mi modo de ver, por el poder atractivo que tiene Adoum sobre el lector; poder que escribe Italo Calvino, en palabras de una de sus lectoras en *Si una noche de invierno un viajero*:

“La novela que más me gustaría leer en este momento debería tener como fuerza motriz sólo las ganas de contar, de acumular historias sobre historias, sin pretender imponerte una visión del mundo, sino sólo hacer asistir a su propio crecimiento, como una planta, un enmarañarse como de ramas y hojas[...]”⁷⁰

Como certeramente lo pone de relieve Carlos Fuentes en su libro sobre la novela, este texto, como en todas las novelas a las que se refiere Fuentes, no es solo un encuentro de personajes, de lectores y de un autor, sino que se propone también crear y abrir un espacio abierto hacia una arena de lenguajes, lenguaje rizomático en continua transformación y evolución que se define como la necesaria reescritura a partir de la lectura, sin embargo dentro del cual ningún lector tiene la posibilidad de dar la última versión debido a la naturaleza incompleta de este género:

La novela no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones que, de otra manera, no tendrían oportunidad de relacionarse[...] La novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse. Esta noción dinámica de la novela es, por otra parte, idéntica a la naturaleza incompleta del género: Arena de lenguajes en la que nadie ha dicho la última palabra”⁷¹

⁶⁹ Dentro de esta rebelión léxica, Adoum crea sus palabras casi siempre por composición o yuxtaposición otorgando así a sus expresiones un significado múltiple. Por ejemplo escribe: adentro-ísimo, febreramente, caían-mos, verdaderabsurda etc.

⁷⁰ Italo, Calvino, op,cit, p.49.

⁷¹ Carlos, Fuentes, op, cit, p.27.

Capítulo IV

Hoy empiezo a acordarme de Miguel Donosa Pareja .

La hiperconsciencia de una memoria creativa.

“Invención perpetua, la creatividad es el principio activo, por decirlo con un arcaísmo metafísico, la causa eficiente de todas las formas posibles de tomar distancia con respecto al mundo”.

Rafael Ángel Herra.

Sucede que frecuentemente nos hemos encontrado sorprendidos ante la naturaleza de la estructura y de la imagen bastante confundida en una obra literaria de la mitad del siglo XX. Impensadamente nos hemos detenido y puesto a reflexionar ante un texto literario cuyo lenguaje y escritura nos han parecido enmarañados, difíciles, fragmentados, y, a veces hasta herméticos e indescifrables. Sin embargo, no contentos e incitados siempre por nuestro instinto y constancia de ávidos y ansiosos lectores, hemos vuelto a releerlo para ver si en el acto de relectura podíamos alcanzar a descifrar esos códigos oscuros manejados por su creador, ese conjunto de signos que se dibujan, se deshacen y vuelven a dibujarse y, casi sin darnos cuenta, hemos percibido que esa nueva relectura nos había finalmente abierto el camino y favorecido a desenredar y a soltar definitivamente los nudos del discurso intrigado manejado dentro del mismo texto. Esta experiencia nos llevó a comprender que aún el más enredado discurso narrativo puede ser desenredado gracias a nuestra fuerza imaginativa. El poder de la imaginación, la aspiración de ir y de ver más allá de lo que está escrito en el papel es esa riqueza, ese don innato que pertenece a ambos componentes de una obra literaria, el escritor y el lector.

Este tipo de escritura que apela a un empeño constante del lector parecería llevar la etiqueta así como lo subraya irónicamente el mismo escritor ecuatoriano Miguel Donosa Pareja de “una escritura sádica para lecturas masoquistas”, es decir una escritura discontinua, fragmentada, hecha de piezas sueltas que la mayoría de las veces

no alcanzan a tener una relación entre ellas, y que obligan al lector a tomar parte y partido en el tortuoso camino de la escritura. Escritura en forma de espiral; una espiral de repeticiones, de reiteraciones, de recuerdos, en la cual no prevalece la trama sino la densidad y el espesor de la atmósfera creada por su autor. En este punto la pregunta sería: ¿Qué es lo que lleva a un escritor a expresarse de una manera tan enredada? ¿No sería acaso más simple presentar al lector una historia tradicionalmente articulada? ¿Es el escritor verdaderamente un sádico que goza y se divierte en hacer perder el lector en los marasmos de su texto? O contrariamente ¿es un hombre al cual se le presentan imágenes ya por sí mismas inconexas y que él traslada al texto que está por escribir? Cualquiera que fuese la respuesta a estos interrogantes no alteraría el verdadero propósito de un escritor; es decir, el deseo de multiplicar su imagen a través de sus escritos. Esto no solamente por un sentimiento narcisista sino por el deseo íntimo e hiperconsciente de entregar al mundo una parcela de su ser: “Es mi imagen lo que quiero multiplicar , pero no por narcisismo o megalomanía como podría creerse con demasiada facilidad: al contrario, para esconder, entre tantos fantasmas ilusorios de mi mismo, el verdadero yo que los hace moverse”.⁷²

Esta imagen del hombre escondida entre los varios fantasmas aparentes es muy bien reflejada en la novela de Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*. Por medio de su historia el narrador decide entregar a sus lectores las diferentes facetas, los múltiples yos de esa mezclada entidad que se constituye en el proceso de una búsqueda constante. Se trata de una entidad mezclada porque la imagen que se presenta al lector no es la figura típica del Don Juan sino que es la de un personaje complejo que une las dos caras de dicha imagen; la del hidalgo que lleva dentro un pícaro y la del Quijote, el caballero iluso que lleva adentro un héroe.

