

*Las estéticas
de Jorge Icaza
y Pablo Palacio
bajo el signo
de lo barroco y
lo cinematográfico*

Santiago Cevallos



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio
bajo el signo de lo barroco
y lo cinematográfico

SERIE 
Magister
VOLUMEN 95

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
uasb@uasb.edu.ec • www.uasb.edu.ec

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

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
cen@cenlibrosecuador.org • www.cenlibrosecuador.org

Santiago Cevallos

**Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio
bajo el signo de lo barroco
y lo cinematográfico**



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



Quito, 2010

**Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio
bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico**
Santiago Cevallos

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 95

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Ediciones Abya-Yala
Corporación Editora Nacional
Quito, agosto de 2010

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Diseño gráfico y armado:
Jorge Ortega Jiménez
Impresión:
Impresiones Digitales Abya-Yala,
Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
978-9978-19-403-4

ISBN: Ediciones Abya-Yala
978-9978-22-934-7

ISBN: Corporación Editora Nacional
978-9978-84-524-0

Derechos de autor:
Inscripción: 033843
Depósito legal: 004455

Título original: *Contaminación narrativa. Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio
bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura,
con mención en Literatura Hispanoamericana
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2006

Autor: *Santiago Andrés Cevallos González*. (Correo e.: santiagozazo@hotmail.com)

Tutora: *Alicia Ortega*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0415

Contenido

Introducción / 9

Capítulo I

Las literaturas de Icaza y Palacio de cara a la modernidad / 11

Literatura y modernidad / 11

Jorge Icaza y Pablo Palacio en el contexto histórico y literario del Ecuador de las primeras décadas del siglo XX / 12

Capítulo II

Icaza y Palacio o la irrupción de nuevos lenguajes en la narrativa ecuatoriana / 23

Propuestas literarias modernas: la incorporación de otros lenguajes en las narrativas icaciana y palaciana / 23

Transformación del espacio: ciudad y campo literarios / 26

Configuración del tiempo moderno / 33

Capítulo III

Lo teatral y lo barroco en la obra de Icaza / 43

Lo teatral en la narrativa icaciana / 43

La realidad como puesta en escena y la gran farsa social / 55

Capítulo IV

Los lenguajes de la obra palaciana / 77

Contaminación narrativa / 77

La narrativa palaciana bajo el signo del cine / 87

Conclusiones / 95

Bibliografía / 97

Entre tanto Cardona, esforzado y diligente, sentó el cadáver de cara de víbora y patas de buey en un sillón, le ató como pudo al mueble, le limpió la sangre del rostro, le arregló los vestidos, el látigo, el gesto cruel de los labios y, al final, le acomodó en la penumbra del hueco de la ventana, entre los pliegues de la cortina de damasco que colgaba hacia el suelo.

JORGE ICAZA

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

PABLO PALACIO

Introducción

La modernidad ecuatoriana se caracteriza, en gran medida, por la convivencia de varias representaciones del mundo que pugnan por imponerse. Las literaturas de Jorge Icaza y Pablo Palacio buscan dar cuenta de esa realidad, y, en ese sentido, ellas constituyen una entrada privilegiada de lectura de la tensión existente entre esos varios discursos.

Las narrativas de ambos autores incorporan a sus propuestas literarias, lenguajes provenientes de otros ámbitos de la vida social. Sus propuestas se enriquecen con estas influencias y ellas entregan, además, una mirada crítica de la incidencia de diferentes sistemas de representación en la vida social.

Debido a la lucha que existió entre varias corrientes del denominado realismo literario –social, socialista, abierto– en el Ecuador de las décadas del 20 y 30, casi no se han estudiado los estrechos vínculos que existen entre los autores de esa época.

Las narrativas de Icaza y Palacio han sido abordadas tradicionalmente por la crítica como propuestas y estéticas literarias opuestas. No se ha considerado que ambas literaturas incorporan otros lenguajes como forma de inscribirse en la modernidad, criticarla y desmontar la realidad de dominio que esta acentúa. Ante un discurso literario tradicional, sentido por los dos escritores como insuficiente para dar cuenta de la compleja realidad en que viven, ellos exploran otras formas expresivas que no se limitan a las del lenguaje coloquial o regional. Una de las características fundamentales de las literaturas de las primeras décadas del siglo anterior, es, entonces, la incorporación de distintos lenguajes en la obra, tradicionalmente exiliados por el *statu quo* estético.

En este sentido, el estudio de esos otros lenguajes que cobran gran fuerza en la modernidad y que son constitutivos de las narrativas de Palacio e Icaza, representa una entrada muy poco transitada, que abre, además, muchas posibilidades de cara a una valoración crítica que no desconozca las inquietudes de dos escritores marcados por su medio y tiempo, y en cuyas propuestas estéticas se descubren muchas coincidencias a nivel de la concepción artística de representación del mundo.

La entrada en la narrativa palaciana a partir de los lenguajes filosófico, científico, periodístico y cinematográfico, y a la de Icaza a partir del teatral, cobra, por lo tanto, gran importancia en la medida en que revela una característica en común de dos escritores marcados intensamente por la modernidad.

En aquella época se desarrollan unas literaturas que pretenden ser revolucionarias, que buscan cuestionar la exclusión política y estética. Muchas de las propuestas de los escritores de este período, entre las que se destacan las de Icaza y Palacio, se encaminan hacia la explicación de los contenidos culturales de la nación dominada.

Cabe destacar, además, que no solo los artistas, sino que toda la sociedad civil se encontraba en pie de lucha, en una época caracterizada por una intensa movilidad social y agresivos programas de modernización en todo el territorio.

Las literaturas de los dos escritores dan cuenta de la emergencia de esos nuevos actores colectivos y buscan recrear el movimiento de reconstitución del espacio social. Sus propuestas pretenden, en definitiva, recuperar críticamente las distintas representaciones de la modernidad en construcción en las primeras décadas del siglo XX.

CAPÍTULO I

Las literaturas de Icaza y Palacio de cara a la modernidad

LITERATURA Y MODERNIDAD

La literatura debe ser entendida en su relación con el contexto histórico y cultural del que nace y es testimonio. Durante el siglo XIX en América Latina la labor literaria estuvo estrechamente vinculada con el ejercicio del poder y ésta tuvo, sobre todo, un carácter normativo.

No se puede abordar, sin embargo, las manifestaciones sociales, políticas o culturales de un determinado siglo, como un todo homogéneo. En el transcurso del período antes mencionado hay, sin lugar a dudas, muchos proyectos literarios que no pueden ser entendidos al margen de su vinculación con propuestas políticas oficiales, altamente excluyentes.

Hasta el último cuarto del siglo XIX, en América Latina la relación entre la literatura –las letras, más bien– y la vida pública, generalmente no había sido problemática. En las sociedades recién emancipadas escribir era una práctica racionalizadora, autorizada por el proyecto de consolidación estatal.¹

Si bien esta es una tendencia mayoritaria en el XIX, como lo anota Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, existen, a su vez, voces críticas de los proyectos estatales y de dominación moderna que se intentan imponer.

José Martí en su escritura, por ejemplo, vuelve evidentes los desencuentros entre el sujeto y los propósitos capitalistas modernos. Como lo anota el mismo Ramos, la literatura de Martí «posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista que en aquella época de intensa modernización rebasan el horizonte temático de las formas canónicas y codificadas».²

El hecho de que el escritor cubano no se haya vinculado a las propuestas de consolidación gubernamental, no significa en lo absoluto que su lucha social y literaria no pueda ser considerada como política, esto, sobre

1. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 62.

2. *Ibid.*, p. 112.

todo, en relación con la modernidad capitalista. En este sentido, cabe aclarar lo que en este trabajo debe ser entendido por la política. Para ello, las distinciones que advierte Ramos son muy importantes.

Conviene precisar, en este punto, el concepto problemático de la política, por la tendencia a significar con esa palabra al menos dos tipos de prácticas sociales distintas. Como señala N. Poulantzas, uno de los rasgos del Estado propiamente moderno es la relativa autonomía de la esfera burocrática y legal –lo político– del Estado como centralización institucionalizadora del poder, distinguido de las luchas sociales por el poder, que forman la política.³

Esta demarcación cobra aún más importancia con el propósito de entender la autonomía cada vez mayor de la literatura como institución, con respecto a los organismos del Estado. Dicha autonomía se acentuará en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX.

Además, la distinción anotada es sumamente útil para entender el proceso de las literaturas ecuatorianas en el tránsito entre los dos siglos mencionados y, sobre todo, para lograr una cabal comprensión de las literaturas de Jorge Icaza y Pablo Palacio.

En efecto, las propuestas de estos dos escritores no pueden ser entendidas al margen de los hechos políticos y sociales de la época en que les tocó vivir. Sus proyectos estéticos se definen, ante todo, como una impugnación a la dominación moderna capitalista, orquestada desde las élites económicas, políticas y culturales, y encubierta por el poder estatal.

JORGE ICAZA Y PABLO PALACIO EN EL CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO DEL ECUADOR DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL S. XX

La entrada del Ecuador en la modernidad ha sido problematizada por algunos pensadores y escritores ecuatorianos en las últimas décadas. Aunque las fechas difieren en cada propuesta, generalmente se ha vinculado esta entrada con alguna rebelión social que habría partido de una toma de conciencia por parte de las clases dominadas y excluidas. Habría, además, una correspondencia de las rebeliones sociales con otras en los ámbitos cultural y estético.

3. *Ibid.*, p. 71.

Cabe mencionar, los criterios de Alfredo Pareja, Agustín Cueva y Fernando Tinajero, entre los de más relevancia en este tema. Para Pareja, la entrada del Ecuador en la modernidad puede situarse en 1925, cuando se da el triunfo de la Revolución Juliana. Cueva anota en *Lecturas y rupturas*, en cambio, que «[l]egítimamente puede afirmarse que la edad moderna del Ecuador empieza con la Revolución Liberal de 1895...».⁴ Tinajero, citado por Cueva en *Literatura y conciencia en América Latina*, más próximo en cierto sentido a Pareja, sitúa la entrada del país en la modernidad política, social y cultural en 1922, año de la masacre de los trabajadores en la ciudad de Guayaquil, hecho que fue recuperado literariamente en el último capítulo de la novela *Las cruces sobre el agua* (1941) de Joaquín Gallegos Lara.

Si bien es cierto, Cueva anota en su libro *La literatura ecuatoriana* que las condiciones sociopolíticas derivadas de la Revolución Liberal permitieron «el florecimiento de una literatura primeramente progresista y luego revolucionaria, de excelente calidad, expresión del espíritu pujante y combativo de la clase media...»,⁵ coincide de la misma manera con Tinajero en que el trágico año de 1922 es un hito fundamental en la historia del Ecuador, sobre todo en relación con la esfera política y literaria.

La novela *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez, es considerada por Cueva, como por muchos otros críticos, como el punto de partida de la novela realista en el territorio ecuatoriano. En esta novela, efectivamente, se encuentra el germen de la propuesta literaria que se desarrollará y consolidará con *Un hombre muerto a puntapiés* (Palacio, 1927), *Los que se van* (Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, 1930), *Horno* (José de la Cuadra, 1932), y *Barro de la Sierra* (Jorge Icaza, 1933).

Floreecía, entonces, en aquellas primeras décadas del siglo anterior una literatura que pretendía ser revolucionaria, que buscaba impugnar la exclusión política y estética.

Se podría afirmar que lo expresado por María del Carmen Fernández en *El realismo abierto de Pablo Palacio*, con respecto a *Los que se van*, es válido para toda esta generación de escritores, pues todos ellos abren el camino hacia la explicación de los contenidos culturales de la nación dominada.⁶

Los narradores y poetas discutían activamente acerca de sus propuestas literarias. Ellos, al igual que gran parte de la sociedad civil, se encontra-

4. Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1986, p. 69.

5. A. Cueva, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1968, p. 44.

6. Ver María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991, p. 77.

ban en pie de lucha, en una época caracterizada por una intensa movilidad social y agresivos programas de modernización en todo el territorio.

Ante esto reaccionaban con gran energía escritores como José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Pablo Palacio y Jorge Icaza. Se luchaba por romper con los cánones estéticos imperantes que entonces eran percibidos como dictatoriales y limitantes.

Estos escritores sintonizan con la emergencia y las reivindicaciones de los distintos grupos sociales de las grandes ciudades como Quito y Guayaquil, como también de los marginados de los campos serranos y costeros.

En la primera mitad de este siglo, período de desigual y diferenciado tránsito hacia la consolidación de una sociedad capitalista, Quito vive, en términos de su composición poblacional, significativas transformaciones en el orden cuantitativo y cualitativo. Así observamos en primer término, un acelerado crecimiento poblacional producto –al parecer– no sólo de su propio crecimiento vegetativo, cuanto de una creciente migración interna, como antes no había conocido la ciudad hasta ese momento de su historia. Desde otra perspectiva, en cambio, a la luz de una creciente conflictividad social, especialmente a lo largo del decenio de los treinta, observamos que la ciudad deviene en escenario de la constitución de nuevos actores colectivos que dan cuenta de la formación de una nueva estructura urbana de clases, a partir de cuya conflictividad sociocultural, promovida por la inmigración, el choque étnico y la lucha de clases, se reformulará la representación subjetiva de la comunidad urbana.⁷

Como lo anota el historiador Guillermo Bustos, las representaciones de los espacios sociales pugnaban entre sí y pretendían imponerse. Por lo tanto, la década de los treinta del mencionado siglo constituye un período excepcionalmente significativo en la modificación del espacio social y la lucha de las representaciones.

Precisamente, las literaturas de Jorge Icaza y Pablo Palacio dan cuenta de la emergencia de nuevos actores colectivos y la consiguiente formación de una nueva estructura urbana de clases.

Uno de los grandes aportes de estos dos escritores es la recuperación estética en sus literaturas de la mencionada conflictividad sociocultural, debido a la inmigración, el choque étnico y la lucha de clases. Estos tres puntos serán el pilar más importante del edificio icaciano, mientras Palacio prestará gran atención, sobre todo, al último punto.

7. Guillermo Bustos, «Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la historia*, Quito, Editorial Fraga, 1992, p. 165.

La modernidad capitalista intentaba consolidarse en aquella época en la ciudad de Quito. Las narrativas icaciana y palaciana buscan recrear el movimiento de reconstitución de este espacio social. Ellas buscan recuperar críticamente las distintas características de la modernidad en formación.

Habría en aquella época, por tanto, un proceso de impugnación social proveniente de los sectores subalternos y las literaturas icaciana y palaciana recrearían y serían parte, igualmente, de dicho proceso.

A su vez, se habría generado, siguiendo a Bustos, la reacción «por parte de quienes veían cuestionada su hegemonía social, algunas de dichas reacciones que buscaban un reforzamiento de los signos del poder o del *statu quo*, se expresaron en la problemática urbana».⁸

La reacción de los grupos hegemónicos no solo se hizo efectiva en el territorio urbano y social, sino de la misma manera en el literario. En muchos de los casos, la reacción fue violenta a través de los medios de comunicación y, en otros, las obras de los escritores de esta generación fueron, en un principio, recibidas con el silencio.

Es el caso de la obra más conocida de Jorge Icaza, *Huasipungo* (1934), la cual fue acogida con entusiasmo primero en el exterior. Solo después de que Icaza ganara el Premio Nacional de Novela en 1935 con *En las calles*, la crítica literaria nacional recibiría con menos reparos su obra.

Quizá con estos antecedentes sean más comprensibles las palabras de De la Cuadra, quien veía en las literaturas del realismo social el anuncio de las literaturas revolucionarias que estarían por venir. En este sentido, además, es posible una comprensión más cabal de las propuestas literarias denominadas de vanguardia.

En palabras de Jorge Carrera Andrade, citado por Humberto Robles en *La noción de vanguardia en el Ecuador*, la vanguardia en el país habría sido, ante todo, un movimiento de vanguardia social. Con estas palabras, el poeta quiteño pretendía conciliar las preocupaciones sociales y estéticas de dicho movimiento. Estos criterios van encaminados, sin embargo, a una reconciliación no solo de los intereses de los escritores adscritos a esta propuesta, diferenciándolos en gran medida de la vanguardia vinculada con los «ismos» europeos, sino que ayudan a distinguir también las relaciones entre escritores arbitrariamente diferenciados por la crítica.

Un ejemplo claro de este problema tiene que ver con la distancia fabricada tradicionalmente por la crítica entre las propuestas estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio. Se ha pretendido abordar la literatura palaciana como si se tratase de una isla, sin conexión con el territorio literario del continente y el país.

8. *Ibid.*, p. 166.

Debido muchas veces a esta circunstancia se ha empobrecido notablemente el análisis de la literatura del escritor lojano. No se ha querido entender su literatura en relación con las otras propuestas existentes y se lo ha marginado de su contexto histórico y cultural.

El panorama de la crítica con respecto a la literatura icaciana, a pesar de los numerosos estudios dedicados a ella, también ha sido, en ciertos casos, bastante limitada. Dicha crítica ha prestado su máxima atención a la denuncia social existente en la obra. Su propuesta estética ha sido poco apreciada y, en algunas ocasiones, desvalorizada.

No se ha comprendido con acierto la respuesta de ambas literaturas al momento histórico en que se inscriben y cómo éste es elaborado estéticamente. Cabe añadir, que no ha existido un real trabajo interdisciplinario en el abordaje de estas literaturas. El diálogo entre la disciplina histórica y la crítica literaria está, con respecto a estos dos autores, aún por construirse.

La historia no puede servir únicamente, y en el mejor de los casos, como un telón de fondo para el análisis literario. De la misma manera, la disciplina histórica debe ir más allá de tratar la literatura simplemente como un documento que es testimonio de una época pasada, atendiendo básicamente solo al contenido del discurso y olvidando que la elaboración artística da cuenta también de un momento histórico determinado.

Agustín Cueva es seguramente el pensador ecuatoriano que ha dado pasos más firmes en esta dirección. Sus planteamientos buscan hilvanar las expresiones culturales y sociales. Su formación sociológica le ayuda a entender los distintos aspectos de la vida del ser humano como un todo. Resta añadir, únicamente, que la sutileza analítica que se descubre en sus estudios sobre la sociedad, no se presenta de la misma forma para descubrir la densidad de los procesos históricos. Esto repercute, obviamente, en su trabajo sobre los textos literarios, abordados desde una perspectiva histórica. Quizá esta sea, incluso, una de las razones de su limitada comprensión de la literatura de Pablo Palacio, por ejemplo.

Es el momento [en relación nuevamente al 15 de noviembre de 1922,⁹ S. C.] en que se condensan y estallan todas las contradicciones acumuladas por el desarrollo de un capitalismo a la vez contemporáneo y primitivo que, si de una parte generó un nuevo modo de producción, a partir del último tercio del siglo pasado, modernizando a su guisa la agricultura (sobre todo la del litoral), y en alguna medida las ciudades (o lo que se entendía por tales), por otro lado afincó las raíces del atraso, al articular un modelo oligárquico y dependiente

9. No se puede olvidar, además, que en ese año se publican *El estanque inefable*, primer libro de Jorge Carrera Andrade, y *El indio ecuatoriano* de Pío Jaramillo Alvarado, considerado por Cueva como el punto de partida del indigenismo en el Ecuador.

de economía, de sociedad y de cultura. Y es precisamente ese modelo, cimentado en la producción cacaotera para la exportación, el que entró en una prolongada agonía a partir de 1922. Crisis económica, en primer lugar, que no hará más que agravarse con los efectos de la profunda depresión del capitalismo iniciada en 1929, de los que el Ecuador solo se recuperará hacia mediados de la década de los cuarenta.¹⁰

Este diagnóstico de Cueva que será parte del sustento histórico de su reflexión sobre la literatura y la sociedad en el Ecuador entre 1920 y 1960, debe ser fuertemente matizado con el propósito de entender este período y las literaturas surgidas en el mismo.

En efecto, lo descrito por Cueva no es del todo correcto para la realidad de la Sierra centro norte. Como lo anota Bustos en el texto antes mencionado, siguiendo a Deler, durante el primer tercio del siglo anterior este espacio «experimentó un importante desarrollo de sus fuerzas productivas, contrariamente a la versión que hace años sostenía la presencia de una crisis generalizada enmarcada en la caída de las exportaciones y en las secuelas de la Gran Depresión».¹¹

No solo el crecimiento de la economía en la zona no se detiene en aquella época, sino que, a su vez, la ciudad de Quito conoce un extraordinario aumento poblacional y territorial. Se impulsan, entonces, «desde el municipio capitalino una serie de medidas de reordenamiento de los usos del espacio, y esbozan una estrategia de segregación residencial».¹² Para esta transformación de la ciudad de Quito, la llegada del Ferrocarril es de una importancia fundamental. Bustos afirma, por tanto, que 1908 «puede fecharse como el inicio de la historia moderna de Quito».¹³

Palacio e Icaza habitan esta ciudad inmersa en una excepcional reconfiguración social y espacial; sus literaturas se encuentran profundamente marcadas por los cambios de aquellas primeras décadas del siglo anterior. Además, a partir de 1925, se establece un régimen partidista moderno, «con el funcionamiento estable, organizado y permanente de los partidos Conservador, Liberal y Socialista».¹⁴

Como lo anota el mismo Palacio en su ensayo filosófico «La propiedad de la mujer» (1932), los paréntesis de las crisis conducen al hombre a

10. A. Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993, p. 110.

11. G. Bustos, *op. cit.*, p. 168.

12. *Ibid.*, p. 166.

13. *Ibid.*, p. 167.

14. Santiago Cevallos, «Hacia los confines», en *La cuadratura del círculo*, Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2006, p. 127.

cuestionar las verdades establecidas y, como consecuencia, a la formación de dos grandes bandos, y a la lucha entre quienes defienden la norma y los que abogan por derogarla. Para él, «[l]a gran crisis del siglo XX ha traído como consecuencia el desequilibrio de las verdades trascendentales».¹⁵

Como se desprende, también, de la entrevista a Palacio publicada en el diario *El Universo* en el año de 1934, existía una voluntad intensa de transformación de la realidad y un fuerte compromiso político, que en el caso del escritor lojano se formalizará en su activismo en el Partido Socialista Ecuatoriano, después de la publicación de su última novela *Vida del ahorcado* en 1932.

Pero si sus primeras obras [a propósito de Palacio, S. C.] habían surgido en un momento en que se buscaban nuevos cauces de expresión que acabaron con la literatura producida por la clase dominante, en 1932, fundado ya el Partido Comunista y radicalizadas las posiciones de un buen número de intelectuales, comenzó a hacerse de la literatura un arma de combate que enfatizara la injusticia de la dicotomía explotadores/explotados y propugnaba la urgencia de transformaciones radicales. El escritor empezaba a darle la palabra al Ecuador postrado, ya no solo para que se expresara en su cotidianidad, sino también para que lanzara el grito de rebelión, cuya expresión más desgarradora vendría dada por el recurrente «ñucanchic huasipungo» de la célebre novela de Icaza.¹⁶

Como lo anota con acierto Fernández en su estudio sobre Palacio y la encrucijada en que le tocó vivir, había un proyecto común a los escritores. Estas afinidades permanecieron, en muchos de los casos, ocultas para sus propios actores, debido quizá al apasionamiento o el excesivo dogmatismo.