⁷² Italo, Calvino, op .cit., p.182.

La búsqueda constante del personaje protagónico de la novela J, desdichadamente, no lleva a nada porque justo en el mismo instante en que el buscador y lo buscado se encuentran se produce una especie de desgarramiento que deja un no sé que de amargura: “algo se desgarraba para siempre entre el buscador y lo buscado, que el deseo deforma de tal manera aquello que se busca que lo que anhelamos es únicamente un fantasma, una invención, justo lo que nos niega. Uno mismo tal vez, un espejo”. (p,19.) Esta imposibilidad de encuentro, este deseo perdido de completarse por medio del encuentro de la otra parte de nuestro yo está descrita por J de la siguiente manera: “vió a su propia alma mirándolo desde otro cuerpo, a través de los ojos de un desconocido, un desconocido que, al acercársele se aleja, va haciéndose cada vez más pequeño mientras camina hacia él, hasta que desaparece.”(p, 350). J se transforma así en un héroe individual sin nombre, idéntico y parecido a todos los hombres, un hombre común en que la posibilidad de transformarse en un superhombre se pierde desde su comienzo. Es con este propósito que nos recuerda: “El hombre, al final de cuentas, es todos los hombres y a la vez ninguno, se pierde como persona, y en este caso no quiero decir máscara. Por eso ama a todas las mujeres y a ninguna, o a una sola inventándola para que sean todas.” (p, 347)

Efectivamente, en este tipo de escritura vista y compuesta como una travesía, como una entrada, una salida, un camino hacia una única verdad; no existe una verdad del sujeto, y por lo tanto un ‘yo’ que no sea al mismo tiempo el ‘otro’. A fin de comprender mejor este concepto podríamos remontar a la famosa afirmación de Rimbaud ‘Yo es otro’. Leitmotiv de la modernidad que pone de relieve la ya temprana consciencia de que no existe una verdad del sujeto sino diferentes verdades que se entrecruzan y se alimentan las unas de las otras. Con este propósito, la novela *Hoy*

empiezo a acordarme expone las diferentes caras del mismo sujeto. Una de las primeras imágenes que el lector percibe del personaje principal J es la del Don Juan:

Se vió a sí mismo como un oleaje perpetuo, casi una invención o las palabras de otro, como algo escrito: “Me lo figuro alto, enjuto, con hermosos ojos negros ardientes como brasas, vivo, gesticulante, reflejado en su rostro gastado todas esas visiones contradictorias que pasan rápidamente en él [...] es un hombre de ingenio que siempre se burla ligeramente de sí mismo como suele hacerlo los hombres de ingenio, y un hombre bien nacido, un bien nacido *un poco bribón*, al estilo meridional. Con gracejo”. (p, 21)

Este párrafo refleja justamente la típica imagen del Don Juan, pero si nos detenemos a releer esta misma descripción nos damos cuenta de que estamos delante de un personaje que se describe a sí mismo, es decir un hombre que ve su otra imagen reflejada como en un espejo; imagen de la cual logra distanciarse. La figura del Don Juan es una pura invención, un fantasma aparente de su otro yo. Este fantasma está rodeado de otras figuras fantasmagóricas que aparecen y desaparecen en su camino, las diferentes Cypraeas, es decir los varios amores que pueblan la memoria de sus recuerdos como en una galería de espejos donde un número limitado de imágenes se refracta y se invierte y se multiplica. Estas Cypraeas tienen la capacidad de corporizarse gracias a la capacidad imaginativa de J, detrás de la cual se esconde nada más que una de las diferentes imágenes del narrador. Consecuentemente esta corporización deviene posible sólo a través del acto hiperconsciente de la escritura, acto en el cual todo es permitido:

Reflexionó, sin embargo que su problema era la escritura, que es una forma de memoria y de amor, y trató de recordar algún amor que pudiera ser el Amor, esa cosa difusa y angustiosa que existe sólo en el anhelo.[...] Naturalmente, la respuesta era imposible, y quiso hallarse en la historia de amor que no lograba vislumbrar. (p,101)

La memoria es el punto de partida de la fantasía de todos los escritores y Miguel Donoso Pareja parte de ese trampolín para crear su mundo de ficción. Mundo de ficción que no se limita a reflejar o a inventar realidades sino que se presenta como una práctica

que, a través del recuerdo, elabora nociones, presenta maneras de ser y sentimientos que se deslizan en la página en blanco como si fueran verdaderos; su escritura se encuentra entre los límites que separan lo verdadero de lo ficticio. Esto porque Donoso por medio de su escritura se propone recrear, transformar ese mundo de ficción estable, sin movimiento, en un universo navegable es decir un texto en que el lector se pierda y se reinvente a la vez: “navegar es preciso, vivir no es preciso” (p, 181). Todo esto parecería no tener sentido y ser solo pura metafísica, mas es precisamente en este espacio de sentido no- sentido en que se encuentra según lo afirma Italo Calvino toda la vivencia de la literatura: “La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda realización.”⁷³