Sin embargo, Palacio fue muy consciente de la importancia de aquella lucha y época. En la entrevista arriba mencionada, él resalta la trascendencia de ese momento histórico para el mundo, del privilegio que entraña vivir ese recodo de la historia, y, sobre todo, la necesidad de ser conscientes de aquél momento y desempeñar íntegramente el rol asignado.

Jorge Icaza en una entrevista con Enrique Ojeda, en un apartado a propósito de su novela *Huasipungo*, da cuenta, de la misma forma, de las doctrinas que influyeron hondamente en el pensamiento sobre la realidad ecuatoriana.

15. Pablo Palacio, «La propiedad de la mujer», en *Obras completas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 199.

16. M. Fernández, *op. cit.*, p. 15.

También tiene las influencias de las corrientes europeas que llegaban en ese entonces al Ecuador. Después de la revolución rusa sobrevino el gran movimiento socialista. Parecía que todo el mundo se iba a encaminar hacia el socialismo en una u otra forma y los jóvenes de Sudamérica –y no sólo del Ecuador– éramos profundamente revolucionarios, profundamente socialistas.[...] Entonces el medio mismo, mi inspiración y mi experiencia infantil me dictó el tema pero la orientación ideológica, política me dio esta influencia que vino de Europa.¹⁷

La lucha en términos ideológicos marcaba fuertemente la vida de los escritores de esas décadas. Muchas de las posiciones, como lo menciona la misma Fernández, se radicalizaron y las obras eran, muchas veces, descalificadas con ligereza por no obedecer a propuestas estéticas dogmáticas. Un ejemplo claro de este hecho, se lo puede obtener de la pugna entre Joaquín Gallegos Lara, el teórico de los escritores del Grupo de Guayaquil, y Pablo Palacio. Su última novela fue fuertemente criticada por ciertos grupos con posiciones más radicales, supuestamente por «no servir a los intereses de la revolución y ser ajena al medio».¹⁸ Debido a la intensa actividad intelectual de esos años¹⁹ en el país, existía una lucha entre varias tendencias en todos los ámbitos de la creación, y también dentro de las varias corrientes del realismo literario, sea esta social, socialista o abierto.

Se puede afirmar, entonces, que no existe únicamente una pugna entre los sectores dominantes y dominados, sino que la reformulación de las ideologías y las representaciones del mundo atravesaban gran parte de la vida de la época.

La influencia de la revolución bolchevique fue en efecto muy importante, pues sirvió de inspiración para la propia fundación del Partido Socialista (1926), en el que militaron Carrera Andrade, Pablo Palacio, José de la Cuadra y Enrique Terán, entre otros creadores de renombre; impulsó posteriormente la constitución del Partido Comunista (1931), del que fueron miembros escritores de la talla Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert; siendo, *last but not least*, un acicate para la difusión de una visión marxista del mundo sin la cual sería absolutamente inconcebible el realismo ecuatoriano, incluso en autores que nunca adhirieron teórica y políticamente al marxismo, como Jorge Icaza y el mismo Alfredo Pareja.²⁰

17. Entrevista a Jorge Icaza, en Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura, 1991, p. 120.

18. M. Fernández, *op. cit.*, p. 15.

19. En esos años se escribieron más novelas que en toda la historia de la República.

20. A. Cueva, *Literatura y conciencia histórica...*, p. 124.

Para Cueva, aquella época es comparable, en cierto grado, a lo ocurrido en los períodos preindependentista y prerrevolucionario liberal. Esto en el sentido en que el grupo de escritores de aquella época, sobre todo de clase media, «se apoya en los de abajo y hace alianza teórica con ellos».²¹ Con la gran diferencia que la generación de los años 30 tenía independencia de los grupos dominantes, y se definía en oposición a ellos. Panorama que cambiará a partir de los años 50, según Cueva, pues muchos de dichos escritores serán incorporados al aparato oficial y desempeñarán funciones públicas. Sus propuestas estéticas intentarán ser captadas, de la misma manera, por las instituciones culturales y convertidas en modelos o hasta moldes estéticos.

Cueva distingue en *Entre la ira y la esperanza*, entre la realidad (sistema social) y el discurso moral (ideología) que la justifica. Más allá de las políticas culturales de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en los años posteriores, las estructuras estéticas icaciana y palaciana se levantan sobre la impugnación a estos dos elementos del orden social.

Existe, entonces, en estos narradores una convergencia entre vanguardia política y artística; ellos defienden un pensamiento crítico en el Ecuador que entiende al arte como un lugar democrático de construcción de una realidad distinta, a partir de la crítica al sistema excluyente imperante. En este sentido, estas literaturas se hermanan con el pensamiento crítico latinoamericano del siglo XIX, que buscaba vincular en sus textos lo ético con lo estético.

Es preciso agregar, además, que entre 1920 y 1930 se organizan los primeros grupos obreros en alianza con los intelectuales de clase media –surcida, en parte, producto de las reformas liberales en educación–, con el propósito de conformar la vanguardia política.

Asimismo, en esos años en el país, como lo anota Humberto Robles en *La noción de vanguardia en el Ecuador*, existen gran cantidad de discursos literarios que buscan la legitimidad cultural.

Es necesario, sin embargo, remontarse a los anuncios de movimientos de vanguardia en el Ecuador, que coinciden con el período posterior a la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. Se puede destacar entre ellos al semanario humorístico *Caricatura* (1918-1921).

Más tarde (1931-1933) la revista *Elán* muestra, de igual manera, gran influencia de la Vanguardia histórica. También la poesía se vio inspirada por estos movimientos de renovación en las figuras de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Hugo Mayo.

No obstante, los propios escritores criticaron pronto estos modelos europeos que no atendían cabalmente a sus necesidades de representación de

21. A. Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1987, p. 52.

una sociedad en constante cambio y percibieron, como lo anota Fernández, una incompatibilidad entre una llamada «vanguardia formal» y otra denominada «vanguardia social».

La emergencia de nuevos estratos sociales a partir de la Revolución Juliana de 1925 y la posterior decepción de la misma, agudizaron las posiciones de renovación y lucha en todos los ámbitos de la vida social.

Todas las inquietudes políticas y artísticas buscaban un medio de canalización. El enfrentamiento radical entre distintos grupos sociales, mencionado más arriba, es visible con claridad a partir de dos publicaciones. El año siguiente a la Revolución de 1925, aparecen las revistas *Esfinge* y *Hélice*. La primera buscaba descalificar en sus páginas a las nuevas tendencias literarias; ella representaba la defensa de los grupos dominantes que se veían impugnados en su poder. *Hélice*, en cambio, era la expresión de las generaciones jóvenes, sus planteamientos estéticos eran vanguardistas y su proclama resulta, como afirma Fernández, la más revolucionaria de la época.

Cueva anota, sin embargo, en *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, que la revista fue «la mejor muestra de esas ambiguas transiciones ecuatorianas en las que el espíritu «señorial-decapitado» terminaba, en este caso, por mezclarse o coexistir, casi melancólicamente, con la vanguardia de apariencia más acelerada».²²

Como acota Vladimiro Rivas, citado por Cueva, el grupo se encontraba en la búsqueda de la modernización del país, mas parecían desear, en definitiva, otro país. Esto debe ser, no obstante, fuertemente matizado, pues si bien es cierto que es evidente la posición racista de un fragmento de *Hélice* citado por Cueva en su ensayo,²³ no se puede desconocer que muchos de quienes pertenecían a la revista se encontraban inmersos en una profunda búsqueda, tanto personal como nacional, altamente incluyente. Pero como se lee también en *Lectura y rupturas*, es claro que incluso en los movimientos más progresistas no hay una conciencia del carácter mestizo de la cultura del Ecuador. Es por ello, que las propuestas democráticas e incluyentes de los distintos estratos de la sociedad, realizadas con gran fortaleza por Icaza y Palacio, son en extremo relevantes.

Cabe recordar, que en 1927 Palacio publica *Un hombre muerto a puntapiés*, libro de cuentos en que se critica el alejamiento de la realidad ecuatoriana por la asunción de sistemas abstractos. A su vez, esta obra incorpora al

22. A. Cueva, *Literatura y conciencia histórica...*, p. 116.

23. Cueva cita una frase despectiva en la que el grupo se defiende del ataque de sus detractores bajo el argumento de que ellos no hacen arte para los Toapanta ni para los Chiluiza. Esta frase puede ser leída como testimonio del nivel de conciencia y madurez de las propuestas, y de las contradicciones de los grupos que buscaban una sociedad más justa.

imaginario nacional, personajes radicalmente marginales como el homosexual, el antropófago, la mujer siamesa o el filicida.

En 1928, Icaza iniciará su búsqueda estética de renovación temática y formal, a partir de la creación de obras dramáticas. Así, en ese año publicará *El intruso* y, el año siguiente, *La comedia sin nombre* y *Por el viejo*. En 1931 saldrá a la luz *¿Cuál es?*, obra que da cuenta, por lo demás, de la trayectoria de búsqueda icaciana, que ha pasado por la tragedia griega, el psicoanálisis freudiano, y ha llegado a la literatura de denuncia de la opresión del indio y las contradicciones de la sociedad ecuatoriana con *Barro de la Sierra*, dos años después.

CAPÍTULO II

Icaza y Palacio o la irrupción de nuevos lenguajes en la narrativa ecuatoriana

PROPUESTAS LITERARIAS MODERNAS: LA INCORPORACIÓN DE OTROS LENGUAJES EN LAS NARRATIVAS ICACIANA Y PALACIANA

En el continente americano en el s. XIX, la modernidad se caracteriza por la búsqueda de autonomía de las distintas esferas de la vida social. Por supuesto, dicha modernidad en América Latina se expresa y desarrolla en forma desigual en cada una de las regiones. Como lo anota Ramos, siguiendo a Weber, ésta se definía, en gran medida, por la tendencia a la separación y burocratización de los distintos saberes autonomizados.

La literatura busca su autonomía, sobre todo, en el último cuarto del siglo mencionado. Esta separación de esferas, como había anotado más arriba, no significa en lo absoluto un recogimiento u ocultamiento de las letras en los límites del texto o bajo formas estetizantes. Como escribe Ángel Rama en *La ciudad letrada*, pese a la relativa especialización de los literatos, la literatura en el continente continúa vinculada con la política. Por lo menos desde el cubano José Martí, se da la inclusión en la literatura de elementos que «contaminan» y «ejercen violencia» sobre el espacio mismo del discurso, transformándolo radicalmente.

De esta manera, en el siglo XX en el Ecuador, surgen propuestas literarias que se apoyan e incorporan a la literatura distintos lenguajes, tradicionalmente exiliados por el *statu quo* estético.

En la literatura icaciana irrumpe con gran fuerza el habla de los sectores dominados del país, del indio y el cholo. La representación de la sociedad no busca encubrir los problemas y el dominio, sino que, muy por el contrario, la literatura de Icaza introduce, también, muchos elementos del teatro con el propósito de recrear la gran farsa social.

En la obra de Palacio habitan, a su vez, distintos tipos de lenguajes, los cuales construyen su universo narrativo. La incorporación de dichos lenguajes en la literatura palaciana tiene lugar de una forma ciertamente particular, ante todo irónica y definida a partir de un juego de aproximaciones y distanciamientos.

La relativa autonomía que habrían ganado las distintas esferas de la vida en la sociedad, es puesta en cuestión en las literaturas de ambos escritores. En sus textos, las fronteras entre los distintos discursos borran sus límites.

Así, por ejemplo, en el cuento «Un hombre muerto a puntapiés» o en *Débora*, la distancia entre los discursos cinematográfico, filosófico, científico o periodístico se salva al interior de ambos relatos. Mediante el trabajo artístico palaciano de ficcionalización, estos lenguajes se refuncionalizan y se logran descubrir sus múltiples intersecciones.

De la misma manera, en *Media vida deslumbrados* (1942), «El nuevo San Jorge» (1953) y *El chulla Romero y Flores* (1958), la representación icaciana de la problemática social se efectúa mediante el apoyo en distintos niveles del lenguaje teatral. En *Atrapados* (1972), por su parte, la construcción del discurso se asienta sobre fragmentos de otras obras de Icaza, narrativas y dramáticas, reseñas periodísticas, en un juego complejo de reflejos y resonancias.

La escritura de estos dos autores busca una representación más cabal de la sociedad de principios del siglo XX y sus conflictos. Ninguno de ellos traiciona, en lo absoluto, la autonomía de la creación artística. Muy por el contrario, existe una intensa preocupación por la elaboración estética de los lenguajes, tradicionalmente extraños a las letras, que se incorporan a sus textos. Para ello, Icaza y Palacio se sirven de la ironía y la parodia, con el propósito de criticar una época absolutamente excluyente, pletórica de lenguajes que buscan dar cuenta del mundo desde perspectivas extremadamente limitadas como la filosofía y la historia de corte positivista, el periódico, el cine o el teatro, la misma literatura denominada como realista.

En la república de las letras, la escritura se autorizaba extendiendo su dominio sobre la contingencia y anarquía del mundo representado, en un sistema en que representar era ordenar el «caos», la «oralidad», la «naturaleza», la «barbarie» americana. Así, entre las letras y el proyecto modernizador, que encontraba en la escritura un modelo de racionalidad y un depósito de formas, había una relación de identidad, no simplemente de «reflejo» o semejanza.¹

En el transcurso del siglo XIX hasta llegar al período de la década del 30 del siglo anterior, la literatura pondrá en cuestión su voluntad racionalizadora. A su vez, su posición crítica frente a los proyectos modernizadores se irá radicalizando en muchos de los escritores, quienes dan cuenta en sus obras del grado de destrucción que deja a su paso, en muchas ocasiones, el ansiado pro-

1. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 50.

greso. Esta literatura es testimonio de la exclusión y la violencia de un mundo que se mercantiliza velozmente.

Paradójicamente, la racionalización y la separación de las distintas esferas sociales provocaron la emergencia de la literatura como discurso moderno y, a su vez, como crítica a ese mundo en vías de modernización.

De esta manera, esta corriente crítica de las literaturas del continente ampliará su influencia sobre la vida pública y se autorizará en cuanto discurso cuestionador de la modernidad capitalista; desarrollará una ideología antiimperialista y defenderá el ser latinoamericano; no buscará más la consolidación del poder ni estará al servicio de un estado elitista.

En las literaturas icaciana y palaciana es evidente esta evolución de las letras del continente. La construcción de un imaginario nacional más justo y la búsqueda de un ser latinoamericano mestizo son, en definitiva, dos propuestas fundamentales de la obra del escritor quiteño. Palacio se inserta, de la misma manera, en la crítica a la modernidad mediante la construcción artística de un universo singular que se rebela en contra de las representaciones homogeneizantes. Sus personajes y espacios urbanos no se someten a los impulsos domesticadores de la sociedad. Hay en Palacio una cesura radical del sometimiento de lo «bárbaro» al «orden» del discurso. Ni su literatura, ni la de Icaza son herederos de las propuestas de algunos de los escritores del XIX, habitantes de la «república de las letras».

Por el contrario, la violencia, el caos y la muerte provienen según las representaciones de las literaturas del realismo social –como la del propio Icaza y todo el llamado grupo de Guayaquil– de lo supuestamente civilizado y civilizatorio. Los señores latifundistas, los clérigos, los funcionarios estatales, en muchos de los casos obedeciendo intereses del capitalismo extranjero, son quienes crean en estos relatos un territorio de destrucción.

Estas propuestas literarias recrean un territorio caracterizado por la exclusión de sus habitantes y realizan un doble movimiento: denuncian la opresión y construyen un territorio más democrático, mediante la incorporación de elementos silenciados de la sociedad. La palaciana y la icaciana son, desde esta perspectiva, literaturas que se constituyen como territorios marginales dentro del espacio literario; habitan los márgenes de la cultura dominante. Las literaturas ecuatorianas y latinoamericanas moran de una manera particular en el territorio literario. Este hecho marca profundamente la estructura de sus discursos literarios.

Se trata de un hecho fundamental en la historia de los discursos latinoamericanos: la desigualdad de la modernización y los desplazamientos que en América Latina sufren los lenguajes, en este caso modernos del «Primer Mundo», resultan en apropiaciones irrepresentables por las categorías de la

historia europea o norteamericana. Esos desplazamientos, a su vez, por momentos anticipan las críticas de las categorías y discursos que posteriormente se darían en su contexto primario. Ese fue el caso de la literatura como institución en América Latina, cuya falta de bases materiales, cuyo itinerario de viaje de los centros de la cultura occidental a las zonas periféricas, posibilitaron su emergencia como un discurso intensamente heterogéneo, siempre abierto a la contaminación.²

La «contaminación» del discurso literario es clara en toda la obra narrativa palaciana. Resultan evidentes las posibilidades que descubrió Palacio en dicha contaminación. A su vez, el borramiento de las fronteras entre los distintos discursos en sus relatos está encaminado a la crítica de los mismos y al cuestionamiento de la «pureza» o prestigio de la literatura que se venía escribiendo en el Ecuador de aquella época. De la misma manera, la novela icaciana, *Atrapados*, aunque pertenece a un momento absolutamente diferente, revela también un tramo distinto de la trayectoria de las literaturas latinoamericanas con relación a los discursos modernos.

TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO: CIUDAD Y CAMPO LITERARIOS

La ciudad refiere a un sitio real de las relaciones sociales. A su vez, ella tiene que ver con los discursos de orden y disciplina de configuración del espacio, y, también, con sus representaciones al margen del ejercicio del poder oficial. En cierta medida, la construcción material y discursiva de la ciudad es producto de un deseo de unidad y dominio. Mas varias de las representaciones literarias entran en conflicto con los proyectos disciplinadores³ y dan cuenta de la ciudad como un sitio fragmentario por excelencia.

En la Colonia, este sitio estaba constituido, ante todo, como proyecto político. Detrás de su construcción, en tanto discurso y espacio concreto, había una voluntad racionalizadora, que se mantiene con ciertas variantes hasta el siglo XIX. Dicho discurso, que nació en el s. XVI debido a las exigencias fiscales y de evangelización de la población indígena, sobre todo, variará a lo largo de los siglos y recobrará fuerza junto a los proyectos de Estados nacionales.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. Estos proyectos impuestos por las élites dominantes buscan, sobre todo, la sujeción de los ciudadanos a normas de todo tipo y la consolidación de Estados nacionales altamente excluyentes.

En la época en que Sarmiento publicó *Facundo* (1845), la escritura tenía como objetivo la construcción de un territorio de civilización y estaba estrechamente vinculada con los proyectos de modernización de los Estados nacionales.

La escritura en ese siglo ordena y define el territorio del desierto y la barbarie. En el marco de un proyecto político amplio, ella construye a partir de la representación un lugar que debe ser disciplinado y civilizado.

Sarmiento, al comparar la República Argentina de aquellos tiempos con los pueblos árabes, anota que «el progreso está sofocado, porque no puede haber progreso sin la posesión permanente del suelo, sin la ciudad, que es la que desenvuelve la capacidad industrial del hombre y le permite extender sus adquisiciones».⁴

En el discurso del escritor argentino, la ciudad representa la civilización. Es muy clara, entonces, la oposición entre ciudad y desierto en cuanto representaciones de civilización y barbarie, respectivamente.

En *Facundo*, se recrea la vida de los gauchos en la campaña con el objetivo de identificarla con el lugar de la barbarie. Este territorio –asimilable al campo– que se encuentra más allá de la ciudad es visto en el texto como deshabitado. Se lo convierte a través de la escritura en el desierto, en un lugar despoblado de civilización. Se elimina mediante un trazo, la vida del gaucho y, de la misma manera, se edifica en oposición un lugar de civilización, que en cuanto proyecto político estaría por venir.

La escritura de Sarmiento es, en este sentido, una arquitectura civilizatoria. Busca salvar el desierto para que llegue la ciudad. Crea la barbarie en su discurso para destruirla; la expulsa de cualquier proyecto modernizador. En Sarmiento no hay redención posible. Si bien él parece dejarse seducir en algunos pasajes de su libro por la vida del gaucho, esto debe ser interpretado, ante todo, como gesto de supuesta imparcialidad. Su discurso excluye absolutamente al gaucho de la vida moderna. El siglo XII que, según su pensamiento, habita la pampa, no tiene cabida en la modernidad del s. XIX.

Como se lee en el texto de Ramos, citado más arriba, con «Martí la literatura problematiza su relación con la voluntad racionalizadora, legitimándose en función de la defensa de una <tradicción> que a veces inventa y como crítica del proyecto modernizador, que a su vez ha desarrollado sus propios aparatos discursivos, emancipándose de las letras y los letrados tradicionales».⁵

Si la literatura de Sarmiento está vinculada a un proyecto político modernizador, que se enmarca dentro de una concepción de política restringi-

4. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 69.

5. J. Ramos, *op. cit.*, p. 51.

da al ámbito de lo estatal, Martí busca, en cambio, la institución de la literatura como un discurso moderno.

La literatura martiana se aparta de los sistemas de las letras de voluntad racionalizadora –como el de Sarmiento– y busca una escritura que cree una realidad distinta, incluyente, más compleja, a partir de la renovación del lenguaje.

En el siglo XIX existía una relación directa entre la ley, la administración del poder y la autoridad de las letras. Estas últimas diferenciaban la civilización –europeizante– de la barbarie –americana–.⁶

Después de dicho período, la política en la literatura se erige como un discurso, muchas veces, en contra del Estado y su proyecto excluyente. La palabra alcanza una dimensión política, ya no como el brazo artístico de un proyecto político liberal modernizador, sino como la creación de un territorio literario incluyente y democrático, que cuestiona, también mediante la innovación del lenguaje, los discursos modernizadores homogeneizantes.

El discurso de Martí es una clara crítica a la oposición sarmentiana entre ciudad y desierto, civilización y barbarie, Europa y América. Para el escritor cubano, la oposición tiene lugar, más bien, entre la falsa civilización y la naturaleza.⁷

En torno a la ciudad se crean una serie de discursos en territorio americano en el transcurso de los últimos siglos, los cuales están, como he anotado, estrechamente vinculados con el poder. Estos son de carácter jurídico, religioso, político, educativo, económico y artístico, y están formulados por una serie de funcionarios adscritos a los proyectos oficiales de gobierno.

Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden.⁸

La ciudad es presentada por Rama en su doble dimensión. Introducirse en ella es una suerte de aventura en un laberinto de calles y signos, que el habitante debe descifrar y conferir algún orden.

6. *Ibid.*, p. 71.

7. La naturaleza en la obra martiana es un tema extremadamente complejo que merece un análisis aparte.

8. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p. 38.

En el tránsito del s. XIX al XX, este espacio sufre un fuerte cambio. La ciudad moderna es percibida ahora, ante todo, como un ente fragmentario. A su vez, ella es percibida como lugar de una violencia fragmentadora del yo.⁹

Las ciudades de América Latina a finales del siglo XIX, pero, sobre todo, a comienzos del XX, estuvieron inmersas en procesos de gran crecimiento. Quito triplicó su cantidad de habitantes durante este período. Esto se debió, en gran medida, a la llegada en ferrocarril de gran cantidad de inmigrantes del campo, escapando, en algunos casos como se lee en las obras de Icaza, de la pesadilla del llamado progreso y en busca de supuestas oportunidades en la ciudad, símbolo de crecimiento y ascenso social.

Dentro del proceso de estructuración del espacio ecuatoriano, entre el siglo XIX y XX según Deler, se pueden distinguir tres elementos constitutivos: el crecimiento demográfico y su nueva repartición regional, el impacto del uso de los modernos medios de comunicación (navegación fluvial a vapor y ferrocarril) y la multiplicación de los intercambios interregionales con la aparición del mercado interno.¹⁰

Las representaciones discursivas de la ciudad de Quito en estas primeras décadas son muy variadas. Algunas se articulan con el poder oficial y otras son muy críticas de aquellas construidas desde los gobiernos locales y nacionales. La ciudad se ve enfrentada no solo con discursos que buscan imponerse como única representación, sino también a agresivos proyectos urbanísticos de modernización.

Como lo anota Bolívar Echeverría en *Las ilusiones de la modernidad*, el urbanicismo «es el progresismo, pero transmutado a la dimensión espacial; la tendencia a construir el territorio humano como la materialización incesante del tiempo del progreso».¹¹

En la modernidad capitalista se pretende constituir el mundo de la vida cotidiana, como lo anota Echeverría, como sustitución del Caos por el Orden y de la Barbarie por la Civilización, se quiere erigir la ciudad como recinto exclusivo de lo humano. Esta idea pretende romper, por lo demás, la dialéctica entre lo rural y lo urbano.

9. Ver J. Ramos, *op. cit.*, p. 73.

10. Guillermo Bustos, «Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la historia*, Quito, Editorial Fraga, 1992, p. 167.

11. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El Equilibrista, 1995, p. 152.

Por lo tanto, este hecho que había anotado en relación con la escritura sarmentiana, es una concepción del mundo que se despliega en distintos niveles de la estructura social.

En Palacio se lee, entonces, un cuestionamiento radical de la pretensión de construir la ciudad como un sitio de lo humano homogeneizado y domesticado. Paradójicamente, es, en cierta medida, una ciudad salvaje la construida por él en sus textos. En *Vida del ahorcado* (1932), por ejemplo, en el fragmento simbólico «La rebelión del bosque», el narrador que parece estar colgado de uno de los árboles de los bosques de la ciudad, describe con ironía los trazos geométricos de la ciudad, que son, en definitiva, garabatos humanos, que encierran a los hombres: «Aquí estoy a la sombra, enrejado dentro de la ciudad como mono de circo». ¹²

De la misma manera, la ciudad de Quito recreada en las obras de Icaza es un espacio lleno de contradicciones; la dialéctica entre campo y ciudad se radicaliza, más bien, en este espacio en crecimiento. La representación de lo humano se sitúa tanto en el campo como en la ciudad; la vida está sometida a la explotación en estos dos lugares sociales. En la literatura icaciana no hay vaciamiento simbólico del significado campo. Si bien es cierto, en los textos de Icaza los personajes huyen forzosamente de la explotación en el campo, éste permanece como posibilidad abierta de territorio de justicia futura. Basta recordar las líneas finales de Andrés Chilibingua y de *Huasipungo* (1934): ¡Ñucanchic huasipungo!

En las primeras décadas del s. XX, el cabildo quiteño impulsa ambiciosos planes urbanísticos, que son parte, en alguna medida, de los grandes proyectos modernizadores de las élites. Manuel Espinosa Apolo, en *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, anota que la fisonomía de la ciudad cambió drásticamente durante la primera mitad de dicho siglo. Según él, esto parecía «marcar el declive de la ciudad decimonónica y anunciar el arribo de la ciudad moderna». ¹³

Las representaciones de la ciudad icaciana y palaciana deben ser entendidas, sin embargo, como una suerte de discursos alternativos a aquellos que buscan simplificar la realidad urbana y volverla funcional a los intereses de las élites de poder.

En efecto, este es el caso de *Débora* y «Un hombre muerto a punta-piés», o de las novelas de Icaza *En las calles* (1935), *Media vida deslumbrados*, *El chulla Romero y Flores* y su cuento «Éxodo» (1933).

12. Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*, en *Obras completas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 166.

13. Manuel Espinosa Apolo, *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2003, p. 17.

La ciudad de Quito representada en estas narrativas abarca un período de al menos tres décadas. Pues si bien es cierto que *El chulla Romero y Flores* se publica a fines de la década de los 50, la ambientación de la novela parece corresponder a principios de los 40.

En todo caso, lo que se lee en estas obras es el intenso cuestionamiento de las representaciones sociales orquestadas desde el poder y que lo que buscan es ocultar una realidad extremadamente conflictiva de dominación y miseria. A su vez, se critica la irrupción agresiva de discursos lejanos a la realidad social del país y que son adoptados, muchas veces, como modas intelectuales o como escape de la realidad presente. Una clara crítica a esta forma de vivir únicamente en sistemas abstractos de pensamiento se encuentra en el cuento palaciano «Un nuevo caso de mariage en trois» (1925).

La novela icaciana que tiene al chulla como personaje principal, revela una relación muy interesante entre la construcción del espacio y la marginalización social. Esta obra da cuenta de la manera en que las identidades personal y social de los personajes dividen espacialmente el mundo del individuo.

Por otro lado, la ciudad de Quito recreada en la novela revela en sus fachadas una gran tensión de orígenes, temporalidades y clases sociales. En el cuerpo de la ciudad es posible leer los conflictos de sus habitantes.

Mezcla chola –como sus habitantes– de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero y alarido de ferrocarril, de bisbeo de beatas y carajos de latifundista, de chaquiñanes lodosos y veredas con cemento, de callejuela antiguas –donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea–, plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos.¹⁴

Cabe recordar, una vez más, que en la literatura icaciana la representación del campo desempeña un papel de suma importancia. No es el lugar de la barbarie en el sentido sarmentiano, ni tampoco un espacio idílico como en la literatura indianista del siglo XIX.

El campo icaciano recrea una geografía indómita, que intenta ser domesticada para provecho de los latifundistas, gamonales, tenientes políticos o clérigos.

Este espacio intenta ser dominado, a su vez, mediante la violencia sobre el cholo y, ante todo, sobre el indio, quien parece estar en el imaginario icaciano ligado a la tierra, formando un todo con ella.

14. Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, Quito, Libresa, 2005, p. 107.

Uno de los más atrevidos y pertinaces negociantes en madera es el indio «Cucuyo». Nadie sabe cuando llegó al pueblo. Se lo encontró allí desde siempre, pegado a la tierra como una estaca, como un árbol, como algo que completa la línea del paisaje. Había desmontado un claro en la selva donde tenía la choza, un perro, un jergón en el suelo y unos trozos de cedro para salir con ellos a la feria del pueblo cercano.¹⁵

Es necesario precisar en este momento, sin embargo, que la incorporación de otros lenguajes y de una visión teatral de la vida se da, ante todo, en la recreación del espacio social urbano en reconfiguración y crecimiento. Esto, exceptuando el caso de «El nuevo San Jorge», cuento en que abundan los recursos teatrales en la reconstrucción literaria del drama de un pueblo que vive azotado por el hacendado.

En la literatura de Palacio predomina, en cambio, la recreación subjetiva del espacio urbano, a partir de la crónica de personajes singulares que transitan las calles, los arrabales, los lupanares del Quito de los años 20 y 30.

En la representación palaciana, la ciudad se descubre sin ningún tipo de maquillaje. Hay un trabajo artístico de recreación de la ciudad que lo que busca es dejar al desnudo la problemática urbana y revelar a sus actores. Palacio se vale de un sinnúmero de artilugios técnicos y de distintos lenguajes, que posibilitan una representación descarnada de la ciudad que pretende ser modernizada.

La ciudad [a propósito de la ciudad martiana, S. C.], en ese sentido, no es simplemente el trasfondo, el escenario en que vendría a representarse la fragmentación del discurso distintiva de la modernidad. Habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal –con sus redes y desarticulaciones– está atravesado por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna. Desde esa perspectiva, la ciudad no sólo sería un «contexto» pasivo de la significación, sino la cristalización de la distribución de los mismos límites, articulaciones, cursos y aporías que constituyen el campo presupuesto por la significación.¹⁶

Habría, entonces, una correspondencia directa entre ciudad y discursos modernos. Debido a la proliferación de sistemas de representación, este espacio moderno, en efecto, no puede ser entendido desligado de los discursos que atraviesan la vida moderna y constituyen a la ciudad, tanto como a sus habitantes.

15. J. Icaza, *Media vida deslumbrados*, Quito, Editorial Quito, 1942, p. 198.

16. J. Ramos, *op. cit.*, p. 118.

Por lo demás, tanto la ciudad palaciana como la icaciana, no pueden ser entendidas como meros escenarios. Hay un fundamental juego de correspondencias tanto entre ciudad y sicología de los personajes, como entre rasgos arquitectónicos y culturales.

La modernidad de corte positivista pretende desconocer una de sus principales características, a saber, la fragmentariedad de los discursos y de la ciudad, en sus dimensiones concreta y narrativa. La ciudad, como lo anota Ramos, espacializa la fragmentación del orden tradicional del discurso. Por lo tanto, la posibilidad misma de su representación es problemática y las literaturas de estos dos autores ecuatorianos buscan hacer evidente este hecho.

El espacio urbano no es escenario, sino la materialización misma de la imposibilidad de construir un relato sin fisuras ni aporías. Los lugares marginales representan en su singularidad los límites de una representación homogeneizante.

La ciudad condensa la problemática de lo irrepresentable, como se lee en el texto de Ramos. Es por ello que Palacio se vale de otros discursos incorporados de manera irónica para intentar dar sentido a la realidad o, más aún, para revelar el sinsentido de la ciudad moderna, que intenta ser maquillada o poblada masivamente con discursos filosóficos, cinematográficos, periodísticos o científicos. En la literatura de Icaza, la realidad toda, definida por la violencia y el dominio, no puede ser representada sin recurrir a la comparación de la vida con una gran farsa cotidiana.

CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO MODERNO

Para el alemán Zygmunt Bauman en *La modernidad líquida*, la historia del tiempo habría comenzado con la modernidad. Según él, la modernidad es la historia del tiempo. Efectivamente, en lo que ahora llamamos de forma tan general modernidad tiene lugar una revolución en la concepción del tiempo.

Para Echeverría, la modernidad es un modo de totalización civilizatoria, en la cual la socialización mercantil forma parte constitutiva de su esencia y, sin embargo, la socialización mercantil-capitalista es tan solo una de sus posibles actualizaciones.

A diferencia del siglo XIX, en el siglo XX el predominio de lo moderno es un hecho decisivo. La modernización del mundo parece una fatalidad sin opciones posibles. Cabe recalcar, no obstante, que lo que se entiende por moderno es mutable en cada época de la vida humana y tan solo ahora se concibe la modernidad como una totalización del mundo de la vida, una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana marcada por el hecho

capitalista. Como lo anota el mismo Echeverría en su texto, el capitalismo es «una forma o modo de producción de la vida económica del ser humano: una manera de llevar a cabo aquel conjunto de sus actividades que está dedicado directa y preferentemente a la producción, circulación y consumo de los bienes producidos». ¹⁷

Esta articulación compleja entre capitalismo y modernidad es vivida actualmente como natural, lo que da cuenta del grado de consolidación de este tipo de organización económica en la modernidad. Parece impensable en nuestro siglo una modernidad no capitalista, sin embargo, la convivencia con este modo de organización del mundo de la vida no es homogéneo; cada región, cada momento histórico ha adoptado una actitud frente a éste hecho, ha optado por una forma de vivirlo, denominada por Echeverría como *ethos*.

La modernidad presenta un proceso de consolidación a partir «de un cambio tecnológico que afecta la raíz misma de las múltiples «civilizaciones materiales» del ser humano», ¹⁸ que habría empezado lentamente en la Edad Media y acelerado su ritmo a partir del s. XVI.

Efectivamente, esta aceleración del tiempo de la vida es una de los rasgos característicos de la vida moderna. El llamado progresismo tiene a la innovación como un valor positivo absoluto. Se tiende a experimentar el tiempo como una línea continua ascendente, «sometida de grado a la atracción irresistible que el futuro ejerce por sí mismo en tanto que sede de la excelencia». ¹⁹

Si bien en Palacio se descubre una actitud ambigua frente a la idea de progreso, su discurso literario es fuertemente crítico frente a las intenciones de concebir el tiempo como una línea sin fisuras.

Hay un definido sentimiento de lo anacrónico ante la amenaza de un hombre moderno, que pasara haciéndose de lado para que la intimidad de las casas no manche su vestido o lo deje emparedado entre pintura de esclavos. Ahora el barrio se muere; se viene encima «El Relleno» que modernizará la ciudad, porque algunos se han cansado de las calles antiguas. ²⁰

La modernidad parece traer consigo, además, un marcado conflicto entre lo nuevo y lo viejo. La tensión entre pasado, presente y futuro no tiene lugar solo en la vida mental del personaje principal de la novela *Débora* –el Teniente– y en su proyección sobre la arquitectura, sino que, a su vez, la

17. B. Echeverría, *op. cit.*, p. 146.

18. *Ibid.*, p. 149.

19. *Ibid.*, p. 161.

20. P. Palacio, *Débora*, en *Obras completas, op. cit.*, p. 129.

arquitectura está cargada de tiempo y proyecta sus conflictos sobre los sujetos. Es preciso acotar, sin embargo, que el conflicto aparente o suscitado entre tradición y modernidad debe ser analizado con detalle, pues la disciplina histórica que aborda este período matiza claramente esta relación. En la novela misma, como había señalado arriba, la posición del narrador frente a la tradición y la modernidad no se deja definir con claridad. Por cierto, la puesta en crisis y la refuncionalización de las culturas tradicionales, es uno de los cuatro núcleos principales de gravitación de la actividad social específicamente moderna como se lee en *Las ilusiones de la modernidad*.

Por lo demás, esta tensión fuerte entre cultura moderna y tradicional, sostiene gran parte de las literaturas ecuatorianas denominadas del realismo social. Basta recordar *Los que se van*, *Los Sangurimas*, el mismo *Éxodo de Yangana* que cierra un ciclo de las literaturas de este país. Toda la obra icaziana se encuentra atravesada, también, por un encuentro, muchas veces violento, entre distintas temporalidades.

Como anotaba en una cita anterior, la ciudad de Quito es caracterizada en *El chulla Romero* y *Flores* como una mezcla entre lo rural y lo urbano, lo moderno y lo premoderno, zona limítrofe en la concepción moderna este último concepto, entendido como un pasado por superar.

Los habitantes de la ciudad representada en esta novela viven atrapados entre varios mundos. En el transitar por la ciudad se escuchan distintas voces que hablan de realidades distintas, de tiempos pasados –riquezas perdidas, deudas, humillaciones– y de anhelos futuros –ascenso social, deudas por cobrar, venganzas–. Estas voces que conviven en un presente múltiple y que se escuchan en la ciudad, no son exteriores únicamente, sino que provienen, también, de la interioridad de los habitantes.

Aquél diálogo que lo acompañaba desde niño, irreconciliable, paradójico –presencia clara, definida, perenne de voces e impulsos–, que le hundía en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama, arrasó al chulla por la fantasía sedante de la venganza.²¹

En Icaza, la imbricación de varias temporalidades se inscribe como crítica a la modernidad y en relación, ante todo, con la reflexión que articula su obra: el conflicto del mestizo ecuatoriano, producto de la historia de dominación del continente americano.

Estas voces internas y múltiples, a las que hace referencia el texto, son las del padre y la madre del chulla Romero y Flores: su padre de supuesto ori-

21. J. Icaza, *El chulla...*, p. 94.

gen español y su madre de supuesto origen indio. La soledad del personaje sería en el imaginario icaciano la de muchos habitantes denominados cholos por el discurso dominante y hegemónico, quienes por la discriminación venerarían lo que odian –su origen español– y esconderían lo que aman –su origen indio–.

«¡Por tu madre! Ella es la causa de tu vicioso acholamiento de siempre...De tu mirar estúpido...De tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado...De tus manos de gañán...De tus pómulos salientes...De tu culo verde...No podrás nunca ser un caballero», fue la respuesta [en la cabeza del chulla, S. C.] de Majestad y Pobreza.²²

Este conflicto en la sociedad ecuatoriana recreada por el novelista quiteño, tampoco tiene lugar únicamente en el interior de los personajes. El choque violento se da entre las distintas clases sociales: indios, cholos y supuestamente blancos. La lucha se extiende, en muchas ocasiones, hasta causar la muerte. Además, debido a la violencia a la que está sometida la mujer en la representación icaciana, ésta es violada frecuentemente por el patrón y da a luz hijos tanto cholos como indios. La lucha, entonces, no solo tiene lugar en el espacio social más amplio, sino que se da, también, al interior de una misma familia. De esta manera Icaza construye, a su vez, un universo simbólico marcado violentamente por el fratricidio, el filicidio y el parricidio.

El primer caso se encuentra recreado en el cuento «Cachorros» (1933), perteneciente al libro *Barro de la Sierra*. En dicho cuento, el hermano mayor cholo acumula sentimientos de odio hacia su hermano indio y lo induce de la manera más cruel al barranco, por el que el pequeño rueda hacia la muerte.

La víctima –renovados bríos inconscientes, furiosos– se arrastró hacia el filo mismo del abismo en donde cedió el terreno misteriosamente y desapareció el muchacho sin una queja, sin un grito. Leves golpes rodaron por el declive del muro de la enorme herida de la tierra. Chilló entonces el cachorro de los cachetes colorados y el pelo castaño con llanto de morbosa alegría que esquivaba hábilmente toda responsabilidad ante los demás.²³

Un ejemplo de filicidio se lee en el cuento «Cholo Ashco» (1952), que pertenece al libro *Seis relatos*, que luego sería rebautizado por Icaza para una edición argentina como *Seis veces la muerte*. En este relato, el padre mata en su hijo lo que odia en sí mismo: su forma de ser repulsiva que recordaría el comportamiento de un perro de indio. Dato, quizá, curioso es que el protago-

22. *Ibid.*, p. 94.

23. J. Icaza, «Cachorros», en *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006, p. 103.

nista, Andrés Guamán, lleva el mismo nombre del filicida palaciano de *Vida del ahorcado* (1932), Andrés Farinango. Por supuesto, la construcción literaria palaciana de este filicida y, también, de Nico Tiberio del cuento «El antropófago» (1927), responde, ante todo, a una crítica a la hipocresía de la sociedad urbana de aquellas primeras décadas del siglo XX.

En la novela icaciana *Huairapamushcas* (1948), que, según el criterio generalizado significa hijos del viento, mas pienso que la definición de Theodore Sackett en su ensayo sobre Icaza «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», a saber, espíritus o hijos del mal traídos por el viento,²⁴ da cuenta, de mejor forma, de la idea básica que esta palabra tiene en el universo icaciano y en esta novela en particular. Los mellizos cholos matan –en venganza al maltrato sufrido– a su padrastro indio y escapan al poblado cholo, que siempre habían anhelado.

En todo caso, el universo representado, tanto en Icaza como en Palacio, es altamente conflictivo. El espacio se convierte en algunos pasajes en simbólico para dar cuenta del grado de intensidad del conflicto social como en «Cachorros» –después del crimen surge inesperadamente una tormenta en furia de huracán y granizo– o en *Huairapamushcas* –los mellizos dejan que el fuerte torrente del río arrastre a su padrastro–; en las narraciones icacianas el espacio natural es un personaje más en la constante lucha.

En *Débora* de Palacio, hay una correspondencia directa entre arquitectura urbana y sicología del personaje principal. Además, en algunos de los textos mencionados de ambos autores –*Débora*, *Vida del ahorcado*, *El chulla Romero* y *Flores*– el espacio y el tiempo (múltiple) forman una sola constelación. En este sentido, la concepción cinematográfica del tiempo como espacialidad es fundamental en la obra palaciana, como la construcción del diálogo interior lo es en la novela icaciana.

Bauman anota, en su texto citado más arriba, que «[l]a modernidad nació bajo las estrellas de la aceleración y la conquista de la Tierra, y esas estrellas forman una constelación que contiene toda la información sobre su carácter, conducta y destino».²⁵

Él distingue, además, la «modernidad pesada» de la «modernidad liviana». En la primera existiría una preeminencia del control del territorio como objeto de dominio. La obsesión de esta modernidad habría estado dirigida a la adquisición de territorio y a la protección de las fronteras.

24. Ver Theodore Sackett, «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», en Jorge Neptalí Alarcón et al., *Literatura Icaciana*, Quito, Su Librería, 1977, p. 76.

25. Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 121.

En el tránsito hacia una modernidad liviana, el tiempo habría ido emancipándose del espacio, ganando autonomía y convirtiéndose en una herramienta de poder.

Para maximizar el valor, era necesario afilar la herramienta: gran parte de la «racionalidad instrumental» que, según Max Weber, era el principio operativo de la civilización moderna se concentró en idear modos de realizar tareas con mayor rapidez, eliminando el tiempo «improductivo», inútil, vacío y desperdiciado; o, para decirlo en términos de efecto en vez de medios de acción, se concentró en llenar el espacio con más objetos, agrandando así el espacio que podía ser llenado en un tiempo determinado.²⁶

La modernidad sería, entonces, descifrable a partir del análisis del tratamiento de espacio y tiempo.²⁷ En este sentido, el estudio de la recreación de estos dos elementos es fundamental para entender las inscripciones críticas icaciana y palaciana en la modernidad.

Siguiendo a Icaza en su recorrido por la problemática de la sociedad ecuatoriana, se descubre que el conflicto se encuentra planteado, sobre todo, en términos geográficos: la posesión, explotación y expulsión de la tierra. El conflicto a nivel temporal se lo intuye en el conflicto intercultural y en la dominación como producto histórico, hecho que es muy relevante en la propuesta icaciana de desnaturalización de la violencia.

La trayectoria de su narrativa cambia, sin embargo, hasta volverse más explícita la tensión temporal en *El chulla Romero y Flores*. Tiempo y espacio forman, ciertamente, una constelación en la conflictiva modernidad recreada en la novela.

Por lo demás, a partir del análisis de espacio y tiempo de la novela es posible descubrir lo incipiente del proyecto modernizador en la ciudad de Quito representada en el texto.