Hoy empiezo a acordarme es un texto en proceso y su mismo título lo evidencia en el sentido que el empezar a acordarse lleva implícito un afán hacia una posible construcción de un algo que reside en la mente de su autor y que se corporizará gracias a dos componentes de la mente humana, la memoria y el olvido. Texto que se diferencia de los otros hasta ahora analizados por la riqueza de sus reflexiones, de sus imágenes, de sus metáforas, argumentos que dejan y permiten pasar intensidades que se relacionan a la vida que se crea, que se inventa y que se discute a sí misma. Dentro de esta atmósfera reflexiva, los cuadros y los símbolos creados por su autor tienen el poder de perturbar y de sorprender al lector en su primera lectura del texto obligándolo a aventurarse en una segunda lectura. Esto porque Miguel Donoso Pareja se divierte y distrae al lector presentando un texto que se aleja completamente de los cánones tradicionales de los textos literarios, su texto es presentado como si fuera un partido de fútbol, es así que el índice escogido por el escritor adentra el lector en un campo no habitual. Pero superado ese obstáculo inicial, y retomando una vez más la lectura, el

⁷³ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, traducción de Aurora Bernandez, Siruela, 1989, p.

lector alcanza a fusionarse dentro de su discurso intricado, a volar alto con su pensamiento de la misma forma en que lo alcanza hacer el escritor ecuatoriano.

En este punto cabría subrayar que este texto se aleja completamente de los parámetros con los cuales he tratado de analizar la hiperconsciencia del acto creativo de la novelas ecuatorianas discutidas en los capítulos precedentes. Esto porque tanto su trama cuanto su estructura narrativa y el lenguaje empleado por su escritor permiten al lector evidenciar algunos tratos únicos de la novela, que ponen de relieve un tipo de escritura que tiene el poder de fluir en la mente de su escritor como lo hará posteriormente el recuerdo de su pasado; trozos de memoria que buscándose, contemplándose y fundiéndose los unos con los otros darán vida a la obra literaria. Esta obra literaria tendrá como única herramienta la memoria como escritura que poseen todos los personajes para constituirse.

Efectivamente, en esta novela la preocupación principal no es más la de cómo escribir una novela, o la de buscar un nuevo arte de la escritura que rompa drásticamente con la vieja tradición literaria; el intento del escritor no se limita a tratar de alcanzar el texto literario que él considera perfecto o ideal, ni en hacer partícipe al lector del proceso hiperconsciente de su acto creativo sino que, contrariamente, la novela de Miguel Donoso Pareja tiene como fin transportar al lector dentro de ese mundo recordado, dentro de esa memoria entregada a la hoja en blanco, dentro de ese viaje sin retorno que recolecta y ensambla experiencias vividas, mundos explorados, sentimientos y amores encontrados y perdidos. Es así que este mundo que hasta ahora existía solo en la mente del narrador empieza a tomar forma y a concretizarse en el acto de la escritura textual. Es el recuerdo, ese afán de reconstruir toda la historia a través de la memoria que constituye todo el contenido de la novela. Miguel Donoso Pareja a diferencia de los otros escritores analizados hasta ahora, pone en práctica su

hiperconsciencia creativa en el sentido de que no se limita a mostrar el andamiaje de un texto literario lleno de todos sus trucos ficticios sino que presenta al lector una historia ya construida, ya escrita y elaborada, la historia de un eterno recuerdo. Recuerdo interminable que involucra al lector y que lo hace participe de un viaje sin retorno, de un eterno naufragio así como lo pone de relieve el personaje principal de la novela J:

El viaje, es en lo esencial, la búsqueda buscándose a sí misma, el desencuentro siempre y el adiós, el encanto terrible de las despedidas... Porque no hay a dónde ir y nadie parte, en realidad, sino que regresa. Y se ha quedado siempre, o para siempre, en el sitio mismo de la expulsión, detenido en la nostalgia, igual que el cazador, dormido en la puntería, ansioso del encuentro, muerte y muerto a la vez, *saudade* pura.(p, 98)

La novela *Hoy empiezo a acordarme* como todo recuerdo se nos presenta como una escritura fragmentada; el lector se enfrenta, se busca y se pierde mientras se dedica a su lectura en imágenes que se asemejan a flashes cinematográficos y que revelan todo un estado de cosas, de sensaciones vividas por el narrador y que conscientemente en el acto de reescritura asumen connotaciones y significados diferentes de lo verdaderamente sucedido.