La modernidad es, ante todo, una actitud frente al mundo de la vida. En el espacio social recreado en la novela, ésta se siente como una imposición o hasta una impostura, marcada por el dominio, el complejo y la ansiedad por encubrir un origen pecaminoso, un pecado mortal. En esta ciudad ficcionalizada se respira humo de fábrica y viento de páramo, olor a huasipungo y misa de alba, se escucha el grito de arriero y el alarido de ferrocarril, por más que

26. *Ibid.*

27. Mijaíl Bajtín en «Las formas del tiempo y del cronotopos en la novela» aborda el problema del tiempo y el espacio en su conjunto y lo define como fundamental en la construcción de la novela desde la Grecia antigua. El cronotopos desde esta perspectiva [Bajtín abre, sin embargo, varias posibilidades de abordar el concepto de cronotopos, S.C.] sería así una unidad básica de la estructura de todo relato.

los planes municipales quieran imponer un proyecto agresivo de modernización. Lo que se vive en la ciudad icaciana es una tensión, un conflicto, una paradoja.

De una manera similar, la ciudad palaciana en *Débora* se caracteriza por un marcado conflicto espacial y temporal. El Teniente, en su paseo por Quito, da cuenta de un espacio que se presenta como fragmentado a partir de imágenes de su memoria. La ciudad se revela, por tanto, como una construcción subjetiva atravesada por varias temporalidades. En Palacio, la irrupción centellante de la memoria, la inclusión de otra temporalidad en conflicto con la línea ascendente y continua del progreso, debe ser pensada, sobre todo, como un cuestionamiento de los discursos positivistas de la primera mitad del siglo XX que influyeron fuertemente en su contexto social e intelectual.

La ciudad recreada en esta novela se descubre como el escenario arquitectónico moderno de los actos de recordar y anhelar. El personaje palaciano vive el presente dentro de esta constante fluctuación: habita su presente de una manera extremadamente particular, terriblemente evasiva, quizá entre la paranoia y la esquizofrenia. Por lo demás, esta esquizofrenia social recuerda el estado psicológico de Luis Alfonso Romero y Flores y su forma de habitar la ciudad.

La reflexión acerca de la construcción subjetiva del espacio está de una manera muy clara en *Poesía y capitalismo* de Walter Benjamin. En sus textos, la indagación acerca de la temporalidad y la memoria parte de sus conceptos sobre la historia. En la IX Tesis de su ensayo *Sobre el concepto de Historia*, Benjamin adelanta una crítica a la idea de progreso, que es ese huracán que arrastra al hombre moderno hacia el futuro. A ese hombre que habita las ciudades y que es empujado hacia delante en el olvido de aquellos pasados que no pudieron ser; obligado a vivir en la ilusión de la capacidad humana de aprehender el mundo y dar cuenta efectiva de él.

En la narrativa de Palacio se critica, de la misma manera, la ilusión de recrear el mundo mediante los distintos discursos modernos. Por tanto, el escritor lojano incorpora en su narrativa una cantidad de ellos con el propósito de romper sus fronteras ilusorias, de ironizar respecto a su estatuto de valor y verdad. Los refuncionaliza, en definitiva, en la construcción de su discurso literario y, de esta manera, pretende desvelar el carácter ficticio de todo discurso; quiere dar cuenta de la subjetividad del discurso científico, periodístico, filosófico, cinematográfico y, ante todo, literario. Como lo señala Carlos Fuentes en su ensayo «¿Ha muerto la novela?», «la novela es, a la vez, el arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte».²⁸

28. Carlos Fuentes, «¿Ha muerto la novela?», en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 31.

En palabras de Echeverría, Benjamin, a través de la imagen del ángel que quiere intervenir en la historia, reintroduce la «confusión» entre el acontecimiento y su testigo. Con lo cual, de alguna manera y en otro registro, el filósofo judío-alemán postularía el carácter subjetivo del discurso; pretendería revelar a partir de la descripción de dicha imagen el grado de construcción que posee el relato histórico.

El punto clave de esa divergencia está, según él, en la manera de percibir y de concebir el tiempo histórico o, dicho con más fuerza, en la resistencia o la claudicación ante las fuerzas que constriñen a los individuos modernos a experimentar el flujo temporal como vehículo del progreso, como la vía por la que la vida adelanta en la línea continua de la sucesión de los vencedores en el ejercicio del dominio.²⁹

El ángel de la historia sería, desde esta perspectiva, un ángel rebelde, que se resiste al sople huracanado del progreso que viene del paraíso del poder y que, para Benjamin, sería «el vehículo de la complicidad que mantiene el Dios de la legitimación política con las clases triunfadoras que se suceden en la detentación del dominio sobre la sociedad».³⁰

El cuestionamiento del poder sería, por lo demás, una de las funciones de la novela hispanoamericana contemporánea. Como lo anota Fuentes en su ensayo, el punto donde la novela concilia sus funciones estéticas y sociales, «se encuentra en el descubrimiento [...] de lo olvidado, de lo marginado, haciéndolo [...] muy probablemente, como excepción a los valores de la nación oficial, a las razones de la política reiterativa y aun al progreso como ascenso inevitable y descontado».³¹ Agrega, además, que «la coincidencia del escritor con la legitimación histórica del poder, (...) no será ya posible».³²

La novela para Fuentes es apertura hacia el futuro y hacia el pasado. Para él, «la tradición y el pasado son reales cuando son tocados –y a veces avasallados– por la imaginación poética del presente».³³ La literatura estaría encaminada a descubrir lo olvidado, lo marginado, en pugna con la legitimación histórica del poder. Ésta es, para el escritor mexicano, el espacio de encuentro de los exiliados y marginados, en ella se encontraría la posibilidad de redención y resurrección de los muertos. Estas palabras revelan, por lo demás, al igual que su novela *Constancia*, una clara influencia benjaminiana.

29. B. Echeverría, «El Ángel de la historia y el materialismo histórico», en *La mirada del ángel*, México, Ediciones Era, 2005, p. 31.

30. *Ibid.*

31. C. Fuentes, *op. cit.*, p. 21.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 27.

Como lo anota Ramos en su texto citado más arriba, la literatura moderna latinoamericana a partir de Martí, tiene como estrategia de legitimación el inventar la tradición, recordar el pasado de la ciudad, «mediar entre la modernidad y las zonas excluidas o aplastadas por la misma... Porque en la literatura, como sugiere Martí en «Nuestra América», habla el «indio mudo», el «negro oteado». La literatura, en efecto, se legitima como lugar de lo otro de la racionalización».³⁴

Las narrativas de Icaza y Palacio se articulan, de la misma manera, con la crítica a la dominación y la exclusión de gran parte de la sociedad ecuatoriana, hecha desde la literatura en obras como *La emancipada* (1863), *Cumandá* (1879), *Pacho Villamar* (1900) y *A la Costa* (1904). En todas estas novelas, alejadas de dicotomías simplistas y cada una desde sus condicionamientos históricos particulares, se pugna por una sociedad más justa y un imaginario más democrático.

34. J. Ramos, *op. cit.*, p. 120.

CAPÍTULO III

Lo teatral y lo barroco en la obra de Icaza

LO TEATRAL EN LA NARRATIVA ICACIANA

La narrativa de Jorge Icaza está marcada profundamente por el lenguaje teatral en distintos niveles. En la lectura de sus textos se descubren una gran cantidad de recursos de este género literario, con los que Icaza experimentó en el inicio de su carrera como actor y, posteriormente, director y escritor de obras dramáticas.

La influencia del teatro, sin embargo, no se agota en la incorporación de ciertas técnicas dramáticas, sino que la representación de la sociedad en su narrativa recuerda a una puesta en escena. La sociedad ecuatoriana se encuentra recreada, en muchos de sus cuentos y novelas, como si se tratase de una gran farsa colectiva, y sus actores se encontrasen en un constante montaje escénico.

La presencia de personajes encubiertos, enmascarados o disfrazados, la construcción de escenarios provistos de elementos significativos y hasta simbólicos que definen y son definidos en la actuación, la persistente tensión dramática en muchas de las escenas recreadas, dan cuenta de un mundo literario y una época histórica bajo el signo de la violencia, la conflictividad, la mutación continua y el anhelo de ascenso social. Para la representación de esta sociedad, Icaza parece haber encontrado en su pasado en el teatro, en los elementos de la tragedia nacional y en la cosmovisión de una sociedad y un continente, los elementos que construyen su universo narrativo, sobre todo, de sus cuentos de *Barro de la Sierra* y *Seis relatos*, y sus novelas *En las calles*, *Cholos* (1937), *Media vida deslumbrados*, *El chulla Romero* y *Flores y Atrapados*.

En las novelas, principalmente, la dialéctica y el conflicto entre el campo y la ciudad, el mundo rural y el urbano, el indio y el blanco, son extremadamente intensos, y ésta parece ser una de las razones por las que la representación icaciana encuentra un apoyo idóneo en ciertos elementos escénicos. Pero esto encuentra, sobre todo, una explicación en que la representación en su narrativa se concentra cada vez más en el tránsito de los personajes hacia

la ciudad, la cual vive atrapada entre dos mundos y encubriendo su rostro estigmatizado.

Además, la narrativa icaciana desde *Barro de la Sierra* pasando por *Huasipungo* hasta *Atrapados*, puede ser leída como un desvelamiento paulatino de su grado de ficcionalización o el explicitamiento de su estatuto de creación artística y literaria. Para Theodore Sackett, «[s]i bien la novela indigenista como género comienza con una reacción contra «la literatura», esta última metamorfosis del género vuelve al punto de partida y se construye precisamente sobre la literatura misma, y la conciencia del escritor de lo que es su arte».¹ Por lo demás, esto da cuenta de la modernidad de la obra icaciana y constituye otra coincidencia de su literatura con la de Palacio que casi no ha sido atendida: la literatura icaciana como discurso metaliterario.

La construcción literaria de Icaza se vuelve cada más libre y rica en figuras literarias; su grado de experimentación es mayor, no mejora necesariamente su calidad como en el caso de su última novela, y la incorporación de otros elementos que construyen la vida social y su representación es más evidente. De esta manera, el novelista recrea la conflictividad social con mayor intensidad y su creación artística se vuelve aún más compleja. Así, en *El chulla Romero y Flores*, Icaza da cuenta de la conflictiva sociedad quiteña de principios de los 40 del siglo anterior, mediante la utilización de una gran cantidad de recursos artísticos.

Desde el inicio de su labor literaria, la motivación de la escritura de Icaza había sido la de representar «verdaderamente» la sociedad ecuatoriana y sus conflictos a partir de la renovación del lenguaje. El escritor quiteño no pretendía construir flores literarias, sino que, muy por el contrario, recrear descarnadamente una realidad violenta. Su primera novela es fiel testimonio de esta intención. Muchos críticos vieron, entonces, en *Huasipungo* una propuesta de antiliteratura, sobre todo por la crudeza con la que se narran en esta novela la dominación y la violencia al indio.

Sin embargo, esto que se ha anotado con respecto a esta novela, dista mucho de ser verdad. De la misma manera que es errado el no reconocer la evolución literaria de la obra icaciana, aunque gran cantidad de los recursos narrativos de su obra se encuentren ya en dicha primera novela. Como decía, entonces, uno de las características de la trayectoria literaria icaciana tiene que ver con el apoyo explícito, cada vez más evidente y con mayor libertad, en otros discursos y otras técnicas para la construcción de sus relatos. Cabe recalcar, sin embargo, que toda su obra fue desde un comienzo absolutamente innovadora. Su inicio como escritor de teatro, sus primeros cuentos como «Ca-

1. Theodore Sackett, «Última metamorfosis del indigenismo: *Atrapados*», en Jorge Neptalí Alarcón et al., *Literatura Icaciana*, Quito, Su Librería, 1977, p. 83.

chorros» y su pieza de teatro *Flagelo* (1936), son muestras claras y de gran calidad de su actitud cuestionadora y revolucionaria del ambiente literario.

Jorge Icaza empieza su carrera como actor dramático, al parecer, en el año de 1925 en la primera compañía teatral quiteña, la «Dramática Nacional». Como lo anota Olga Caro en el ensayo «La obra teatral de Jorge Icaza», el narrador quiteño empieza en esta compañía, se cambia luego a «La Compañía Moncayo-Barahona» y, más tarde, trabaja en la «Compañía variedades». Icaza no solo se desempeña como actor, sino que pasa a dirigir pronto algunas obras y es codirector en 1932 de la «Compañía Dramática Marina Moncayo». En 1946 dirige una compañía que llevaba el mismo nombre. Además, permanecerá vinculado al ambiente teatral como fundador del «Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador», como director de una revista de teatro, profesor de arte dramático y de la cátedra de «Historia del Teatro Universal» hacia 1960. Icaza promueve el teatro ecuatoriano a través de la asociación «Amigos del Teatro», así como mediante concursos y publicaciones.²

La vida y obra de Jorge Icaza se encuentra marcada por su actividad relacionada con el teatro. El propio autor anota en una entrevista con Enrique Ojeda que su pasión por la creación literaria nació dentro de este arte.

Sus primeras influencias literarias provienen, según la crítica, de dramaturgos franceses y españoles como Benavente, Galdós y Azorín. En 1928, Icaza se estrena como escritor dramático con *El intruso*.

Era una comedia netamente de tipo francés: el amante, el marido y la mujer, influenciado por el teatro francés que nos llegaba. Con una diferencia: en el primer acto y segundo acto lo hice bien porque el público y la crítica dijeron que estaba bien: en el tercer acto me fui a la española y maté hasta al apuntador, a lo Echegaray.³

Este año marca el inicio de una trayectoria de aprendizaje de distintas técnicas de escritura, de experimentación de distintos modelos de construcción literaria, y búsqueda de una voz y temas propios. Quizá es *Flagelo* la obra que da cuenta de su trayectoria pasada y futura. Es por ello, que no es errado el ver a esta pieza en un acto como una suerte de manifiesto literario.

En 1936, el escritor lanza un nuevo intento teatral y compone *Flagelo*. La obra es importante no sólo para el dramaturgo sino también para el narrador.

2. Ver Olga Caro, «La obra teatral de Jorge Icaza», en *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997, p. 335.
3. Entrevista a Jorge Icaza, en Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura, 1991, p. 113.

Icaza es ya un gran novelista mundialmente conocido puesto que ha editado *Barro de la Sierra*, *Huasipungo* y *En las calles*. Redacta entonces *Flagelo* con la experiencia de un escritor consagrado que ha elegido el camino del compromiso social y quiere de ese modo marcar un nuevo hito en su orientación teatral. *Flagelo* es primordial porque indica una culminación en el proyecto dramático de Icaza, como lo será *El chulla Romero y Flores* en su evolución narrativa. La pieza se presenta como un símbolo del proceso literario del autor. Reúne al dramaturgo con sus técnicas de vanguardia y su problemática freudiana y al novelista en su posición de indigenista.⁴

En *Flagelo* confluyen el dramaturgo y el narrador, además, mediante el recurso del escenario dentro del escenario, se revela la obra artística como la representación de una representación. La realidad ecuatoriana de opresión al indio se descubre en esta pieza como una tragedia manejada por el terrateniente, el clérigo y el militar. Por lo demás, este recurso de la obra dentro de la obra está presente, también, en *Cholos*, así como *Flagelo* se encuentra reproducida, a su vez, en *Atrapados*, lo que es una pequeña muestra de este juego constante entre el drama y la narrativa.

Caro, siguiendo a Cueva, anota, en cambio, que en *Flagelo* gracias al sistema del «pregonero» y el «doble telón», Icaza quiere crear la diferenciación entre literatura indígena e indigenista. Este sistema sugeriría, según su criterio, la distancia existente del narrador y su público respecto al drama indígena.

Entre la obra dramática de Icaza y su narrativa se descubre un diálogo permanente, un vaivén constante entre estos dos géneros que no atina una solución en el orden cronológico. Ambos discursos se encuentran imbricados y es posible construir, incluso, distintas sucesiones entre las distintas obras. Cueva, por ejemplo, en *Lecturas y rupturas*, debido a la importancia de *Flagelo* cree conveniente contrariar el orden cronológico y analizar primero esta obra antes que *En las calles*.

Para Cueva, en efecto, esta obra dramática estrenada en Buenos Aires en 1940, es «una especie de manifiesto que resume en apretada síntesis las ideas fundamentales del indigenismo de Icaza».⁵

Icaza subrayaría en esta obra, entonces, mediante el Pregonero, el distanciamiento y la exterioridad de este tipo de literatura que manifestaría aún un indio estilizado.

También se pone de relieve en *Flagelo* la intención última de la «estética de lo horrible», tan empleada por Icaza y que no constituye solamente una res-

4. O. Caro, *op. cit.*, p. 341.

5. Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1986, p. 85.

puesta a la estética colonial de lo «sublime», sino que obedece sobre todo a la necesidad de descubrir la naturaleza del orden social imperante, mostrando el contenido y los productos reales del mismo. Icaza no cree conveniente presentar bellísimos ejemplares de explotados, al modo de otros indigenistas, porque para él la explotación económica redunda en una degradación óptica.⁶

Es extremadamente significativo lo afirmado por Cueva respecto a la necesidad icaciana fundamental de descubrir la naturaleza del orden social imperante. Con este objetivo, Icaza construye la representación del dominio de la sociedad moderna como una tragedia dirigida por la trilogía: latifundista, cura y autoridad. Es, además, extremadamente revelador que este manifiesto literario sea una obra de teatro y no un relato; y que cuando pretenda construir una nueva síntesis en *Atrapados*, la obra se vea «contaminada» por obras dramáticas y otros discursos, introducidos, muchas veces, a manera de coros teatrales.

Cueva agrega a las características del indigenismo que se descubre en *Flagelo*, la presentación de personajes típicos en situaciones típicas, la presencia de elementos artísticos como el ritmo mediante los parlamentos de las Dos Longas Cantoras. Además, de la imposibilidad de la ternura, el odio desviado contra otros oprimidos y el alcoholismo, todo esto debido a las condiciones de vida del indio, sumido en la más absoluta explotación.

En *Flagelo* han visto, también, los críticos muchos elementos de teatro vanguardista, aspecto que cabe mencionar, asimismo, respecto a las primeras obras teatrales de Icaza. Sin embargo, en esta obra en particular esto es aún más significativo, pues se trata de la plasmación mediante estos recursos de la preocupación icaciana de denuncia social. Es necesario agregar, que al ser esta obra un manifiesto de su obra conjunta, se convierte en una excelente entrada para comprender los planteamientos vanguardistas de su narrativa. El propio Cueva entiende a esta obra como una sucesión de cuadros expresionistas.

El Látigo.- (Apaciguándose)
Chal... Chal...

Dos Longas Cantoras.-
Tarán... Tararán... Tan... Tan...

[Y así sigue el diálogo entre flagelo y música,
ahora, perfectamente rimado.]

6. *Ibid.*, p. 86.

El Pregonero.-

¡Oigan...! ¡Oigan ustedes aquella orquestación de chasquidos...! Ha sido hasta ahora una música inaceptable por las rotativas, por las películas, por el arte en general; nos han dejado la tarea a los charlatanes de calles y plazas.⁷

Ilse M. de Brugger en *El expresionismo*, señala algunas características de esta corriente filosófica y artística europea de las primeras décadas del siglo anterior que quizá permitan entender, en parte, porqué se ha relacionado la obra de Icaza con dicha corriente.

Efectivamente, en este libro se señala que en el drama expresionista el diálogo tiende hacia la estilización, «[l]a palabra reconquista el monólogo, se acentúa con la reaparición del coro, se subraya con el simbolismo arcaico de la máscara y se completa con el acompañamiento de una música <funcional>. (Recuérdese el valor simbólico del <tam-tam> de los indígenas que presagia y sella el destino fatal del Emperador Jones de O'Neil)».⁸

El drama expresionista se caracterizaría, además, por la presentación de personajes tipo que transitarían varias estaciones, en la cuales tendrían lugar experiencias decisivas que condicionarían su transformación.

Cabe agregar, no obstante, que si bien muchas de estas características anotadas respecto a este tipo de drama, se encuentran en la mayoría de obras icazianas, tanto narrativas como dramáticas, el expresionismo está condicionado por su lugar y momento históricos, por lo que el estudio de este puede ser útil para entender la voluntad de renovación de las letras, en general, y de Icaza, en particular, en aquellas primeras décadas del siglo anterior, marcadas por una crisis profunda del sistema civilizatorio a nivel mundial. No aporta en nada, sin embargo, el suscribir a Icaza a una escuela determinada, por el contrario, puede limitar la comprensión de la obra si no se hace un trabajo analítico adecuado y solo se intenta acoplar el objeto a la teoría.

La literatura no puede ser entendida al margen del desarrollo de la vida social y tampoco habrá un conocimiento de la cultura dejando de lado la literatura, la cual revela unos proyectos estéticos, políticos y sociales.

La crítica literaria busca esclarecer la realidad representada en la literatura, determinando los procesos de producción de los textos que reproducen, a su vez, la estructura de los procesos sociales, y, sobre todo, atendiendo al objeto específico mediante la construcción de teorías apropiadas. No es posible comprender la literatura al margen del proceso social del que emerge y sobre el cual revierte.

7. Jorge Icaza, *Flagelo*, en *Teatro de Jorge Icaza*, Quito, Libresa, 2006, p. 282.

8. Ilse M. de Brugger, *El expresionismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 47.

Entonces, para comprender de mejor manera la propuesta icaciana de renovación estética, es necesario atender brevemente al panorama del teatro ecuatoriano anterior a la irrupción de la obra del autor.

Según lo anota Ricardo Descalzi en «El teatro en la vida republicana: 1830-1980», se puede situar el año de 1924 como el «umbral donde se inicia el buen teatro en el Ecuador, en que la Alta Comedia hace su aparición, gracias al talento de destacados novelistas y poetas, y gracias, además, a la presencia de Compañías Dramáticas Españolas y Mexicanas, de indiscutible calidad».⁹

No solo la literatura se ve enriquecida, entonces, por la labor dramática, sino que en el inicio de la renovación del teatro en el Ecuador –antes predominaban los dramas históricos y de corte más tradicional–, se encuentra la labor de narradores, como el caso de Humberto Salvador y Pablo Palacio con «La comedia inmortal» (1926), pieza, por lo demás, que no fue escrita para ser representada, sino que constituye precisamente una parodia del teatro tradicional. Además, han escrito teatro Pedro Jorge Vera y el poeta Gonzalo Escudero.

A pesar del poco desarrollo que ha tenido ese género en el Ecuador, en aquellos años el diálogo es intenso entre la narrativa y el drama, y el grado de experimentación muy alto en autores como Palacio y el propio Jorge Icaza. Algunos años más tarde, otro narrador de la generación del 30, publica obras de teatro. Se trata de Demetrio Aguilera Malta que con *Lázaro* (1941), *Dientes Blancos* (1955), *El tigre* (1957) y *Honorarios* (1957), se convierte, según palabras de Cueva, en el mejor dramaturgo del país.