Esta novela es un afán de reconstruir la historia a través de la memoria. Es la historia de una hiperconsciencia de la memoria de un narrador. La denomino hiperconsciencia de una memoria por el simple motivo de que el narrador es capaz de tejer toda una historia gracias a esa memoria; memoria que no está cargada de la sola verdad sino de una memoria reconstruida, es decir modelada, plasmada, enriquecida y tal vez aún empobrecida por un ánimo de construcción imaginativa. El narrador deviene así hiperconsciente de su imaginación, del hecho de agregar a su recuerdo otras verdades, otras calidades que permitirán el desarrollo de su ficción. Estas calidades, estas aportaciones inventadas y no recordadas serán las que darán más vida y valor a la obra artística. La memoria así como la escritura es permanente olvido y recuerdo, incorporación de lo nuevo, desaparición y evaporación de otras cosas, tan misteriosa en

su lógica y sin embargo mantiene la identidad de quien la soporta. Nunca sabes si en lo que recuerdas has ido olvidando cosas, fracturando otras, de pronto tu memoria te trae imágenes de situaciones de las que tú no tenías ni la más remota idea de que habían sido vividas, o esa otra sensación de que guardas algo y no sabes dónde. Esta novela se va construyendo exactamente de esta manera con estos trozos de recuerdos que forman un tejido cuyo destino no es la finalidad sino el proceso, cuyo interés no es la configuración unívoca de una subjetividad sino el tiempo de esa creación, cuyo destino es el texto, el tejido solo se hace escribiendo, creando, eligiendo, buscando una y otra vez nuestro goce y nuestro placer del texto. En el fondo, a mi juicio, todo libro no es otra cosa un deseo hiperconsciente de reproducir lo más fielmente posible las funciones de la memoria natural.

“Las cosas no son como las vemos sino como la recordamos”, escribió Valle Inclán. Esta idea está directamente ligada al funcionamiento de las cosas en la literatura, es decir la literatura es una irrealidad a la que el poder de seducción del buen escritor y la credulidad del buen lector conceden una perecedera realidad. Un texto literario puede alcanzar a adentrarse dentro del íntimo ánimo de todo lector así como el recuerdo y la memoria se fijan de tal manera en la mente de quien recuerda reinventando y recreando todo un estado de vivencias y de experiencias que sin ese recuerdo no hubieran tenido la oportunidad de existir.

Hoy empiezo a acordarme desde su mismo título refleja la discontinuidad posmodernista tanto en su tema como en su discurso. Como lo he mencionado en la introducción de este trabajo, la crítica inglesa Linda Hutcheon en su texto *The Poetics of Postmodernism* explica la definición primaria de la ficción postmoderna como una metaficción historiografía. Dentro de esta definición incluye textos que se sirven de técnicas como la manipulación de la perspectiva de una narración, la autoconciencia, la

incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva unificada y coherente. Además se ocupa de jugar con la distinción entre el arte, refiriéndose específicamente a la ficción, y la realidad, aludiendo a la historia o al pasado.

El elemento mencionado por Hutcheon de la técnica postmoderna de la autoconsciencia narrativa se revela en *Hoy empiezo a acordarme* en el caso particular del escritor Miguel Donoso Pareja y su creación literaria de su doble es decir el personaje YO. ¿Quién se esconde detrás de esta máscara discursiva? ¿Cómo es que el autor escoge la primera persona sujeto para nombrar su personaje? Donoso en su novela se adentra en ese intrigado juego de espejos del cual se vale este tipo de narrativa. De repente y gracias a la creación de su personaje es como si el mismo escritor se reflejara en un espejo. De modo que es preciso sostener que el narrador indirectamente cuenta su propia historia, su propio recuerdo pero el personaje YO es un pretexto que abrirá y edificará su propio mundo y su propio ser que a su vez reflejan las preocupaciones de su creador.

Parecería que Miguel Donoso Pareja por medio de esta novela parodia el pacto autobiográfico y juega con la creencia del lector de dicho pacto. La pregunta que surgiría de esto sería: ¿Es Miguel Donoso quien habla desde el principio del texto? ¿Es la invención del personaje YO una de las múltiples caras del mismo escritor? En ningún momento se afirma dicha ilusión y lo que sorprende al lector en la novela es que el narrador jamás emplea para sí mismo ni para sus personajes un nombre propio. Es decir no pasa la prueba del yo. Esto porque toda escritura postula una imagen, una máscara, y entre quien escribe yo y ese yo que el autor transfiere a la hoja en blanco existirá siempre una especie de frontera. Además, quisiera poner de relieve que en esta novela lo que importa no es la trama ni el nombre propio de sus diferentes personajes, (es por eso

que el escritor prefiere acordar a sus criaturas ficticias solo iniciales para acentuar el estado fragmentario en que se encuentran) sino todo el conjunto de emociones y de mundos imaginados y recreados por su autor. Este mundo recreado por el yo narrador es un mundo que se construye a partir de fragmentos, a partir de historias que tienen parte de verdad y de mentira: “Son viejas historias que no sabe hasta dónde son verdad y desde dónde las ha inventado” (p,27) afirma el narrador que nos habla de yo. Se trata de historias fragmentadas que se alimentan de ese mismo recuerdo y que el narrador tendrá la capacidad de recordar algunas más que otras; es así que el narrador explica el procedimiento:

En primer lugar, debo advertir que si algunas partes de mi relato resultan más desarrolladas que otras no quiere decir que sean menos importantes sino tan sólo que están menos sostenidas por mi memoria, pues lo que recuerdo bien es la fase digamos inicial de mi historia de amor, casi diría la fase precedente, pues en lo más hermoso de la historia de amor la memoria se deshace se deshilacha se desmenuza y ya no hay modo de recordar qué sucede después [...] mientras por lo común una historia consiste en el recuerdo que de ella misma se tiene, aquí el no recordar es la historia misma.(p,102)

Esto también porque, a mi juicio, el ejercicio de la reconstrucción de la memoria, ese juego de ida y vuelta, dentro del cual de repente aparecen y desaparecen cuadros enriquecidos o empobrecidos por la imaginación de quien recuerda, tiene mucho que ver y puede compararse a la praxis de la elaboración narrativa de un acto creativo hiperconsciente. En efecto, todo escritor inmerso en el acto de escritura asimismo tiene la posibilidad de escoger y de retener las imágenes que más le agradan y de rechazar las que él considera no adecuadas para la realización de su obra. El escritor así como toda biblioteca, elige, olvida, clasifica, archiva, celebra.⁷⁴ Escribir como recordar, son dos mecanismos cerebrales libres en que los elementos de la imaginación y de la experimentación a través de esa imaginación adquieren un valor

⁷⁴ Hugo, Achugar, *La biblioteca en ruinas, Reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1994, p. 14.

primordial ya que los enriquecen generando una cantidad de interpretaciones cada vez más redefinibles. Así como no existe un solo recuerdo no existe una sola escritura, un solo lenguaje, una forma exclusiva, privilegiada de representar la realidad que rodea al ser humano. La escritura así como el recuerdo es presencia y ausencia, verdad y mentira, y es buceando en esa ausencia que el lector encontrará los indicios necesarios para poder disfrutar plenamente de un texto literario.

En el texto de Miguel Donoso Pareja, el sentimiento de ausencia, de soledad, de angustia está reflejado y puesto de relieve en la imagen siempre en tránsito que no alcanza encontrar un puerto de anclaje y en la eterna búsqueda del personaje principal J. ¿Qué es lo que sigue buscando J ? ¿Auto completarse? ¿Existe algo similar? ¿Puede un individuo alcanzar la totalidad del deseo? Si sería así el deseo no sería más deseo.

Es así que J quedará siendo ese ser sin sombra, ese individuo incompleto que salta de memoria en memoria. Su continuo deambular de recuerdo en recuerdo lo conducirá a un callejón sin salida, es decir a la completa disolución de su ser. Disolución que involuntariamente le permitirá dejar una huella de su existencia. ¿Dé que manera logrará hacer esto? La muerte, el deseo continuo de autodestrucción le permitirá por lo menos ser recordado. El recuerdo, así como lo afirma J, es la permanencia de la vida. De la misma manera que J es consciente de que solamente después de su muerte podrá ser recordado, todo autor en el acto hiperconsciente de la escritura es consciente de querer conceder al mundo una pequeña parte de su ser. Sin embargo, este reconocimiento del autor y de su texto, este goce por parte de los lectores de esas pequeñas parcelas de su mundo, deviene posible solo a través y por medio del acto de lectura ya que como lo enfatiza J, si el recuerdo es la permanencia de la vida, la lectura es la permanencia de la escritura. Es, en efecto, solo a través de este acto infinito

que todo texto literario puede considerarse completo ya que rehace su sentido por y a través de los lectores.

La lectura, en suma, sería la hemorragia permanente por la que la estructura paciente y últimamente descrita por el análisis estructural se escurriría, se abriría, se perdería, conforme en este aspecto a todo sistema lógico, que nada puede, en definitiva, cerrar; y dejaría intacto lo que es necesario llamar el movimiento del individuo y la historia: la lectura sería precisamente el lugar en el que la estructura se trastorna.⁷⁵

⁷⁵ Roland, Barthes, op.cit, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, p.49.

Conclusiones.

La geografía de la novela nos dice que nuestra humanidad no vive en la helada abstracción de lo separado, sino en el pulso cálido de una variedad infernal que nos dice: No somos aún. Estamos siendo.

Carlos Fuentes.

Imaginaría que el deseo de todo atento lector después del buceo en el laberinto verbal de las cuatro novelas ecuatorianas pertenecientes a periodos históricos diferentes, sería el de finalmente poder encontrar un centro o una pequeña seña que podría definir y aclarar totalmente el concepto y el sentido de la hiperconsciencia creativa manejada dentro de la intertextualidad de los textos mencionados. Sin embargo, quisiera hacer hincapié en el hecho de que este centro tan anhelado no existe y es precisamente por eso que me he obstinado a lo largo de este trabajo crítico en hablar de bosques narrativos, de laberintos, de travesías, de caminos y no de llegadas. Este centro permanecerá siempre como una incógnita abierta hasta el infinito, un poco como lo es el conjunto de la estructura de las matrioskas rusas en que cada entidad deja entrever y crea otra y así de seguido en su juego rotatorio interminable.