En las obras dramáticas de Icaza se encuentran gran cantidad de elementos innovadores, que también lo serán de su narrativa. En *La comedia sin nombre* (1929), se vislumbran ya los conflictos entre una sociedad agraria y otra urbana, caracterizada esta última por la simulación extrema. En *¿Cuál es?* (1931), la influencia del psicoanálisis de corte freudiano es muy clara, sobre todo en ese juego constante entre lo oculto y lo descubierto, que también será una constante en su obra narrativa. Se puede ver, asimismo, a *Huirapamushcas* como la reelaboración de este drama. Este hecho es muy revelador, pues se puede entender la continuidad de la obra dramática de Icaza con su narrativa y, en cierta medida, ésta como una reescritura –adaptada al nuevo tema– de aquella. Así, también el mundo de los sueños es de gran importancia en esta obra como en *Cholos*. Esta pieza dramática es considerada por Jorge Neptalí Alarcón, en un estudio que es parte de su tesis doctoral sobre Jorge Icaza, como muestra de lo que será conocido como antiteatro,

9. Ricardo Descalzi, «El teatro en la vida republicana: 1830-1980», en *Arte y cultura, Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, p. 354.

debido a que «[l]as dos mutaciones en el escenario para representar los sueños de los personajes es un recurso cinematográfico, técnica usada con otras similares, por el susodicho teatro, en el que se han destacado principalmente dramaturgos franceses y alemanes».¹⁰ Según Agustín Cueva, el asesinato al padre en esta obra revelaría para Icaza un significado dentro de su carrera literaria: la ruptura con las temáticas y las técnicas europeas. En *Como ellos quieran* (1931), se revela, según el mismo Alarcón, el deseo del autor por cuestionar los valores de la cultura tradicional. *Sin sentido* (1932), considerado por Patricio Vallejo en «El teatro de Jorge Icaza», como una pieza de teatro surrealista, es, de igual manera, muy interesante como crítica a la sociedad y su deshumanización, y como denuncia de la dominación moderna y el sometimiento de la intimidad humana.

Cueva considera menores a la mayoría de las obras dramáticas de Icaza, sin embargo, en ellas serían visibles «algunas de sus excelentes cualidades de literato: dominio de la trama, del ritmo y sobre todo del diálogo; a la vez que su actitud anticonformista y rebelde, enredada todavía en los hilos superficiales del drama burgués».¹¹

Posteriormente, Jorge Icaza abandona su labor como dramaturgo y actor teatral. Según el mismo autor, citado por Cueva, el abandonó el teatro debido a la falta de público, lo que llevó a su compañía al fracaso. Cueva intenta indagar en el asunto y aventura la hipótesis de que el abandono de Icaza puede deberse, también, a que la narrativa es más apta para plasmar situaciones como las de la literatura icaciana. En todo caso, Icaza con *Barro de la Sierra* pretende cuestionar el estatus quo ideológico y literario desde la narrativa.

Esta salida del teatro y esta imposibilidad de decir lo que yo ya tenía dentro exigía otro modo de expresión. Sembrado ya el morbo literario por el teatro, ya no podía quedar así trunco. Vi que las piezas teatrales que había publicado no mellaban como las piezas que habíamos representado porque usted comprende que el teatro, para ser completo, tiene que ser representado (el teatro leído es muy difícil que tenga circulación). [...] Así en 1933 publiqué *Barro de la Sierra*. [...] En ellos surge por primera vez el recuerdo de mis años de infancia, de la vida en la hacienda de mi tío y rememoro la vida del indio y compongo mis primeros cuentos con la vida del indio, tratando de plasmar su tragedia. Y al final, dos cuentos que manifiestan ese fervor psicoanalítico que había influido en las piezas teatrales. *¿Cuál es?* y *Sin sentido*.¹²

10. Jorge Neptalí Alarcón, «Jorge Icaza y su creación literaria», en *Literatura Icaciana*, p. 14.

11. A. Cueva, *op. cit.*, p. 77.

12. Entrevista a Jorge Icaza, en E. Ojeda, *op. cit.*, p. 117.

La obra dramática de Icaza fue fuertemente cuestionada por la crítica y el público tradicionales; además, fueron prohibidas las representaciones de sus últimas piezas. Por sus propuestas innovadoras –Icaza se adelanta, según Alarcón, a los planteamientos del teatro del absurdo europeo–, él recibió el apoyo de escritores como Raúl Andrade, Pablo Palacio y Humberto Salvador. Por lo demás, lo que construye Icaza a partir de esta época es una narrativa con fuertes resonancias del drama.

La india Nati sentada al umbral de la puerta de la choza de su huasipungo –cual hijuelo en color y en forma que le hubiera salido a la rústica vivienda–, con el guagua en la falda prendido a la teta, miraba y remiraba hacia el vértigo de la ladera y hacia los confines del valle surcado por la cicatriz de un largo camino.¹³

Esta es, en definitiva, la primera frase que Icaza publica como narrador y en ella, como en muchas de sus descripciones, la sensación que deja al lector es la de la construcción de un escenario teatral en el relato. A criterio de Olga Caro, este cuento «se abre sobre un verdadero decorado de teatro».¹⁴

Ulteriormente se suceden en todos sus escritos diálogos muy cortos, juegos de voces múltiples que, tales los coros de una tragedia, traducen la opinión de cada uno de los personajes. Icaza introduce también comentarios separados por guiones, que parecen apartes explicativos dirigidos al público. La última obra del autor, *Atrapados*, publicada en 1972, da amplio espacio a su producción teatral porque en ella se encuentran *El intruso*, *La comedia sin nombre*, *¿Cuál es?* y *Flagelo*. [...] El autor nos revela la función catártica del teatro, escena compensadora de las frustraciones de su infancia.¹⁵

Efectivamente, el teatro parece tener una función vital en Jorge Icaza y su obra. Las representaciones de su vida, sus conflictos y los de la sociedad en que vive, se descubren como susceptibles de ser construidas en la medida que estén atravesadas por el mundo teatral. La dimensión trágica del mundo –influencia, en parte, del teatro griego según el mismo Icaza¹⁶ y que plantea que el destino del hombre está determinado por una realidad individual y otra social– se expresa, en cierta medida, mediante los coros presentes en todas sus obras.

13. J. Icaza, «Cachorros», en *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006, p. 79.

14. O. Caro, *op. cit.*, p. 342.

15. *Ibid.*

16. Entrevista a Jorge Icaza, en E. Ojeda, *op. cit.*, p. 131.

- Achachay... Achachay...
- Duras van a ser las aguas...
- Dios guarde...
- Dios ayude...
- Ayer no subió tanto como aura...
- Peor ha de ser mañana...
- Mama, achachay.
- Cerraré la puerta,
- Compadrito, achachay.
- Ya no se puede...
- Ha entrado la'gua en la choza de la Chimbo. Los cueros, los cutules nadando, una lástima.
- Duras están las aguas.
- Elé, la sementera del Taco ha bajado no más con tierra y todo.
- Achachay...Achachay...¹⁷

Este es el coro del pueblo cholo que se lamenta en *Media vida deslumbrados*. Sin embargo, el pueblo indio también sufre la tragedia de la creciente. Este coro está cargado de mayor musicalidad y mayor sufrimiento. Por lo demás, Icaza da cuenta en esta novela de la voz tanto de cholos como de indios con gran intensidad, lo que constituye, en cierta medida, uno de los mayores aciertos en la construcción de la obra.

- Aura ca juera.
- Undi para trabajandu.
- Undi para trabajandu, ni tierra arriba ni tierra abaju.
- Guagua sha... Ay... Ay... Ay...
- Taita vieju sha... Ay... Ay... Ay...
- Cummu murticina in ludu quidandu Ay... Ay... Ay...
- Sin taita amitu qui diga qui'ay qui'hacer pes... Aun qui s'ía cun acial tan, cun palu tan, con machete tan...
- Qui mande a runa brutu... Ay... Ay... Ay...¹⁸

Mediante este recurso, Icaza revela la tragedia de estos dos pueblos, la sicología de sus habitantes y realiza, a su vez, una denuncia de la vida miserable y degradada en la que se encuentran. En el lamento indio, música y sufrimiento se confunden. O música y violencia como en *Flagelo*. Este coro de la novela se revela, entonces, como una lengua distinta, atrapada entre el grito y el silencio. Cristina Burneo en su ensayo «Música y fuego: la otra lengua del lamento. La agonía de la Cunshi», siguiendo a Fleischer, entiende la

17. J. Icaza, *Media vida deslumbrados*, Quito, Editorial Quito, 1942, p. 57.

18. *Ibid.*, p. 59.

música del lamento de Andrés Chilibinga como un acento, que es a su vez su marca delatora.

La presencia recurrente de guiones explicativos durante su narrativa recuerda, quizá también, a las descripciones teatrales. Manuel Corrales en *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista* analiza, en cambio, este recurso desde una perspectiva estructuralista y encuentra una justificación distinta. Para él, Icaza «usa el paréntesis para describir el paisaje, la vivienda, rasgos de la naturaleza, a los personajes (tanto en su interior como en su exterior), y sobre todo para introducir explicaciones personales, juicios y apreciaciones del momento narrativo y del comportamiento de los personajes».¹⁹

Corrales, en el análisis de *Huasipungo*, descubre en esta técnica una suerte de esbozo, una descripción a partir de una visión totalizadora, que pareciera traducir un mundo caótico. El paréntesis frenaría, además, en seco la marcha del relato y produciría un estilo continuamente flagelado, quizá en correspondencia con el contenido de la obra. Sin embargo, el análisis de Corrales no atiende a otras razones igualmente interesantes de muchos de los recursos icacianos. Quizá lo anotado por Corrales se complementa, no obstante, con lo afirmado por algunos críticos en el sentido que Icaza construye su realismo a partir de recursos impresionistas.

El crítico Darío Herreros en el estudio introductorio a la selección de cuentos de Icaza *Cabuyas*, descubre tres técnicas en la obra narrativa del escritor quiteño que serían básicamente teatrales: el paréntesis, el monólogo y el diálogo.

Para el crítico, los cuentos de *Barro de la Sierra* tienen mucho de guión teatral o cinematográfico debido al uso constante de paréntesis. Los guiones crearían una suerte de columnas paralelas que diferenciarían la narración, la descripción y, en este caso, los comentarios del narrador.

Aquella mañana mama Nati, tirada sobre el jergón, se revolcaba dando gritos. Algo la atormentaba en la barriga. Algo que para el cachorro de los cachetes colorados y del pecho castaño no era normal. Desde un rincón, sin atreverse a llorar –quizás era él el culpable, él, taita José, a pesar de no estar en la choza– el pequeño, –los ojos muy abiertos, helada la sangre, inmóvil la cólera, en silencio, como para desaparecer– observaba... Felizmente, a medio día apareció en el tugurio de los Callahuazo una india, la curandera –mandíbulas que saboreaban incansablemente una vejez sin dientes, cabellera revuelta, ojos diminutos de mirar alelado, manos flacas de sucio pegamino–.²⁰

19. Manuel Corrales, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974, p. 43.

20. J. Icaza, «Cachorros», p. 85.

El monólogo es, ciertamente, otro recurso que en la narrativa de Icaza recuerda al drama. En sus relatos, la utilización de este elemento revela la intimidad de los personajes, muchas veces sus terribles conflictos. Como lo anota Herreros, el monólogo es una herramienta fundamental en la construcción del drama y, sobre todo, de una tragedia. Es importante señalar, entonces, que Icaza construye su realismo a partir de un recurso muy utilizado en el teatro. Icaza trabaja el monólogo artísticamente, lo utiliza tan frecuentemente como si se tratara de una obra de teatro y, de esta manera, la sensación de realismo en su narrativa crece en intensidad y la denuncia social se vuelve radical. Un ejemplo de esto se lee en «Éxodo» (1933) en la voz del «fugitivo» Segundo Antonio Quishpe. Se trata del lamento después de haber huido del campo hacia la ciudad y luego hacia una hacienda en la montaña, sin poder escapar, sin embargo, del círculo de violencia.

Cada cual reinició su tarea, Segundo Antonio Quishpe, empapado en sudor, fija la mirada en la fronda que tenía que decapitar, ardiéndole la palma de las manos –los callos del latifundio serrano se le habían ablandado en la ciudad–, se enredó en un tropel de íntimas afirmaciones que daban la razón y felicitaban a su proceder taimado, silencioso: «¿Para qué averiguar, pes? ¿Para qué decir nada? ¿Acaso el runa o el chulu como runa tienen derechu? Pur ser negru tal vez... ¿Peru acaso el pobre es fuerte? Sólo lus que están arriba, pes. Uuu... Ellus un más, pes... Lu mismitu que en campu de páramu... Lu mismitu que en la ciudad... Igualiticu aquí también...».²¹

Con el tratamiento del diálogo pasa algo similar, pues Icaza lo construye artísticamente de tal manera que por su eficacia, pertinencia y recurrencia, se asemeja a la construcción de una obra teatral. La narrativa de Icaza se sostiene, en gran medida, en la acertada construcción de los diálogos, de la misma manera que lo hace la dramaturgia. Un desgarrador ejemplo de esto es el diálogo entre el indio José Collahuazo y la longa Trinidad Simbaña en el cuento «Barranca Grande» (1952).

–Quieru... Quieru, taiticu.
 –¿Qué, pes?
 –Cainar allá en lo altu de las nubes.
 –¿En el cielu de Taita Dios?
 –Aríii.
 –¿Cómu para trepar, pes? Sólo pishco de volandu.
 –Volandu con muerte, pes.

21. J. Icaza, «Éxodo», p. 162.

–Ave María. Acasu...

–Quieru... Quieru, taiticuuuu...²²

Las herramientas utilizadas por Icaza en su narrativa y que, debido a su insistencia y manejo, recuerdan a la escritura de una obra de teatro, no se agotan en las nombradas con anterioridad. Así, el tiempo presente teatral analizado en *Cholos y Media vida deslumbrados* por Sackett en su estudio, es un claro ejemplo de ello. Todas estas técnicas revelan, por supuesto, una experiencia profunda de Icaza en el teatro. Sin embargo, este parece haber marcado, también, al escritor en su visión del mundo, en una concepción de la realidad en constante enmascaramiento, en la percepción de un continente que parece vivir la modernidad de una manera paradójica.

LA REALIDAD COMO PUESTA EN ESCENA Y LA GRAN FARSA SOCIAL

Para entender otros aspectos fundamentales de la relación de Jorge Icaza con el mundo del teatro, la propuesta del sociólogo canadiense Ervin Goffman es de extrema importancia.

Efectivamente, Goffman plantea la representación de la sociedad moderna muy vinculada a la idea de un teatro y la actuación constante. Él realiza su análisis a partir de las concepciones de la sociología de la vida cotidiana; su discurso está construido sobre el lenguaje dramático. En este sentido, su representación de la vida social como un montaje dramático, es de mucha utilidad para desentrañar la concepción del mundo que se manifiesta en la narrativa icaciana.

El *chulla Romero y Flores* puede ser considerada como una puesta en escena de los problemas de la sociedad quiteña de alrededor de la primera mitad del s. XX. En su lectura se descubre el manejo de un lenguaje teatral para la reconstrucción de una realidad conflictiva en torno a la vida del personaje Luis Romero y Flores.

El trabajo literario icaciano parece tener que ver con una concepción de la vida social como una constante representación. No solo eso, sino que, además, el mundo de esta novela está habitado por personajes que actúan una farsa, con sus máscaras trágicas recorren las calles quiteñas, los burdeles, las cantinas, construyendo constantemente su identidad, ante el acecho del poder y el descrédito.

22. J. Icaza, «Barranca Grande», p. 246.

La construcción del personaje del chulla como un actor teatral, la recreación de la sociedad quiteña de las primeras décadas del siglo pasado como una puesta en escena, obedece, en mi opinión, a un intento por capturar el espíritu de una época, una sociedad y unos personajes, que parecen estar atrapados por el signo de la farsa.

Este hecho no solo da cuenta de un momento histórico –marcado por la migración, la reconfiguración del espacio urbano y los nuevos actores sociales–, sino, también, de una matriz cultural y un pasado altamente conflictivo.

El personaje del chulla, cuyo calificativo apelaría a lo singular, y podría ser una respuesta a la generalización y homogeneización, es un actor social que busca esconder su estigma: el ancestro indígena. En Luis Romero y Flores, en constante tensión entre lo que es y lo que quisiera ser, se descubre a un sujeto en permanente representación, en persistente encubrimiento de su estigma, mediante ciertos símbolos de prestigio.

Quizá el personaje del chulla es el ejemplo más claro del conflicto del mestizo que habita el espacio social en el fingimiento, la actuación, el disfraz y la máscara. En esta novela, el personaje ocupa únicamente el espacio urbano e Icaza se detiene como en ningún otro para su caracterización. Mas, la literatura icaciana se encuentra poblado de personajes que viven en la representación y el disfraz.

Los personajes novelescos de *En las calles*, *Cholos* y *Media vida deslumbrados*, en tránsito hacia la ciudad y en búsqueda de ascenso social, adoptan como estrategia la actuación y el encubrimiento. Los cuentos «Contrabando» y «Rumbo al sur» se caracterizan, de la misma manera, por el ocultamiento, el primero, y la representación de una farsa, el segundo.

Por lo demás, en las tres novelas nombradas se prefigura el personaje del chulla. En estos personajes en vías de acholamiento ciudadano y blanqueamiento se descubren rasgos y estrategias que revelan los conflictos de una sociedad profundamente racista, socialmente injusta y que vive conflictivamente la modernidad que se intenta implementar en el país.

Debido al racismo, a la falta de oportunidades o a la explotación, el disfraz presta la ilusión de una posibilidad. En este sentido, el personaje más cercano al chulla es Serafín Oquendo, quien parece ser un actor circense. Icaza lleva con este personaje hasta la parodia o la caricatura el complejo y la actuación de la sociedad.

En un minuto extraordinariamente prodigioso a Serafín se le ocurrió, para completar su transformación pintarse el pelo. Dicen que Doña Luisa tiene un procedimiento más eficaz que el agua de manzanilla. En efecto, después de un largo regateo con la vieja matrona, la cabellera de Serafín lucía un rubio com-

parable al de los ángeles de la iglesia o los gringos del camino. Era una tea en un leño, no solo por el contraste físico de su cara prieta, de sus ojos negros, de sus pómulos salientes, sino también por la inquietud del nuevo ser en él, y la burla viviente del ser al cual trataban de matar.²³

Este pasaje descubre el intenso conflicto en el interior de Serafín y de toda una sociedad. La inconformidad con su propio ser llega al extremo de la autoflagelación –como su hermana que se infringe dolor– y el intento de dar muerte a una parte suya, de enterrar bajo los escombros de las apariencias al indio prieto y asfixiarlo en las entrañas.

La vida de la sociedad representada en la narrativa de Icaza parece resolverse en el juego de las apariencias, aunque en este se pierda, la mayoría de las veces, hasta la vida, como después de algunos años la esposa de Serafín, obligada a dar de lactar a su hijo todo el tiempo para que no salga el indio. La mayoría de personajes icacianos se encuentran tan presos de la violencia y la dominación que, como en *Flagelo*, viven una vida de confusión, sin entender cómo son víctimas del poder.

Icaza, en un pasaje de la novela, construye un credo del personaje humillado y confundido, a partir de una descripción psicológica y moral de Oquendo.

[...] creía natural y hasta lógico que los muchachos presumidos de la ciudad, con papá de jaqué y zapatos de cuero de hule, se burlen de su vagancia, impidiéndole poner voluntad para defenderse; creía humano y corriente abusar de las indias jóvenes, por doncellas que sean, en la misma forma, humana y corriente, con la cual el latifundista dispone de centenares de familias aborígenes; creía placentero martirizar con patadas, pellizcos y escupitajos al mudo Camilo... [...] creía en los nombres sonoros de los latifundistas, en las fiestas rumbosas, en los colores chillones, en la vergüenza del llanto, de las voces, del trabajo en la tierra, que nivela al indio.²⁴

En la narrativa de Icaza, las clases sociales más necesitadas buscan la imitación y la asimilación de los elementos de las clases sociales dominantes. Lo que tiene, por supuesto, una matriz histórica como lo anota Alicia Ortega en el estudio introductorio a los *Cuentos completos* de Jorge Icaza.

La simulación, como práctica de supervivencia, caracteriza el comportamiento de quienes habitan países poscoloniales: es una práctica de traducción cultural que remite a usos sociales de reciclajes, préstamos, hurtos, imitacio-

23. J. Icaza, *Media vida deslumbrados*, p. 75.

24. *Ibid.*, p. 56.

nes y remiendos en un juego que se propone confundir los límites entre copias y originales. La estrategia mimética produce conflictivos «efectos de identidad», artificios formales que representan, a la vez que exhiben, una carencia que se disimula para hacerse puro espectáculo, puro dolor camuflado.²⁵

El continente americano por su pasado colonial tiene una forma particular de habitar la modernidad y la literatura es un lugar privilegiado de su manifestación. *Media vida deslumbrados* es testimonio de un dolor que buscaría ser camuflado a partir de una estrategia mimética.

En la novela, el color se convierte en simbólico. El pelo amarillo de los gringos, como los ángeles de la iglesia, deslumbra a los cholos del pueblo. El color amarillo está cargado con todos los valores positivos anhelados por la sociedad. Todo parece resolverse, también, en el color de la piel. Por eso la angustia porque el niño de Serafín cada vez es menos blanco y porque en su color se ha descubierto la supuesta mancha verde del indio.

Como la sociedad representada en *El chulla Romero y Flores*, la de esta novela está condenada a y por la apariencia, y ha hecho de ésta su credo. La cita siguiente es un ejemplo de cómo todas las esperanzas están puestas en el trabajo sobre la fachada. Además, en la primera línea se lee una muestra de aquél «presente teatral» del que hablaba más arriba.

Mama Julia gasta a manos llenas el dinero de la venta de la tierra y los ahorros de su pequeño negocio. Creía ingenuamente que el doctorado de su hijo era cuestión de comprar en la feria a los mercachifles: camisas, corbatas, calzoncillos, un par de guantes de segunda mano —era corriente entre los señores gringos aquella prensa de vestir—, dos pares de zapatos de charol con rechín —lástima que en la ciudad no se usen botas de tubo como las de Mr. Lery—.²⁶

Como anotaba, anteriormente, los personajes se apropian de distintos símbolos para fingir algo que no son. Serafín se esconde bajo su pelo teñido. Romero y Flores oculta, en cambio, detrás de su apellido, aparentemente español, su origen indio. En la información acerca de su origen indio y, por otro lado, ilegítimo radica parte de su calidad de personaje desacreditable, noción que desarrolla Goffman en su ensayo *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. El estigma del chulla es de carácter racial. Para atenuarlo y en lo posible esconderlo, utiliza símbolos de prestigio, que lo que buscan es encubrir rasgos que lo puedan identificar con la raza juzgada socialmente como inferior.

25. Estudio introductorio de Alicia Ortega, en Jorge Icaza, *Cuentos completos*, p. 41.

26. J. Icaza, *Media vida deslumbrados*, p. 75.

Por ese tiempo –inspiración de Majestad y Pobreza– modeló su disfraz de caballero usando botinas –prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista– para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, y un terno de casimir a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho del cholo –milagro de remiendos, planchas y cepillo–.²⁷

Romero y Flores se enmascara con el objetivo de ascender socialmente, «atenuando» o disimulando sus rasgos indios –«sus manos de gañán, sus pómulos salientes, su culo verde»–. Él busca desviar la atención del auditorio de sus símbolos de desprestigio. Su arma es el trabajo sobre la fachada y su estrategia dejar traslucir su parte supuestamente española abalada por su apellido, y esconder su parte india estigmatizada que lo convierte, como lo decía arriba, en un personaje desacreditable. Esta es la razón por la cual el chulla debe, además, realizar un trabajo constante de control de la información con respecto a lo que es considerado socialmente como una deficiencia y lo que es considerado como un privilegio.

–¡Soy Luis Alfonso Romero y Flores! ¿No recuerda usted de mí, señora? –exclamó el intruso adelantándose a la posible interrogación. Sabía del efecto extraordinario de su apellido de estirpe gamonal –poder de conquistadores, crueldad de encomenderos, magia de frailes, brillo de militares, ratería de burócratas– ante aquellas gentes afanosas por ocultar su pecado original.²⁸

Siguiendo a Pierre Bourdieu en *El sentido práctico*, es posible entender porqué el chulla parece vivir entre la actuación y el juego de las apariencias. En este sentido, el sobrenombre de su padre Majestad y Pobreza es bastante significativo. Existe una clara contradicción entre estos dos sustantivos que revela una divergencia entre posición y *habitus*. La disposición corporal señorial no corresponde en este personaje ni tampoco en el chulla a la clase social que realmente pertenecen: «–Carajo –murmuró a media voz por la vereda –calle abajo– usando la desafiante distinción en el andar que heredó de Majestad y Pobreza. Así por lo menos creía defenderse de la inclemencia del tiempo, del pulso roedor de mama Domitila, del hambre».²⁹ Debido a esto, quizá, la sensación de artificialidad que se descubre en el personaje de Romero y Flores.

Otra contradicción del personaje que es evidente en la novela y que es, además, uno de los ejes temáticos principales de la acción dramática, es aque-

27. Jorge Icaza, *El chulla Romero y Flores*, Quito, Libresa, 2005, p. 134.

28. *Ibid.*, p. 102.

29. J. Icaza, *El chulla...*, p. 101.

lla que tiene que ver con lo expuesto por Goffman en el texto citado anteriormente, con respecto al acceso de los individuos a las regiones, la función que cumplen y la información que poseen.

Los roles socialmente discrepantes, como el rol del chulla, son aquellos en los que no existe, por variadas razones, una concordancia entre estos tres elementos. Romero y Flores posee información que desacredita a personajes de las altas esferas sociales y políticas del país. Llegó a esta información al desempeñar una función que no le corresponde en realidad, que no está destinada a gente de su clase social. Por ello, no sabe de qué manera manejarla, transgrede ciertas normas sociales de encubrimiento de los poderosos, y termina perseguido y desacreditado. Se enfrenta a la clase social «alta», accede a regiones que no le son permitidas, como al salón de la esposa del candidato a la presidencia, y es humillado: su origen indio e ilegítimo es revelado y no es capaz de reaccionar al haber caído su máscara, al haber sido descubierto como un intruso en una región normalmente prohibida.

Es el habitar en una sociedad de relaciones marcadamente asimétricas, justificadas a partir de fuertes prejuicios raciales, lo que convierte a Luis Alfonso en un personaje estigmatizado. El grado de visibilidad del estigma –de sus rasgos aindiados– es, por supuesto, un factor muy importante. Sin embargo, en una sociedad racista como la de la novela, es la gran capacidad decodificadora de esta audiencia el elemento que termina desempeñando el papel decisivo.

La esposa del candidato a la presidencia, doña Francisca, la vieja cara de caballo de ajedrez sabe del pasado del chulla, la historia de su padre Miguel Romero y Flores, conoce el gran pecado que nunca fue perdonado por la sociedad: el concubinato con una chola del servicio doméstico. Luis Alfonso es el producto de este pecado. Se descubre, entonces, el origen de su calidad de doblemente estigmatizado.

La sociedad juzga y sentencia al personaje a partir de la decodificación realizada. La biografía de un individuo vive en la mente de los miembros de la sociedad. Es por ello, que el manejo de la información y el cuidado de acceso a las regiones son fundamentales, pues en un instante el sujeto se puede convertir en estigmatizado y en adelante tener que soportar la tensión que se genera durante los contactos sociales, y los conflictos que esto entraña. Es evidente, por lo tanto, la calidad extremadamente frágil del ritual social, que obliga a un trabajo sumamente cuidadoso y que exige un delicado trabajo escénico.

La lucha del chulla a lo largo de la novela es por no convertirse en un personaje estigmatizado –o quizá por no permanecer como tal–. Es por ello que se esconde detrás de su disfraz, constituido a partir de símbolos de prestigio, que tienen que ver con prendas utilizadas por la sociedad europea su-

puestamente blanca. Luis Romero y Flores está siempre entre el estigma y el estigma posible.

El escudo de armas de su familia que Romero y Flores entregó a su arrendataria –con ansias de nobleza–, es un buen ejemplo de la manera en que funcionan los símbolos de prestigio, que son portadores de poder y reconocimiento. Y que pueden funcionar, también, como símbolos desidentificadores.

Como era lógico, la vieja recibió al inquilino en su salón. Las flores de papel, los abanicos de alambre emplumados con tarjetas de felicitación onomástica, los adornos de yeso y porcelana, los divanes de postiza adustez, las repisas de madera tallada, las oleografías con mujeres antiguas –mitones, amplio sombrero de plumas de sauce llorón, orlas de encajes fruncidos, cintura de avispa, sombrilla–, el retrato del difunto usurero –cholo vestido de señor, bigotes alicaídos, frente estrecha, ojos diminutos, labios gruesos– en el marco blasonado del bisabuelo de Majestad y Pobreza, inyectaban a la dueña de casa el valor necesario para cualquier desahucio.³⁰

Además de la reflexión acerca del poder que emana de este objeto casi mágico, este fragmento permite recalcar la puesta en escena constante que realizan los actores de este entramado social. Todo el salón de la arrendataria, mama Encarnita, es una disposición artificiosa en busca de causar una impresión a sus visitantes. Ella necesita una serie artilugios, de utilería, de decorado con el objetivo de justificar, sustentar y dar fuerza a su actuación. Esto revela la gran inseguridad de los actores de esta gran farsa social, que buscan convertir una situación desfavorable en lo más favorable posible, mediante recursos escénicos que lo que pretenden, por último, es alejar el estigma del origen –que justifica su situación inamovible de pobreza–.

El estigma es, por definición, siempre algo visible. Está presente en la fachada. Es por ello que la lucha en contra de este es, de igual manera, a nivel de la fachada. Tanto la identidad como el poder y el estigma, tienen como lugar privilegiado de desentrañamiento al cuerpo.

La identidad y el estigma existen, además, en la tensión entre el sí mismo, que es la identidad social y el yo, que es la identidad individual. Se crea una distancia entre identidad social e individual que es el espacio donde mora, de igual manera, el estigma. En el caso de los sujetos estigmatizados hay una identidad social definida por la virtual estigmatizante y, a su vez, una individual llena de atributos negativos provenientes de la estereotipa social, que construyen una identidad deteriorada.

30. *Ibid.*, p. 160.

Como se ve, en palabras de Goffman, las normas que tienen que ver con la identidad personal no pertenecen a la esfera de combinaciones lícitas de los atributos sociales, sino al tipo de control de la información que el individuo puede ejercer con propiedad. El tener un pasado sombrío, heredado en el caso del chulla, es un problema relativo a su identidad social y el modo en que maneja esa información es una cuestión de identificación personal.

Cabe recalcar, que la tensión social descrita la sufren los sujetos estigmatizados, quienes tienen que manejar constantemente los conflictos que surgen en la interacción. En el caso del chulla, la tensión proviene del constante trabajo de ocultamiento que debe realizar. Su identidad se define, en cierta medida, a partir del encubrimiento, a partir de la máscara. Existe en el personaje un conflicto intenso al nivel de identidad social e individual. Sin bien es cierto, el chulla es un personaje que maneja su situación de una manera creativa, es también cierto, que vive un constante conflicto a nivel de identificación personal con respecto a la identidad social, que lo margina, estigmatiza y carga de atributos negativos. Llega, sin embargo, un momento al final de la novela en que Luis Romero y Flores –vestido con ropas viejas y prestadas– no puede más con esta tensión y se lleva sus manos a la cara y, en gesto de actor trágico, quiere descubrir su verdadero rostro.

Goffman plantea en *Estigma* una tesis que, quizá, es de suma importancia para entender la construcción de los espacios en la novela icaciana, a saber, que la identidad personal y social dividen espacialmente el mundo del individuo. En la novela los espacios parecen estar edificados de acuerdo a la función que cumplen, en cuanto regiones anteriores, vale decir, donde se lleva a cabo la actuación; en cuanto regiones posteriores, es decir, sitios en que se prepara la actuación o se descansa de ella; y en cuanto regiones exteriores, que son extrañas a ambos espacios. Sin embargo, hay un predominio a lo largo de todo el relato de espacios de trasfondo escénico, habitados o transitados por personajes, cuya presencia es prohibida en regiones anteriores. Además, cabe anotar, que los espacios se definen como tales en relación con las actividades, las actitudes y los personajes que hacen uso de ellos.

La construcción de los espacios en la novela gira en torno al personaje del chulla. Esto define su creación, pues al existir un constante conflicto entre la identidad social e individual –lo que lleva al personaje al constante encubrimiento– los espacios predominantes son las cantinas, los lupanares, los cuartuchos miserables, los arrabales. Incluso, cuando las acciones se realizan en espacios públicos, estos terminan siendo definidos como de trasfondo escénico, debido a la actitud de quienes los habitan. Estos espacios supuestamente más públicos, como lo son las oficinas de burócratas, por ejemplo, se convierten en eminentemente privados, debido a los secretos, las conspiraciones, etc.

Y al mirarles doblados sobre el trabajo como una interrogación mínima, viscosa, insignificante, lo acometió una angustia de calofrío palúdico que oscilaba entre el desprecio compasivo y el temor de transformarse en uno de ellos para siempre. Recordó entonces –juego instintivo– el mote sarcástico y definidor que puso a cada uno cuando llegó al conocimiento y confianza del medio. [...] Al viejo Gerardo Proaño, vecino de escritorio, piel requemada, bigotes alicaídos, pómulos salientes, humilde comodín para encubrir faltas ajenas, «longo del buen provecho».³¹

Son espacios indefinibles, en definitiva, en tránsito constante, estigmatizados y estigmatizantes. Por ello el miedo de Romero y Flores a volverse como alguno de los compañeros que trabajan en su oficina, la cual aparenta ser una región anterior, mas se define como posterior por los personajes y actitudes que se encuentran en ella, y, sin embargo, donde la actuación es permanente.

Y sin escrúpulos, en busca de una cerveza o una nueva borrachera que liquide el negro chuchaqui que le oprimía, entró en el billar del trompudo Cañas –recinto cargado de truenos de carambola, de murmullo de feria, de humo y colillas de cigarrillos, cuyo olor, junto con el del urinario y el del aguardiente barato, se imponía a los demás olores–. Felizmente dio con varios de sus compinches –el chulla poeta, el chulla matón, el chulla político, el chulla estudiante, el chulla burócrata–, que se emborrachaban a costa de la gloria del ascenso de un militar de bigotes a lo kaiser Guillermo II, de un militar que pedía el coñac por botellas y la cerveza por docenas. Desde el primer momento el intruso notó que el chulla poeta –ojos mongólicos, tez bronceada, cabellera hirsuta, actitudes lánguidas de gran señor– vestía una pijama a rayas blancas y rojas.³²

Estos son espacios de trasfondo, bohemia, juego, borracheras, en los márgenes de la ciudad de Quito, habitados por vividores, personajes de submundo, a los que ronda el estigma. El chulla, como es evidente en esta cita, es una máscara social utilizada por varios de los sujetos que buscan huir del descrédito. En los arrabales, estos personajes se encuentran para realizar o preparar nuevas representaciones. Se descubre, además, la construcción teatral de este encuentro social. Se podría decir, incluso, que la teatralidad irrumpe con violencia en la escena, volviéndola toda casi circense; descubriendo la extrema teatralidad de la escena social está el chulla poeta con una pijama a rayas blancas y rojas.

31. *Ibid.*, p. 73.

32. *Ibid.*, p. 149.

Poco a poco se ajaron los vestidos –en lo que ellos tenían de disfraz y copia–. Poco a poco se desprendieron, se desvirtuaron –broma del maldito licor–. Por los pliegues de los tules, de las sedas, de los encajes, del paño inglés, en inoportunidad de voces y giros olor a mondonguería, en estridencia de carcajadas, en tropicalismo de chistes y caricias libidinosas, surgió el fondo real de aquellas gentes chifladas de nobleza, mostró las narices, los hocicos, las orejas –chagras con plata, cholos medio blanquitos, indios amayorados–. Rodaban por los rincones, por el suelo, sobre sillas y divanes –plaza de pueblo de la feria semanal– retazos de cáscaras, tiras de pellejos –visibles e invisibles– de Luís XIV, de la Pompadour, del hermoso Brummel, de Napoleón, de Fouché, de Jorge Sand, de Greta Garbo, de Betty Davis, de Clark Gable, y de decenas y decenas más de personajes de la cultura occidental y del cine norteamericano. Solo su Excelencia se retiró a tiempo. Se retiró antes de sentirse desbarnizado, antes de que su aliento empiece a oler a mayordomo, a cacique, a Taita Dios.³³

El entramado social está habitado por personajes que cuidan de no desbarnizarse, de que su aliento no huelga a lo que no corresponde a su rol representado. La realidad se define, básicamente, sobre este escenario. ¿Existe alguna realidad en la novela fuera de la actuación? ¿De qué manera acceder a los sujetos fuera de sus representaciones ideales o estigmatizadas?

El personaje del chulla vive en el constante encubrimiento hasta casi el final de la novela, en que despojado de su disfraz y con ropas prestadas por sus vecinos, busca la reconciliación con los otros estigmatizados y marginados. Esta es la aceptación de su estigma y, en este sentido, la novela se revela como el relato de la carrera moral del personaje con el objetivo final de la aceptación del estigma. La pregunta que queda flotando es si de esta manera su identidad social e individual será, en adelante, menos conflictiva en compañía de los demás estigmatizados. Parece, más bien, una respuesta resignada del personaje ante un callejón, en apariencia, sin salida.

Hay, sin embargo, una pregunta que se revela más interesante y que tiene que ver con el estado psíquico del chulla y de los personajes que viven en el constante encubrimiento.

La guardarropía y el negocio en general [de disfraces, S.C.] crecieron al impulso de los afanes domésticos del bisnieto –crochet, costura, labores de mano, remiendo artístico–, y la urgencia cotidiana de un gamonalismo cholo que creyéndose desnudo de belleza y blasones busca a toda costa cubrirse con postizos y remiendos.³⁴

33. *Ibid.*, p. 123.

34. *Ibid.*, p. 117.

La anterior es una pregunta que implica, además, el estado de toda una sociedad que se encubre y obliga a sus miembros a encubrirse y a construir su identidad a partir del constante encubrimiento y la representación. La respuesta a esta pregunta revelaría, quizá, a una sociedad esquizoide.

Al observar Luis Alfonso al desconocido fotogénico comprendió que algo le unía a él. ¿Quizá el tic nervioso de las manos sobre el registro de los botones del chaleco? ¿O la preocupación por mostrarse acicalado y copiar lo exitoso de la moda de extrañas latitudes? «Yo...Yo mismo...Menos afeminado, en otro tono, en diferente color... El disfraz...», se dijo saboreando la sorpresa no muy grata de sentirse informe, en desacuerdo con sus posibilidades, ridículo.³⁵

En una sociedad absolutamente disfrazada como la de la primera mitad del siglo anterior representada en la novela, en un conflicto social constante ante la arremetida del proyecto modernizador desde el Estado, fuertemente homogeneizador y excluyente, el chulla podría representar la simulación radical. El personaje llevado al extremo, sin la reconciliación y resignación final en la novela –hecho del que se justificó, por cierto, Icaza en una entrevista–, se convertiría en la parodia de la simulación y, en este sentido, se volvería singular, único –radicalmente chulla–. Se revelaría, entonces sí, la intensa dimensión política del personaje, su fortaleza, la lucha efectiva contra el poder; la máscara social devendría en singular, sería ofensiva, y el poder del estigma se vería puesto en cuestión.

Como objetos sagrados, según Goffman, los hombres están sometidos a desaires y profanaciones. Vivimos sobre el escenario social y no es posible bajarnos de él, así resbalemos y no queramos continuar con la actuación. El chulla resignado en la novela, sin embargo, parece querer dejar de actuar, o, lo que sería un poco más sensato, escoger un papel distinto para lograr una actuación que sea leída como natural. Quizá lo que le ha sucedido al chulla en la novela no sea algo justo. La sociedad no está estructurada, de hecho, en torno a la idea de justicia. Somos juzgados a partir de la efectividad de nuestras representaciones, según el sociólogo canadiense.

Quizás el principio fundamental del orden ritual no sea la justicia, sino la cara, [o la máscara tenida como cara, S.C.] y lo que cualquier ofensor recibe no es lo que merece, sino lo que sostendrá por el momento la línea con la cual se ha comprometido, y gracias a ella, la línea con la cual ha comprometido su actuación.³⁶

35. *Ibid.*, p. 167.

36. Ervin Goffman, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 17.

La persona es una construcción a partir de reglas morales –artísticas, de actuación– que le son impuestas desde afuera. El personaje del chulla –y su máscara–, más allá de su representación en la novela, presenta grandes posibilidades de reflexión acerca de las actuaciones de resistencia al poder y la estructuración asimétrica de la sociedad.

Más allá de esta reflexión en términos de la sociología de la vida moderna respecto a la narrativa icaciana y su representación de la realidad como teatro, la obra literaria y, en este caso, la de Jorge Icaza constituye un lugar privilegiado de desentrañamiento de la representación del mundo que realiza una cultura en relación con su momento histórico: la modernidad capitalista.

Además, lo analizado, siguiendo a Goffman, revela un aspecto distinto sobre aquello afirmado por Cueva en el sentido que la literatura de Icaza posee un alto valor sociológico. A su vez, dentro del realismo del escritor quiteño se descubre un elemento que lleva a otra dimensión cierta parte de su obra, a saber, lo barroco.

Ciertamente, en algunas obras de la narrativa icaciana irrumpe violentamente un elemento que desquicia toda la representación, como el pasaje, citado más arriba, en que el chulla poeta está en una cantina de Quito en pijama a rayas. O más sorprendente aún se revela la representación del poder en «El nuevo San Jorge» (1952). Existe, entonces, toda una línea en la narrativa de Icaza constituida básicamente por «Sed» (1933), *Cholos*, *Media vida deslumbrados*, «El nuevo San Jorge» y *El chulla Romero y Flores*, en que la representación se ve arrebatada por el delirio estético y la intensidad de las formas. En mi opinión, en esta línea se encuentra la mayor riqueza de la propuesta estética icaciana y en ella se descubren, a su vez, a los dos relatos mejor logrados de toda su narrativa: *Media vida deslumbrados* y «El nuevo San Jorge». Junto a *Flagelo*, estos constituyen lo más intenso e interesante de la propuesta del escritor quiteño.

La invitación de Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* a ver el ethos barroco como un elemento desquiciador de los proyectos ajenos al mismo, puede ser aceptada con el propósito de abordar ciertos temas complejos de la narrativa de Icaza que la crítica literaria casi no ha topado o que ha realizado lecturas distintas de ellos.

En la modernidad capitalista habrían, según Echeverría, cuatro formas de asumir el capitalismo en la interioridad de la vida cotidiana, cuatro vías, vale decir, para hacer vivible lo invivible. Cabe añadir, que los distintos *ethe* modernos provendrían de distintas épocas de la modernidad y se referirían a distintos impulsos del capitalismo.³⁷ Una primera manera de naturali-

37. Ver Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998, p. 172.

zar el hecho capitalista es el llamado *ethos* realista que se caracteriza por «una identificación total y militante con la pretensión básica de la vida económica regida por la acumulación del capital (...).»³⁸ La segunda posibilidad, la del *ethos* romántico, es aquella en que el capitalismo es vivido como la realización del «espíritu de empresa». El *ethos* clásico, que constituye una tercera vía, implica, en cambio, una toma de distancia respecto al hecho capitalista.

La cuarta manera de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana es la del *ethos* que podría llamarse «barroco». Se trata de un comportamiento que no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; que la reconoce y la tiene por inevitable, de igual manera que el clásico, pero que, a diferencia de éste, se resiste a aceptar y asumir la elección que se impone junto con ese reconocimiento, obligando a tomar partido por el término «valor» en contra del término «valor de uso». No mucho más absurda que las otras, la estrategia barroca para vivir la inmediatez capitalista del mundo implica un elegir el tercero que no puede ser: consiste en vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida. El calificativo «barroco» puede justificarse en razón de la semejanza que hay entre su modo de tratar la naturalidad capitalista y la manera en que la estética barroca descubre el objeto artístico que puede haber en la cosa representada: la de una puesta en escena.³⁹

En gran medida, todo lo que he apuntado en este capítulo respecto a la relación del teatro con la representación icaciana, gana en sentido y apunta hacia la manera en que su estética descubre el objeto artístico, la puesta en escena que hay en la realidad representada. Esto resume, en gran medida, la estética de su obra y ayuda a entender la forma en que la literatura de Jorge Icaza se inscribe de una manera particularmente crítica en la modernidad. No es solo su denuncia explícita de la violencia y el dominio, sino que la representación de la realidad como puesta en escena constituye la base de su crítica a la modernidad y un elemento fundamental de la intensidad de su realismo.

A lo largo de su obra, Icaza descubre la realidad artística del mundo representado. Cuando recrea la vida y sufrimiento del indio y el cholo a partir de monólogos, diálogos y coros, el escritor descubre lo artístico, lo poético de la realidad recreada. Para ello, como he anotado, se vale de una cantidad de herramientas que las ha aprendido en su tránsito por el escenario tea-

38. *Ibid.*, p. 169.

39. *Ibid.*, p. 171.

tral y en el conocimiento de la vida de la sociedad ecuatoriana, pero la intención icaciana fundamental parece ser la de revelar la estética de un mundo atravesado por la violencia. Parece ser la de descubrir un mundo complejo que solo puede ser representado estéticamente; construir una literatura realista que solo puede serlo en el trabajo estético de la realidad; una literatura, como lo anotaba Fuentes, como un espacio democrático de inclusión de la complejidad de la vida, contenida su dimensión artística fundamental. En este sentido, es comprensible la idea de una política entendida en otra dimensión. La idea de la estetización de la política cobra sentido en este contexto. Además, a partir de esta reflexión es, también, aún más comprensible la estrecha relación entra la narrativa icaciana y la palaciana, su relación con las propuestas de la vanguardia histórica latinoamericana y la crítica de ambos a la modernidad de los años 30 en el país.