Los diferentes escritores ecuatorianos aquí analizados, a mi juicio, no han tenido la pretensión de llegar por medio de sus escritos a algo definitivo y concreto, ningún trabajo crítico es concluyente en cuanto es solo un camino que abre otros caminos. En este sentido, estos creadores se han atenido y referido en la construcción del andamiaje complicado de su proceso creativo al punto de vista del filósofo Deleuze ya mencionado en la introducción de este trabajo, según el cual lo que importa en un texto literario no es el significado o el significante del libro mismo, sino el itinerario efectuado con toda la mecánica implicada para la realización de la obra artística. “[...] Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso

futuros parajes[...]”⁷⁶ Un texto literario es una transparencia en la cual un sentido deja transparentar otros posibles sentidos.

El único foco posible dentro de todo este andamiaje textual no es otra cosa que el territorio de la escritura en continuo estado de experimento y de descubierta y de la mente creativa de cada escritor. Este tipo de literatura, y creo que ningún tipo de arte, no se escribe para que el lector encuentre respuestas a sus problemas ontológicos sino que para que pueda viajar junto con el autor y en que este viaje tortuoso de los caminos expresivos logre fusionarse dentro de ese mundo creativo reinventándolo y recreándolo a su manera. Justamente, toda novela así como lo pone de relieve Carlos Fuentes, es el siguiente viaje de Ulises, el viaje hacia lo que se ignora. Sin embargo a lo largo de nuestra historia, la condena de la escritura está asociada a un orden de significado, de pensamiento, de verdad, de razón, de lógica, de mundo concebido como fundamento, como existente por si mismo. Es por eso que nos obstinamos en querer encontrar un sentido preciso en cada texto literario aún adónde no lo hay. Sin embargo y paradójicamente dentro de estos textos denominados *hiperconscientes*, cualquier intento de análisis basado en la razón pierde su sentido, se vuelve irrelevante, porque en este espacio no existen verdades absolutas y únicas sino múltiples verdades que se toman de la mano. Estas diferentes verdades tendrían que estimularnos en mostrar cómo un texto es lo que es y no exponer lo que significa.

Mi propósito en este trabajo crítico ha sido el de concurrir con el lector a huir de todos los sistemas que se creen definitivos, manteniendo a la verdad suspendida, creando diferencias siempre pensándose a sí misma. El deseo y la voluntad del narrador en estos diferentes textos ha sido el de evadirse del inevitable destino final. Testigo de este procedimiento han sido las cuatro novelas escogidas en la cuales dentro de la

⁷⁶ Gilles y Félix Guattari, Deleuze, op, cit.

complicada estructura discursiva no existe una conclusión definitiva de una posible historia sino que la narración casi siempre deja abierta una incógnita. La narración no ha sido vista como únicamente una ficción, una representación del tiempo que se superpone a la vida, sino que al contrario mantiene una estrecha relación con el tiempo de la experiencia humana.

Las diferentes obras analizadas se distinguen entre ellas por el simple motivo de haber abarcado el tema de la hiperconsciencia creativa del escritor cada una a su manera. En cada novela, su autor se ha ido moviendo y ha ido creando su texto respetando su trato particular, ese pequeño indicio que reside dentro del armazón del mismo texto o dentro de las palabras textuales que define y caracteriza la manera distinta de abordar el proceso del acto creativo. Todo esto es debido de un lado a la propia manera de narrar de un escritor, ya que no todos los escritores escriben de la misma forma o exponen sus defectos o sus virtudes con la misma intensidad comunicativa y, principalmente, a mi modo de ver, tiene que ver y se relaciona con las diferentes épocas históricas en que han sido producidas dichas novelas, épocas en que el concepto propio de novela y su estructura interna ha sufrido cambios relevantes. En efecto, los primeros dos textos, *Débora*, de Pablo Palacio, y *En la ciudad he perdido una novela*, de Humberto Salvador, como ya lo he mencionado en la introducción de este estudio crítico pertenecen a la controvertida generación del 30, mientras que *Entre Marx y una mujer desnuda* remonta al 1976 y en fin *Hoy empiezo a acordarme* es un texto más bien reciente que ha sido escrito en el 1992.