La crítica habla de «dos tentaciones» en la vanguardia histórica latinoamericana: la opción artística y la opción política. Sin embargo, conviene más bien pensar cómo estas dos opciones, desde una estetización de la política, se encuentran y coinciden en los escritores mencionados [Palacio e Icaza, S. C.]. Podemos preguntarnos qué hay de fundacional en Icaza —no solamente como indigenista, sino en su tratamiento del lenguaje, en su preocupación por la problemática del mestizo, en la creación de una suerte de picaresca urbana que aborda los conflictos interétnicos de una *ciudad chola*—. Asimismo, interesa pensar cómo la obra de Palacio se ve afectada por el impacto de la vida moderna y la modernización de la ciudad. En definitiva, cómo ambos escritores imaginan y simbolizan «el lado oscuro de la modernidad»: la locura, el dolor, el desarraigo.⁴⁰

Con las reflexiones realizadas a partir del barroco se responden algunas de estas interrogantes planteadas por Alicia Ortega en el estudio introductorio citado anteriormente. La locura, el dolor, el desarraigo, encuentran, también, una representación alucinante en el cuento icaciano «El nuevo San Jorge».

Entre tanto Cardona, esforzado y diligente, sentó el cadáver de cara de víbora y pastas de buey en un sillón, le ató como pudo al mueble, le limpió la sangre del rostro, le arregló los vestidos, el látigo, el gesto cruel de los labios y, al final, le acomodó en la penumbra del hueco de la ventana, entre los pliegues de la cortina de damasco que colgaba hacia el suelo. La pantomima macabra, urdida a la sombra de la urgencia y del cinismo, dio buen éxito. El cholo triunfador había recurrido al cadáver de su víctima para usarle como espanta-

40 Estudio introductorio de Alicia Ortega, en Jorge Icaza, *Cuentos completos*, p. 19.

jo defensor de lo que él creía su propiedad, su hacienda, su botín. «La sombra... El impulso... La presencia putrefacta del cara de víbora y pastas de buey me defenderá hasta la muerte», se dijo Cardona.⁴¹

Este cuento puede ser considerado como una síntesis y el punto más alto de la representación barroca de la dominación en la narrativa de Jorge Icaza. Sin embargo, en *Cholos*, *Media vida deslumbrados* y en *El chulla Romero y Flores* parecen descubrirse elementos propios del barroco, como el juego constante con la actuación y las máscaras, el trabajo sobre la fachada, el manejo de la luz y la sombra, así como la confusión entre sueño y realidad, y ficción y realidad. Cabe recordar, que incluso los sueños de Lucas Peñafiel en *Cholos*, se apropian del lenguaje teatral y desbordan la representación. Por lo demás, esto último puede ser, también, parte de la influencia del psicoanálisis en la obra de Icaza, porque como bien lo anota Alarcón en el texto citado anteriormente, para este discurso «el contenido de la mayoría de los sueños es «novelado y teatral»».⁴²

De la misma manera, hay pasajes en «Sed» en que se descubre la recreación del mundo como una red compleja formada por varios niveles de la realidad: «Notó que el esqueleto zumbón de una nube de zancudos cubría el cielo. ¡Zancudos! Tres zancudos de cara conocida –zancudo <patrón grande, su mercé>, zancudo cura, zancudo teniente político– mueven con hilos invisibles toda la farsa. ¿Qué farsa? Es la realidad».⁴³ En el cuento, los zancudos que tejen el hilo de la realidad irrumpen en la escena para causar zozobra, extrema inquietud, pánico. La representación se ve transportada o arrebatada hacia una suerte de universo paralelo, onírico, retórico, terriblemente sobrecargado de elementos desquiciantes, que recrea la pesadilla de la dominación. En todo caso, la propuesta estética del escritor quiteño parece desbordarse a sí misma, romper con sus límites y ensancharlos, y proyectarse en un complejo juego de luz y sombra, de ocultamiento y descubrimiento. Asimismo, los personajes confunden sus máscaras, suplantando sus identidades como en el caso de Romero y Flores y Serafín Oquendo.

También como Jorge Cardona, el nuevo San Jorge, quien utiliza el montaje para su protección. El es el encargado de montar una pantomima con el objetivo de mantenerse en el poder, luego de haber matado al patrón por mandato del pueblo. Cabe agregar, que este es quizá el único cuento en que la redención parece inmediatamente posible, mas pronto se descubre el dominio más radical.

41. J. Icaza, «El nuevo San Jorge», p. 352.

42. J. Neptalí Alarcón, «Jorge Icaza y su creación literaria», p. 13.

43. J. Icaza, «Sed», p. 130.

La representación teatral se da precisamente ante los cholos e indios que han elegido a Cardona como su redentor. Ellos que han convertido al loco del pueblo en el más bueno, el más fuerte, el más sabio, el más hermoso, el más santo, y se han dirigido a la hacienda en búsqueda de la salvación prometida, terminan por asistir a un montaje que busca aterrorizar.

La ventana del cuarto del señor de la comarca deja ver el despacho convertido en escenario –con las cortinas de damasco como telón– y al muerto en calidad de actor improvisado. Cardona –como Icaza– parece transformar la realidad en teatro –descubirla en su dimensión dramática, ante todo–, la representación del poder en pantomima, a sí mismo en director y al pueblo en público.

El ha sido elevado a la calidad de santo por la gente sometida, que ha visto en la locura del personaje un saber profético, la posibilidad de un milagro futuro: la justicia. El santo del pueblo en su batalla redentora se ha transformado en el personaje que debía destruir; ha dado vida a lo que tenía que dar muerte. Ha rejuvenecido en su persona la figura de dominio y violencia que representa el patrón.

El cuento dibuja, entonces, un callejón sin salida del poder. Su trayectoria define un círculo, dentro del cual los personajes se encuentran atrapados y sometidos. Dentro del círculo definido por el poder, los personajes que lo ostentan confunden sus identidades, convirtiéndolo en un papel codiciado y siempre disponible.

Entre tanto, el señor de la comarca –sol rojo hundiéndose entre montañas de poder, de autoridad, de fiereza–, miró cómo se acercaba el cholo y, al observarlo le identificó –curiosa transferencia– con su antiguo esplendor, con sus torpes maldades, con sus grandiosos atributos de dragón. Comprendió entonces el viejo que su vida se prolongaría en el asesino, con todo el ritmo, con toda la ciencia, y hasta con los menores detalles de su astucia y de su orgullo. «No moriré. Morirá mi figura tan solo», se dijo y experimentó con clara nitidez una dulce pereza en los músculos, un sabor deleitoso en el ronquido efervescente de sus palabras rotas, una indiferencia de mueca burlona en los párpados, en las mandíbulas. Le daba lo mismo resistir o entregarse. Se entregó. No serían sus hijos sus legítimos herederos. No. Sería el cholo que lo iba a matar. Al derrumbarse y quedar tendido en el suelo, como una mortecina mitológica, saltó el cholo redentor sobre su presa –ansia increíble de comprobar la victoria– y hundió garras y golpes en el cuerpo inmóvil del vencido.⁴⁴

La literatura de Icaza tiene el objetivo fundamental de desentrañar las relaciones sociales de dominio; ella pretende revelar algunos aspectos de

44. J. Icaza, «El nuevo San Jorge», p. 342.

dicha organización, también, mediante su representación recargada, transgresora, hasta esperpéntica como en este caso.⁴⁵

La locura de Cardona y la sacralización del personaje por parte de los habitantes del pueblo, es lo que le da la posibilidad de retar al poder: «Su figura corpulenta, su mirar un poco extraviado –sin franqueza tal vez, con locura quizás–, su cara en ángulos de pergamino, sus intervenciones y consejos al parecer carentes de razón y lógica, abrían de continuo pequeñas grietas de ilusión en lo espeso y ritual del acontecer aldeano».⁴⁶

El nuevo San Jorge habita el cuento bajo el signo de la locura. Su lenguaje delirante, sus intervenciones en contra del patrón –que destila resplandor de miedo y náusea de azufre, convertido por la superstición popular en raro dragón con ojos de candela, cara de víbora, patas de buey, rabo de taita Lucifer–, lo han convertido en una figura delirante, excesiva, que, en un principio, abre grietas «en el horizonte lleno de inclemencias».⁴⁷ Construcción alegórica, por lo demás, que recuerda también las imágenes infantiles de Jorge Icaza de su tío Enrique.

Jorge Cardona es sacralizado por sus consejos e intervenciones carentes de razón y lógica. Los discursos en apariencia racionales provenientes del poder, parecen poder ser retados solo desde su contrario. Mas esto al final del cuento se comprueba como un error, pues no es en términos de lógica en que se mide al poder, sino de eficacia y miedo. El mismo Cardona monta improvisadamente su pantomima de terror al final del relato a partir de su audacia y ambición. No hay lógica, en definitiva, que sostenga en el cuento al discurso de los dominados y los dominadores. Todo se revela como un juego de la apariencia.

El manejo de la imagen, de la fachada, para infundir temor, para aparentar lo que no se es o lo que no se tiene, es fundamental en este cuento y en parte de la narrativa icaciana. Esta tensión entre el interior y el exterior es, de igual manera, una característica de lo barroco. Romero y Flores, Cardona y Oquendo son, en muchos sentidos, personajes que los podríamos denominar como (neo)barrocos.

Estos viven una tensión constante entre el adentro y el afuera. Se desenvuelven socialmente, retan al poder o se defienden, siempre en el juego de la máscara. Incluso los espacios habitados por estos personajes están representados bajo un juego de luz y de sombra, de lo expuesto y lo escondido. La tensión entre el adentro y el afuera cede muchas veces, dando paso quizá a la

45. Sería muy interesante una comparación entre la construcción literaria de la historia de San Jorge y el dragón de Jorge Icaza en este cuento y la de Lezama Lima en sus novelas.

46. J. Icaza, «El nuevo San Jorge», p. 319.

47. *Ibid.*, p. 318.

ruptura, la escisión, la locura –el Santo Cardona– y a una cierta esquizofrenia social –Oquendo, Cardona, Romero y Flores–.⁴⁸ Cueva escribe en *Literatura y conciencia en América Latina*, que la literatura icaciana, sobre todo, construye la figura del mestizo, atrapada entre dos extremos, como una «*dramatis persona*».⁴⁹

La percepción barroca de la realidad revela un distanciamiento del proyecto civilizatorio del mundo, que lleva, en palabras de Echeverría, a «una <desviación esteticista de la energía productiva> en la construcción de ese mundo».⁵⁰ La experiencia estética sería, entonces, indispensable para la vida cotidiana de la sociedad, que se ve transformada en «episodios y mitos de un gran drama escénico global».⁵¹

La experiencia barroca concibe el mundo como teatro, «el lugar en donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro –¿recuerdo?, ¿prefiguración?– de lo que podría ser».⁵² El ser humano sujeto de esta experiencia vive «en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje...»⁵³

El ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar, disfrutar, amar; decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediamente ausente, inalcanzable.⁵⁴

Esta afirmación de Benjamin ayuda a entender un aspecto de aquella escisión de algunos personajes de Icaza que viven, sin embargo, no necesari-

48. Siguiendo a Gilles Deleuze en *El pliegue* habría que decir, sin embargo, que en esta escisión es el pliegue barroco el que se rompe. ¿Se vería destruida, entonces, la tensión y la armonía barroca entre el adentro y el afuera? Es posible que este sea justamente el límite de la representación barroca en Icaza, sobre todo de *Media vida deslumbrados* y *El chulla*.... En «El nuevo San Jorge», en cambio, la autonomía de la fachada se mantiene y se radicaliza en el montaje de Cardona, y allí radica precisamente la riqueza barroca de este cuento y la intensidad dramática de la representación. Cabría pensar, igualmente, este problema como distinción entre el barroco y el neobarroco como apertura radical.

49. Ver A. Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993, p. 134.

50. B. Echeverría, *op. cit.*, p. 186.

51. *Ibid.*, p. 192.

52. *Ibid.*, p. 195.

53. *Ibid.*

54. Walter Benjamin, citado por Bolívar Echeverría, en *ibid.*, p. 196.

riamente de cara hacia su propia perfección, sino, paradójicamente, en el juego de sumisión y dominio.

Lo que afirma Deleuze en *El pliegue*, acerca de la tensión de la fachada y el adentro en la arquitectura barroca, puede servir, como había señalado en una nota anterior, para comprender lo que sucede con estos personajes que viven en un conflicto y una labor de encubrimiento constantes: «La <duplicidad> del pliegue se reproduce necesariamente en los dos lados que el distingue, pero que al distinguirlos los relaciona entre sí: escisión en la que cada término relanza el otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro».⁵⁵

La máscara puede ser definida como pliegue según pliegue, plegada a su vez hacia el interior de la persona, construyendo una tensión constante entre el adentro y el afuera, en el que cada uno conservaría su autonomía. Romero y Flores al final de la novela, en gesto de actor dramático fracasado busca su rostro para retirar la máscara, Cardona, en cambio, lleva la teatralización y su encubrimiento en el escenario hasta el extremo: sin claudicación...

Investido de una autoridad alucinante, Cardona «exhumó en la bodega de su ruinoso inconsciencia –donde dormían personajes de alta y baja expresión campesina– un disfraz de mayordomo»⁵⁶ y «[p]uso además en sus ojos y en su actitud algo de rastrero, de vil, de adulón y de impulsivo».⁵⁷

El disfraz se revela finalmente en el cuento como algo inseparable del ejercicio del poder: no hay redención posible, la tensión no se relaja, en *El nuevo San Jorge* no hay rostro detrás de la máscara, ambos (co)existen en el repliegue y despliegue constante que llega hasta el espíritu. Cardona no busca quitarse el disfraz como el Chulla que se ha reconciliado con su comunidad a partir del sufrimiento y la solidaridad. El nuevo Santo traiciona a su pueblo y su dominio es aún más sanguinario que el de su antecesor. Es un personaje arrebatado por la ambición, la vanidad y la pesadumbre, pero que resuelve su conflicto de una manera radicalmente distinta a la del personaje de la novela.

Icaza parece llevar la propuesta y el delirio estético al extremo en su cuento. Se deja arrebatado por el exceso y su denuncia social se vuelve aún más intensa. En la novela, el escritor quiteño parece dejarse arrastrar por una voluntad reconciliadora de la sociedad ecuatoriana, pretender resolver un problema sociológico o antropológico en su literatura, y debido a ello el final del personaje se percibe en realidad, como el mismo lo afirmó, bastante ilusorio.

55. Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 45.

56. J. Icaza, «El nuevo San Jorge», p. 324.

57. *Ibid.*, p. 325.

En el arte barroco, según Echeverría, el teatralismo de la representación es la característica fundamental. Dicho arte radicalizaría la significación del concepto «representar».

Esta reflexión conduce a entender el realismo icaciano en otro sentido, pues ningún arte, aunque el realista y el clasicista intenten esconderlo, reproduce la realidad de los objetos, «sino el sentido del *ethos* desde el cual ha elegido cultivar la singularidad o mismidad de la vida social en la que se encuentra».⁵⁸

La propuesta icaciana es extremadamente compleja: su realismo se construye mediante elementos vanguardistas, expresionistas, impresionistas, costumbristas, naturalistas y barrocos. Este hecho es fundamental para entender la evolución de la narrativa ecuatoriana posterior, que en muchos casos se ha construido sobre un terreno cenagoso por las confusiones y los malos entendidos, en el que la supuesta diferencia extrema entre las propuestas icaciana y palaciana da cuenta de un solo capítulo. Otro tiene que ver con la concepción limitada del realismo en la literatura ecuatoriana.

Icaza y su generación no sólo han abierto un inédito y brillante capítulo de las letras ecuatorianas, sino además han agotado, por así decirlo, una de las posibilidades de expresión literaria más adecuadas para la presentación de los problemas de la país. Tal vez por esto (o sea porque ellos explotaron exhaustivamente determinada forma de expresión, por lo demás difícil de encasillar ya que se halla en la encrucijada del realismo, el expresionismo y el naturalismo), con la obra de la generación del 30 concluye también la época de apogeo del relato nacional y adviene, después, la crisis.⁵⁹

Más que el agotamiento de unas posibilidades de expresión, cabe anotar, como decía arriba, que la llamada crisis de la narrativa ecuatoriana posterior –hecho además discutible– se produce, más bien, por fenómenos extraliterarios que limitaron su comprensión. Cueva apunta, sin embargo, en el paréntesis a un hecho fundamental que tiene que ver con la complejidad de la propuesta realista.

El barroco se revela, entonces, como un aspecto más de la propuesta icaciana: la teatralidad de la representación y el testimonio de una forma particular de inscribirse en la modernidad.

Puede decirse así que lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que busca reproducir o repetir la teatralización elemental que practica el *ethos* barroco cuando pone «entre paréntesis» o «en escena»

58. B. Echeverría, *op. cit.*, p. 213.

59. A. Cueva, *Lecturas y rupturas*, p. 109.

lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo).⁶⁰

Las distintas lecturas sobre el barroco y el neobarroco americano son extremadamente complejas y, en muchos casos, contradictorias entre sí. Existen formas muy variadas de asimilar una corriente artística y de pensamiento, que nace en el siglo XVII, para comprender los fenómenos contemporáneos. Cabe recalcar, que la propuesta estética del barroco español de ese siglo persigue un objetivo absolutamente distinto. Esta está asociada con el poder, como lo anota José Antonio Maravall en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, y promueve la inmovilidad social como el propio Calderón con su concepción del mundo como teatro.

En el siglo anterior, han existido algunas propuestas de reflexión a partir del barroco desde la literatura por parte de Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, entre otros, que merecen un análisis exhaustivo. También desde la historia y la crítica cultural se han hecho algunos aportes, mas en muchos de ellos se descubre un pensamiento europeizante o limitado por las necesidades del presente.

La propuesta de Echeverría brinda algunas posibilidades en el objetivo de entender la relación estrecha entre literatura y sociedad. La última cita, por ejemplo, extraída de *La modernidad de lo barroco*, constituye una muestra excepcional de la correspondencia entre momento histórico, cultura y representación. Lo teatral en Icaza puede ser entendido, entonces, como la representación de una forma de habitar el mundo. O como una de las formas de representación artística características del continente americano. De esta manera es posible, además, encontrar en el siglo XX, en autores como Icaza y Palacio, un pensamiento crítico latinoamericano como lo hubo en el siglo XIX con José Martí y otros escritores latinoamericanos y ecuatorianos. Se descubre, por tanto, una suerte de continuidad de la crítica a la modernidad capitalista desde la literatura. Es posible establecer gran cantidad de vínculos estrechos entre las varias propuestas del modernismo y las del realismo del s. XX, así como lo habían entre el romanticismo y el modernismo en el XIX. Cabe anotar, simplemente como ejemplo, la cercanía entre *La novela del tranvía* de Gutiérrez Nájera y *Un hombre muerto a puntapiés*. Esto tiene que ver, en parte, con la continuidad y la desigualdad del proyecto modernizador en América Latina.

Las propuestas de Icaza y Palacio constituyen, entonces, la continuación de una ruptura con los proyectos políticos y literarios de dominación y

60. B. Echeverría, *op. cit.*, p. 214.

exclusión que había comenzado en el s. XIX en el continente. Por lo demás, solo atendiendo a la complejidad de la cultura y sus representaciones del mundo, parece posible entender la propuesta estética de muchos autores latinoamericanos y las diversas relaciones entre sí.

CAPÍTULO IV

Los lenguajes de la obra palaciana

CONTAMINACIÓN NARRATIVA

La obra que ha sido palabra de los dioses, palabra de la ausencia de los dioses, que ha sido palabra justa, equilibrada, del hombre, luego palabra de los hombres en su diversidad, luego palabra de los hombres desheredados, de los que no tienen palabra, luego palabra de lo que no habla en el hombre, del secreto, de la desesperación o del éxtasis, ¿qué le queda por decir, qué es lo que siempre se sustrajo a su lenguaje? Ella misma.

Maurice Blanchot

La narrativa de Pablo Palacio se encuentra constituida a partir de la incorporación en la ficción de varios discursos distintos al literario. En los relatos del escritor lojano hay un trabajo artístico y de ficcionalización de los discursos filosófico, político, científico, periodístico y cinematográfico, con el objetivo de revelar sus límites y descubrir la lógica oculta en ellos. De la misma manera, muchos de los cuentos y las novelas palacianas ironizan la literatura romántica y del realismo naturalista, descubren en el texto los procedimientos de escritura literaria e intercalan en sus argumentos reflexiones sobre la creación artística. En efecto, toda su narrativa pero, sobre todo, los cuentos «Un hombre muerto a puntapiés», «Cuento» (1927), «Novela guillotina» (1927), y las novelas *Débora* y *Vida del ahorcado*, son un arte poético palaciano.

Además del carácter metaliterario de estos relatos, en algunos de ellos se encuentra la imbricación de discursos de distinto estatuto y el borramiento de sus fronteras.¹ En «Un hombre muerto a puntapiés», Palacio desplaza los

1. La escritura palaciana, al igual que algunas propuestas literarias latinoamericanas, puede ser leída asimismo como una *escritura en la frontera*.

límites entre el discurso literario y el periodístico, al mismo tiempo que parodia al relato policial, se burla de los métodos científicos y construye una teoría de la lectura y la escritura literarias.²

Solo a partir de este disimulado gesto palaciano –el no poner comillas al título a diferencia del resto de la noticia–, se pone en cuestión el estatuto de los discursos periodístico y literario. Esto suscita la indefinición de a qué texto(s) pertenece la frase inicial [Un hombre muerto a puntapiés, S. C.] y qué lee, en definitiva, el estudiante.³

En este cuento palaciano quedan borradas o desplazadas desde el inicio las demarcaciones entre los discursos. No se puede determinar a qué da comienzo la frase «Un hombre muerto a puntapiés». Este hecho expone la manera radical –pero con una precisión absoluta y sin dejar huella o cicatriz, y con guantes de operar como un cirujano– en que Palacio introduce el discurso periodístico en el literario. La incorporación de este discurso es, por lo demás, altamente significativa en el cuento. La noticia periodística en el texto de ficción adquiere un nuevo estatuto, y su función y construcción tradicionales son fuertemente criticadas. En el relato se descubre el movimiento de incorporación y crítica que Palacio realiza, también, en otras narraciones con los distintos discursos como el cinematográfico, el científico, el filosófico, y el literario mismo; se sirve de estos para construir sus relatos, al mismo tiempo que revela los límites de sus representaciones de la realidad y los parodia. Esto pone de manifiesto la incorporación irónica en la narración de dichas construcciones discursivas de la realidad.

Los fragmentos discursivos habitan –construyen– la narrativa palaciana en una suerte de paréntesis o puesta entre comillas. Cabe decir, incluso, que toda la narrativa de Palacio puede ser vista dentro de un gran paréntesis formado a partir de su tono irónico.