En la primera novela analizada, es decir en *Débora* el tema de la hiperconsciencia creativa es decir el tema de la creación dentro de la creación aflora como un aspecto nuevo dentro de la narrativa tradicional del país. Efectivamente, Pablo Palacio puede ser considerado el primer escritor en el Ecuador que se preocupa de

descubrir y de experimentar nuevos caminos narrativos basados en modelos europeos y americanos pero que se distinguen por una idiosincrasia propia y única de América Latina. Este escritor, introduce en su novela corta el tema de la creación dentro de la creación, como lo había hecho por primera vez Cervantes en el *Quijote* en que el escritor español introduciendo un personaje que desea ‘ser lo que no es’ otorga a la novela un original cambio estético marcando el inicio del género de la novela y el final de la literatura fantástica.⁷⁷

En efecto, *Débora* es en este sentido un texto innovador dentro de las letras ecuatorianas y se distingue entre los diferentes textos escritos en el mismo periodo justamente por su estructura narrativa compleja que demanda la participación de un lector activo que se vuelva cómplice y que arme el rompecabezas literario. La hiperconsciencia narrativa de su escritor es abordada digamos de manera parcial, en el sentido de que su escritor no se preocupa de ocuparse o de involucrarse dentro de todos los diferentes planos narrativos que manejará y de que se ocupará posteriormente por ejemplo Jorge Enrique Adoum.

Débora puede ser considerada una novela corta que introduce el tema de la hiperconsciencia creativa pero que se queda en esa fase de desarrollo del tema tanto en el plano lingüístico como en el técnico. Palacio en *Débora* se propone escribir una novela que se aleje de todos los parámetros tradicionales, es hiperconsciente de su oficio de escritor, pero su tipo de narración se parece más a un manifiesto público que a una historia ficticia. Esto no quiere decir que su talento no ha sido reconocido y apreciado ya que ha abierto el horizonte y el camino a los otros escritores que posteriormente se ocuparán del mismo tema.

⁷⁷ Este concepto ha sido afirmado por el escritor checo Milán Kundera en un artículo publicado en la revista Mexicana *Claves* en diciembre del 1999. Kundera aseguró que el escritor español superó los límites literarios de la época y dio a la literatura un nuevo sentido. Asimismo señaló que Cervantes incluye por primera vez en una novela el ‘humor sutil’, que se aleja de la comicidad estereotipada y cruel, que hasta entonces aparecía en los libros de la época.

Humberto Salvador, por su lado, ha intentado manejar el tema de la literatura y de la escritura hiperconsciente con una imagen metafórica tan acertada como aquella de la pérdida de su novela en la ciudad, para poder demostrar a sus lectores hasta qué punto es posible jugar y divertirse con las imágenes enriquecedoras que pueden ser manejadas dentro de la producción de un texto literario. Cada lector que ha decidido aventurarse en la lectura de este texto ecuatoriano ha tenido el privilegio de perderse con el escritor en los meandros literarios de este peregrinaje de descubierta y aún si desafortunadamente no ha podido encontrar lo que se esperaba al voltear de cada página, es decir la gran *Novela*, ha hallado el placer de la lectura y de la eterna novela es decir la novela de la literatura, novela única, que no podrá perderse jamás por el simple motivo de que nosotros los lectores somos y seremos los que la encontraremos en todas partes, en cada instante, y no dejaremos de alimentarla con nuestros aportes creativos.

Jorge Enrique Adoum, con su ‘texto con personajes’, a mi juicio, ha ido un poquito más allá, en el sentido de que teniendo la suerte de producir su obra en los años 70, años posteriores al boom de la literatura latinoamericana en que estas particulares y determinadas técnicas narrativas habían sido ya empleadas múltiples veces, ha podido rescatar algunos indicios para ampliar sus horizontes narrativos y mostrarnos un ejemplo de escritura único en su universo textual. Con esto no me atrevería en decir que Jorge Enrique Adoum ha ‘copiado’ a los escritores del boom latinoamericano tipo Cortázar con su novela experimental *Rayuela* el cual la menciona en su mismo texto, u otros que han manejado el mismo tema sino que certeramente su camino narrativo ha sido de alguna manera facilitado por los diferentes procesos textuales que ya se habían manejado y experimentado en el campo literario. *Entre Marx y una mujer desnuda* es una narrativa en su completa desnudez, en la cual se consolida, a mi juicio, el intento de Palacio y de Salvador. Aquí existe por un lado “una narración dentro de una narración ”

pero paradójicamente no existe “La **Novela**” dentro de una novela. Podría hablarse de una suerte de juegos de espejos entre el yo escritor, el que se sienta a crear un texto narrativo y el ideal del yo, el escritor que llegue a encontrar la obra maestra, como si Narciso no se conformara en verse reflejado. La hiperconsciencia de un acto creativo es un movimiento invertido de superposición como lo son las figuritas de las muñecas rusas que suponen un conjunto llevado al mínimo soportable, lo cual en la realidad es imposible; lo contrario sería la desaparición del conjunto; el resultado sería el encuentro del vacío que no por estar vacío carece de símbolos, o de significados etc. El vacío siempre será incolmable.

La hiperconsciencia creativa es esa labor casi de artesano que requiere tiempo, paciencia y constancia. Estas virtudes constructivas han sido empleadas por Miguel Donoso Pareja en su novela *Hoy empiezo a acordarme* dando al texto esa imagen de eterno movimiento. El título de la obra anticipa la imagen metafórica del pasaje del escritor por las diferentes etapas de la conciencia, es decir, el consciente, el preconscious y el inconsciente; etapas que tienen el privilegio de poder invertir su orden cronológico hasta alcanzar el estado de la hiperconsciencia. El consciente es el estado en que el escritor se encuentra apto para escribir y podrá resumirse en esta frase: *Voy a escribir*, el precosciente es el estado anterior al proceso creativo resumido en esta cita: *Antes de que me olvide voy a escribir*, y el inconsciente es ese estado ambiguo en que el escritor viene inspirado por fuerzas ajenas a su voluntad: *Ahora que me acuerdo escribo*.

La hiperconsciencia residiría en el mismo título del libro *Hoy empiezo a acordarme*, es decir en el pasaje de la intención de escribir al registro de la memoria, recuerdo que se distinguirá por el hecho de no poder ser nunca fiel en la mente de un

escritor sino que cargado de otras imagen simbólicas que lo enriquecerán o lo empobrecerán .

Desde aquí parecería que todo intento de hiperconsciencia creativa sería fallido. Esto no porque no exista la hiperconsciencia creativa de un determinado escritor o porque no exista ese afán de hallar nuevos caminos expresivos que otorguen un diferente valor y una nueva expresión a la novela sino porque siendo este mecanismo un movimiento invertido de superposiciones abierto al infinito, ningún escritor en el proceso de su creación artística llegará a descubrir la última faceta de la matrioska rusa, el último estadio, es decir, el centro tan anhelado que podría traducirse en el encuentro definitivo de la “gran **Novela** dentro de la novela”. ¿Por qué? Por el simple motivo de que si lo alcanzaría no existiría más la verdadera novela, es decir, ese misterioso y ambiguo “[...] texto que fluye y no se detiene, es incommesurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás.”⁷⁸

⁷⁸ Mario, Vargas Llosa, op,cit, p. 9.

Bibliografía.

Fuentes Primarias.

Adoum, Jorge, Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Editorial El Conejo, Quito, 1984.

Donoso Pareja, Miguel, *Hoy empiezo a acordarme*, Editorial Eskeletra, Quito, 1997.

Palacio, Pablo, *Débora y un hombre muerto a puntapiés*, Editorial El Conejo, Quito, 1985.

Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Talleres Gráficos, Quito, 1929.

Fuentes Secundarias.

Achugar, Hugo, *La biblioteca en ruinas, Reflexiones culturales desde la periferia*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1994.

Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as Self Conscious Genre*, Bekerley, University of California Press, 1975.

Araujo, Sánchez, Diego, *Arte y Cultura; Ecuador: 1930-1980*, Corporación Editora Nacional, 1980.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Barrera, Isaac J, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.

-----, *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Barthes Roland, *¿Por donde empezar?*, Barcelona, Du Seil y Tusquets Editor, 1974.

-----, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

-----, *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.

- , *El grado cero de la escritura*, México, SigloXXI, 1987 (1972).
- Bobes, Naves, Maria del Carmen, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- Borges, Luis, Jorge, *Ficciones*, Alianza Editorial Emecé, col. El Libro de Bolsillo, Madrid, 1971.
- , *Discusión*, 4 Reimp. Emecé, Buenos Aires, 1966.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Traducción de Aurora Bernandez, Madrid, Siruela, 1989.
- , *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1998.
- Carrión, Alejandro, *Pablo Palacio, el fulminado por el rayo*, Quito, Banco Central, 1983.
- Cueva, Agustín, *Literatura y Conciencia Histórica en América Latina*, Editorial Planeta del Ecuador, 1993.
- , *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Universidad Central del Ecuador, Editorial Universitaria, 1973.
- Deleuze, Gilles y Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- , *Mil mesetas*, Ed. Pre- textos, Valencia, 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, Trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los Grandes de la Década del 30*, Quito, Ed. El Conejo, 1985.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- , *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1978
- , *Lector in Fábula*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.
- Forster, Edward M, *Aspectos de la novela*, Universidad Veracruzana, México, 1961.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- , *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

- , *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós , Barcelona, 1996.
- , *La Arqueología del saber*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1970.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Frye, Northon, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte de Avila, 1957.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- , *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid : Arco Libros, 1996.
- Lyotard, Jean- Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Ortega y Gasset, José, *La Deshumanización del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Palacio, Pablo, *Vida del ahorcado, Novela subjetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932.
-, *Novela Guillotinada*, en *Revista de Avance* n. 11, La Habana, Septiembre 1927.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pulgarín, Amalia., *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa postmodernista*, Madrid, Espiral Hispanoamericano, 1995.
- Rama, Angel, Vargas Llosa Mario, *García Márquez y la problemática de la novela*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1972.
- Robles, Humberto, “La Noción de Vanguardia en el Ecuador: Recepción y Trayectoria (1918-1934)” , en *Revista Iberoamericana* n 144-145, Julio-Diciembre, 1988.
- Salvador, Humberto, *Taza de Té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.

Sontag, Susan, *Contra la Interpretación*, Trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1966.

Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Colombia, Seix Barral, 1991.

Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, London- New York, Methuen, 1984.

Wolfgang, Iser, “*La estructura apelativa de los textos*”, en *En busca del texto*, Comp, por Dietrich Rall, México, Universidad Autónoma de México, 1987.