El periódico moderno, como lo anota Julio Ramos, «cristaliza la temporalidad y la espacialidad segmentadas distintivas de la modernidad».⁴ Al mismo tiempo, la prensa participa en la creación de una comunidad imaginada. En la ciudad, en la que la mayoría de personas no se conocen, el periódico crea un espacio de confluencia e identificación.

2. Ver Santiago Cevallos, «La última mirada de <Un hombre muerto a puntapiés> », en *Encuentros: revista nacional de cultura*, No. 8, Quito, Consejo Nacional de Cultura Ecuador, 2006.

3. *Ibid.*, p. 92.

4. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 123.

Dicho espacio, sin embargo, no es susceptible de una experiencia colectiva, sino tan solo privada. Es decir, el periódico privatiza la experiencia de la lengua, de la misma manera que la ciudad moderna privatiza o hasta clausura, a veces, las relaciones comunitarias y los espacios públicos.

En este sentido, la experiencia del estudiante de Criminología del cuento «Un hombre muerto a puntapiés» es extremadamente significativa. El estudiante busca la reconstrucción de un crimen; él está movido por el deseo de dar sentido a los hechos que suceden en la ciudad. El itinerario del personaje se descubre como el intento de creación de una figura con significado, a partir de los retazos que encuentra en el periódico y su viaje por la ciudad.

La fragmentación de la ciudad –representada por su arquitectura, la psicología de sus habitantes, la noticia del periódico– es lo que mueve al estudiante para emprender el viaje de investigación. Pero el viaje de reconstrucción de la vida y la muerte del ciudadano, se ve marcado por la fantasía. Esta se revela como necesaria en el cuento, debido a que la ciudad y sus habitantes conviven en la lejanía.

La vida colectiva se ha visto transformada y desplazada al espacio privado y, en este sentido, el periódico y las otras formas de comunicación y representación, se mueven entre la dispersión (impotencia) y la congregación (deseada).

El estudiante comienza su aventura a partir de la lectura de una noticia, que solo informa parcialmente de lo sucedido con un hombre, ¿muerto a puntapiés?. El periódico en los días siguientes nada informa del suceso. Este hecho revela otro aspecto de la discontinuidad y la fragmentariedad absoluta que caracteriza al periódico. Además, esta es la base de la intriga del ciudadano que lee una noticia incompleta y emprende su viaje en busca de unidad y sentido.

Su deseo oculto parece ser no solo la reconstrucción del crimen, sino a través de esta, otorgar sentido a la vida de los habitantes de la ciudad, quizá redimirlos, como en el cuento «El antropófago» (1927); quizá busca reconstruir la ciudad a partir de los segmentos de información que captura del crimen de Ramírez. Tal vez busca, también, su propia reconstrucción o redención a partir de la identificación con el asesinado. Dicha identidad con la víctima se descubre, a su vez, como un complejo juego de proyecciones.

La noticia, las dos fotografías y la información dada por el comisario son los retazos con los que el estudiante quiere reconstruir todo el tejido de la vida urbana. Él es una suerte de detective que pretende unir pistas para descubrir el gran misterio de la ciudad y sus habitantes, esto a partir de la muerte ridícula de un hombre.

Esta labor de reconstrucción de la vida urbana, pronto se revela como una creación en la más absoluta libertad. Ante la dispersión de la vida en la

ciudad, la lejanía con sus habitantes y el poco material que cuenta para su investigación, el estudiante se encierra en su habitación para reconstruir el crimen. El crimen que ha tenido lugar en un espacio público de la ciudad, se revela como descifrable en la privacidad del domicilio, y solo a partir de la invención. Por lo demás, esto revela un aspecto más de la reflexión palaciana sobre el ejercicio poético.

La vida en la ciudad es entendible, entonces, desde la extrema subjetividad y solo a partir de la fantasía y la creación. La vida urbana se descubre como un producto de consumo privado, el cual busca satisfacer el deseo de unidad y sentido, y calmar las frustraciones y miedos del ciudadano moderno.

El proyecto artístico de Palacio se construye sobre esta crítica a la dominación de la modernidad capitalista y la apuesta por la libertad creativa. Parece ser que la experiencia de la ciudad moderna y la representación de ella solo son posibles en la medida que son únicas e irrepetibles, al igual que la experiencia de la lectura. A la ciudad palaciana se la percibe como irreductible. Sus fragmentos conviven formando una realidad singular y múltiple. De la misma manera, se descubre al texto palaciano formado por fragmentos de otros registros representativos del mundo que desconciertan al lector, y «conta-minan» y «envenenan» al texto desde su interior como sucede con yossegunda a toda la mujer siamesa en «La doble y única mujer» (1927).

Si no fuera por esos dolores insistentes que siento en mis labios... En mis labios... bueno, ¡pero no son mis labios! Mis labios están aquí, adelante; puedo hablar libremente con ellos... ¿Y cómo es que siento los dolores de *esos otros* labios? Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo. Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos.⁵

La literatura de Palacio constituye un cuestionamiento de todo principio de unidad e identidad del sujeto, de la representación y el texto literario. Su escritura es una apuesta por la singularidad, una llaga que se abre como una rosa y destruye el cuerpo de la narración, y la ilusión realista y literaria. Los textos tienen sus labios y *esos otros* labios –*esos otros* discursos– que duelen, que proliferan y se expresan más allá de cualquier intención y dominación posibles. En el origen de la ficción palaciana se encuentran gérmenes nocivos que destruyen el relato y lo precipitan hacia la intensidad y la estética de un cuerpo agonizante y en descomposición. La dualidad y la unicidad

5. Pablo Palacio, «La doble y única mujer», en *Obras completas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 42.

llevan a la muerte a la narrativa palaciana. Lo que destruye desde adentro el cuerpo de la novela –y descompone los restos de la tradición literaria anterior– son los distintos discursos que la contaminan irremediablemente.

Esto, como lo anotaba más arriba, tiene que ver, también, con la ironía latente en la construcción de la estructura narrativa de la obra de Palacio. Como lo apunta Walter Benjamin, citado por Paul de Man en *La ideología estética*, la ironía representa el intento paradójico de construir el discurso mediante una de-construcción del mismo, con el objetivo final de reflexionar sobre la creación de la obra.⁶

La elaboración que subyace en la narrativa palaciana es perceptible, por lo demás, en el dominio del perspectivismo, del simbolismo y de la composición estructural que observamos en ella. Como hemos señalado repetidamente, la alternancia de planos estructurales y de voces narrativas tiene la misión de ofrecernos un mundo descompuesto y de provocar al lector, de invitarle a ordenar lo que se nos presenta fragmentado. Las numerosas pistas, a veces falsas, las no menos abundantes expectativas de lectura frustradas le muestran al lector la relatividad de su visión del mundo, una más entre muchas posibles.⁷

Además de lo escrito por Fernández, lo que se lee en la narrativa palaciana es un universo desestructurado, fragmentado, en el que conviven varios lenguajes que se revelan como insuficientes para dar cuenta de una realidad y un momento histórico complejos. Esto provoca en el lector una sensación de incertidumbre y le obliga a replantearse su ordenamiento de la realidad, que en la mayoría de los casos ha sido hecho a partir de la retórica y la estética dominantes. La crítica de la obra palaciana apunta a corroer estas estructuras excluyentes, incluida la de la filosofía cartesiana del sujeto, base de parte del pensamiento moderno del mundo occidental.

Efectivamente, el cuento «La doble y única mujer» se construye en una suerte extraña de palimpsesto sobre las *Meditaciones metafísicas* de Rene Descartes. Si en «Un hombre muerto a puntapiés» se perseguía la reconstrucción de la vida de la ciudad mediante la intersección de fragmentos de las representaciones de la urbe, en el cuento de la mujer siamesa se busca borrar no solo los contornos, sino todo el texto anterior con el objetivo de cuestionar la representación de un cuerpo homogéneo. La metáfora de la mujer siamesa ayuda a entender, también, este aspecto: yo-segunda (cuento palaciano) descompone a yo-primer (escrito cartesiano).

6. Ver Santiago Cevallos, «El simbolismo en *El rodaballo* de Günter Grass», tesis inédita de Licenciatura, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2002, p. 10.

7. María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991, p. 427.

Y ¿cómo negar que estas manos y este cuerpo sean míos, a no ser que me empareje a algunos insensatos, cuyo cerebro está tan turbio y ofuscado por los negros vapores de la bilis, que afirman de continuo ser reyes, siendo muy pobres; estar vestidos de oro y púrpura, estando en realidad desnudos, o se imaginan que son cacharros, o que tienen el cuerpo de vidrio?⁸

De suerte que, habiéndolo pensado bien y habiendo examinado cuidadosamente todo, hay que concluir por último y tener por constante que la proposición siguiente: «yo soy, yo existo», es necesariamente verdadera, mientras la estoy pronunciando o concibiendo en mi espíritu.⁹

Por lo cual me parece que ya puedo establecer esta regla general: que todas las cosas que concebimos muy clara y distintamente son verdaderas.¹⁰

El pensamiento cartesiano de lo claro, lo distinto y lo verdadero, a partir de la unicidad del yo, es el fundamento del sendero principal del pensamiento moderno de la cultura occidental. El discurso del cuento palaciano mina este fundamento mediante un lenguaje irónicamente filosófico que sume al pensamiento en lo singular y lo múltiple, lo lleva paulatinamente durante el relato hacia lo indistinto, destruyendo su propio sustento lógico, y lo precipita hacia la enfermedad, la muerte.

Verdaderamente, no sé cómo explicar la existencia de este centro, su posición en mi organismo y, en general, todo lo relacionado con mi psicología o mi metafísica, aunque esta palabra creo ha sido suprimida completamente, por ahora, del lenguaje filosófico. Esta dificultad, que de seguro no será allanada por nadie, sé que me va a traer el calificativo de desequilibrada porque a pesar de la distancia domina todavía la ingenua filosofía cartesiana, que pretende que para escuchar la verdad basta poner atención a las ideas claras que cada uno tiene dentro de sí, según más o menos lo explica cierto caballero francés; pero como me importa poco la opinión errada de los demás, tengo que decir lo que comprendo y lo que no comprendo de mí misma.¹¹

La filosofía cartesiana se descubre como absolutamente insuficiente para explicar un fenómeno como el del personaje palaciano. La mujer siamesa da cuenta de su vida y su condición en el cuento, y construye, de esta manera, una metafísica de la anormalidad. El desequilibrio se apodera del relato y lo sume en la oscuridad y la proliferación –quizá también barroca¹²–: «¡Y este

8. René Descartes, *Discurso del método y Meditaciones metafísicas*, Madrid, Editorial Tecnos, 2002, p. 149.

9. *Ibid.*, p. 155.

10. *Ibid.*, p. 166.

11. P. Palacio, *op. cit.*, p. 36.

12. Los planteamientos deleuzianos abren asimismo muchas posibilidades extremadamente interesantes de abordar la obra palaciana.

cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios?».¹³

El cuerpo inverosímil es el de toda la narrativa palaciana. Mediante esta metáfora el escritor lojano da cuenta de la imposibilidad de la representación homogénea de la realidad. Él critica los discursos de la filosofía del sujeto, la historiografía de corte positivista, la literatura romántica y realista naturalista, con sus pretensiones de orden, verdad y unicidad.

La obra literaria para Palacio es un cuerpo de miembros múltiples, de discursos heterogéneos que destruyen las formas tradicionales de la ficción. Una metáfora similar se descubre en *Vida del ahorcado*, entre la creación de la novela y la tensión de un ahorcado o, como lo anota Yanna Hadatty, entre la construcción literaria y la maleabilidad de un organismo muerto en la mesa de disección.¹⁴

Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles:
los que se tapen las narices le habrán encontrado
carne de su carne.¹⁵

Efectivamente, Palacio opera sobre el cuerpo de su obra con guantes de cirujano. Abre el texto al lector con el bisturí de su escritura, dejando al descubierto un cuerpo en descomposición como en «La doble y única mujer» y «Vida del ahorcado». Los órganos expuestos son los distintos mecanismos de creación literaria y los diversos lenguajes de representación del mundo presentes en la ficción palaciana.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?
El problema del arte es un problema de traslados.
Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos.
Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babo-
searlas.
¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?¹⁶

La obra literaria palaciana está constituida, ciertamente, a partir de la descomposición y ordenación de formas, de fragmentos de distintos discursos trasladados a la ficción. Su escritura refuncionaliza los distintos lenguajes, los

13. P. Palacio, *op. cit.*, p. 42.

14. Ver Yana Hadatty Mora, «La belleza del cadáver. *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio», en *Encuentros: revista nacional de cultura*, No. 8, p. 53.

15. P. Palacio, «Un hombre muerto a puntapiés», p. 5.

16. P. Palacio, «Vida del ahorcado», p. 152.

reordena en el texto, les otorga otra morada en la que se transforman, se descubren, se exponen y descomponen. El texto es, efectivamente, un cadáver en descomposición que parece cobrar vida en la operación de lectura; el cuerpo de la obra en Palacio parece estar compuesto por órganos inertes de otros organismos. Estos órganos son los fragmentos de los discursos que pertenecen a distintos sistemas de representación y que son vistos por el escritor lojano también como cadáveres. Él disecciona distintas partes de esos cuerpos inertes para hacer un bolo de lodo suburbano que lo echa a rodar por las calles y provocar repulsión.

Para el lector, el texto parece estar dotado de movimiento. La tensión provocada por los lenguajes incorporados, por estos constantes traslados, semejantes al movimiento pendular del cuerpo recién ahorcado, al movimiento del cadáver sobre la mesa de disección, al tránsito absurdo por la ciudad, transmite la sensación ilusoria de vida, mas tras la puerta de la esquina un tendero limpia su escopeta.¹⁷

La escopeta apunta a matar la ilusión literaria, a evidenciar, por supuesto, el artificio del arte y la condición de los personajes palacianos. Lo escrito por el crítico Vladimiro Rivas respecto a la novela *Débora* es altamente esclarecedor en relación con este tema.

Las digresiones del autor se parecen a una cortina de palabras que esconde los movimientos del Teniente, quien, tras bambalinas, no ha dejado de moverse como centro de una insignificante acción novelesca. La cortina se levanta y de pronto aparece, luego de una larga reflexión del autor, una aislada observación del Teniente. No importa mucho, entonces, que se nos cubra la acción del personaje con un velo de palabras que no le pertenecen: tras bambalinas, entre las líneas, el Teniente sigue su vagabundeo por la ciudad en espera de la mujer que no llega sino en la imaginación. [Espera que termina con el asesinato repentino del personaje de un solo plumazo, S. C.] No es azarosa ni solo metafórica nuestra referencia a la cortina y a las bambalinas: en la contratapa de la primera edición de *Débora* hay un grabado que representa un teatro de títeres, firmado por Kanela. Vemos en primer plano a un muñeco vestido de militar levantado en vilo por tres hilos que desaparecen detrás de un telón donde se lee en grandes caracteres: Guiñol. (...) Kanela, en su calidad de ilustrador, estuvo seguramente más cerca que nadie de entender las intenciones y el todo de la novela de Palacio. Su ilustración es el primer comentario a la novela hecho por alguien que no fuera el autor; según este comentario, el Teniente es un títere del novelista más que un personaje, y el propósito deliberado de la novela puede haber sido eso: un juego de títeres.¹⁸

17. Ver P. Palacio, «Novela guillotínada», p. 91.

18. Vladimiro Rivas, «Pablo Palacio», en Celina Manzoni, *El mordisco imaginario*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994, p. 130.

Los personajes palacianos dan cuenta, ciertamente, de una condición particular de habitar la modernidad ecuatoriana. Ellos simbolizan la conflictividad social y son testimonio de su condición de dominados y títeres del sistema. A su vez, son metáforas de la arbitrariedad, la artificialidad y la autonomía del ejercicio literario, y expresan, sobre todo, el estado de los organismos de la creación artística palaciana. La siamesa, el ahorcado, el cadáver, el títere o el fantoche, la última letra del alfabeto, el vicioso, iluminan el escenario de la reflexión poética.

Por el contrario [de la obra de románticos, naturalistas y realistas, S. C.], en la progresiva descaracterización que tipifica al personaje de la narrativa vanguardista, en lugar de presentar figuras que se mimeticen con seres humanos, aparece la recurrente voluntad de desvanecer la identidad humana de los personajes y de hacerlos emerger como artificios: los personajes de estas narraciones son fantoches, maniqués, muñecos, collages, desdoblamientos, personajes que se reconocen como tales, y hasta, quizá, cadáveres.¹⁹

Así, cabe señalar, que Octavio Ramírez de «Vida del ahorcado» es una construcción artificiosa del estudiante de Criminología o que, en efecto, el personaje de *Débora* es «[u]no de esos poco maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más».²⁰ El sustantivo fantoche, muñeco grotesco movido por medio de hilos, utilizado por Palacio para definir al Teniente, da cuenta cabal de la concepción palaciana de su personaje y su novela.

A su vez, no parece arbitrario recordar la deshumanización de los personajes icacianos:²¹ seres animalizados a lo largo de toda su obra que adquieren las características de zancudos, dragones, perros, víctimas del poder o la pobreza; esto, además de la construcción de otros personajes como títeres y actores enmascarados.

La ironía a otros discursos atraviesa toda la narrativa palaciana. Así, la presencia de fragmentos de un texto de magia popular es altamente significativa en el cuento «Brujerías» (1927). Como sucede en la mayoría de sus relatos, la ficcionalización o literaturización abarca a varios de esos otros sistemas representativos de la realidad. En este cuento, las creencias de la superstición popular se encuentran imbricadas con las de la mitología griega. En *Vida del ahorcado* hay, de igual manera, la incorporación irónica de los siste-

19. Y. Hadatty, *op. cit.*, p. 47.

20. P. Palacio, *Débora*, p. 115.

21. En *Cholos* hay un pasaje en el que uno de los personajes «posee» a su mujer, a semejanza de las prácticas de los cuyes, inmediatamente después de que esta ha dado a luz.

mas representativos de la mitología –el mito prometeico– y la reencarnación. Este fragmento de la novela subjetiva palaciana constituye un ejemplo claro de la manera en que los distintos discursos conviven en el interior del texto y se resignifican. Algo similar sucede con el conjunto de la novela, en la que los distintos fragmentos compuestos, a su vez, por piezas de varios discursos –jurídico, político, religioso, periodístico y literario– forman una figura singular que se construye en cada lectura. En la estructuración de la novela se descubre la aplicación de la máxima palaciana de la creación artística como una cuestión de traslados, vale decir, de envíos y ordenación de distintos fragmentos en la interioridad del texto. Desde esta perspectiva, se revelan, también, –como en «Un hombre muerto a puntapiés»– la escritura y la lectura como actividades artísticas comparables, pues tanto el escritor como el lector descomponen y ordenan la(s) figura(s) en búsqueda de significado.

En el «Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z», se critica la influencia de los discursos científicos. El estudiante de Patología en el cuento, «mártir del análisis introspectivo», consulta el texto de medicina con cualquier pretexto. La inclusión de fragmentos de este tipo de discurso en el relato, sirve para marcar la hipocondría del «cejjunto» joven Z, condición que finalmente lo lleva a la muerte. La crítica de Palacio se dirige, en este sentido, a la proliferación y el poder de gran cantidad de discursos de corte positivista en la primera mitad del siglo anterior.

En «Las mujeres miran las estrellas» (1927) se introducen fragmentos de textos históricos con el objetivo de recrear el ambiente contradictorio de un hombre de estudio, de la misma manera que en «Un nuevo caso de mariage en trois», el protagonista vive en un mundo de sistemas abstractos y es incapaz de vivir su realidad cercana. En «El cuento» (1927), Palacio se burla de un pequeño sociólogo, ironiza, por supuesto, al sistema literario tradicional, al mismo tiempo que ridiculiza los ademanes de los discursos retóricos y pomposos. El escritor lojano critica esta serie de discursos debido a la lógica de dominación y exclusión oculta en ellos. La escritura palaciana incluye todos estos discursos con el objetivo de desnudar la artificialidad que entraña su creación. Mediante este gesto radical, Palacio expone la autonomía de toda creación discursiva respecto de la realidad.

En el marco de las metáforas de la creación literaria que se descubren en la narrativa palaciana, la de la mujer siamesa es fundamental, porque precipita la reflexión hacia el tema de la heterogeneidad de la construcción discursiva de la literatura y la realidad. El cuento empieza con una «meditación» acerca del lenguaje de la singularidad y pone de manifiesto a lo largo del mismo la importancia de la construcción lingüística del mundo.

Pablo Palacio deja al descubierto en su narrativa la construcción discursiva de la realidad. Su literatura desmonta los mecanismos que están

operando en las distintas representaciones, revela sus límites y contradicciones, y esta es, a su vez, la forma de construir una nueva estructura a partir de las ruinas. La escritura palaciana disecciona en la mesa quirúrgica del texto los cuerpos de la representación y (mediante) esta operación constituye su obra.

LA NARRATIVA PALACIANA BAJO EL SIGNO DEL CINE

Después de Todo:

a cada hombre hará un guiño la
amargura final.

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

Pablo Palacio

La fotografía había cambiado, en gran medida, al habitante de la ciudad a lo largo del s. XIX. Su percepción se había alterado; la forma de relacionarse con el pasado, con los recuerdos y el mundo presente se había visto transformada.

La daguerrotipia, inventada en 1839, había variado, por ejemplo, la relación del sujeto con la realidad, hecho que lleva, incluso, a mirar a Baudelaire este invento con terror y sorpresa. Por lo demás, la técnica de construcción de imágenes continuó su desarrollo hasta la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière, alrededor del año 1896.

Desde un inicio, el cinematógrafo tuvo, también, una gran incidencia sobre la percepción, sobre todo, en relación con los nuevos espacios y discursos que se forman en ese momento histórico. El cine configura nuevos imaginarios en las grandes ciudades a finales del s. XIX y comienzos del XX, y sus habitantes se encuentran fuertemente marcados por lo que miran en la pantalla. También otros lenguajes se ven tocados, de igual manera, por el arte del celuloide.

El cine y su difusión en el Ecuador estuvieron vinculados, en un inicio, con las organizaciones gubernamentales en articulación con capitales extranjeros. En efecto, en 1920 el Presidente de la República Luis Tamayo

hace referencia en su discurso de posesión a la vinculación entre cinematografía y progreso.

Como lo anota Vicente Benet en *La cultura del cine*, este arte asume, al comienzo, como modelo la literatura del s. XIX, seguramente, por la voluntad racionalizadora y civilizatoria que ambos discursos compartían. Además, cabe señalar, que tanto la literatura de aquel siglo como el cine en sus fases de desarrollo, respondían a proyectos de consolidación de los Estados nacionales latinoamericanos. Sin embargo, de la misma manera en que cierta corriente de la literatura se volvió crítica de las estructuras de dominación impulsadas por los proyectos estatales liberales, el cine en el continente desarrolló, también, tendencias bastante progresistas y cuestionadoras del orden social. Evidentemente, tanto la literatura ha enriquecido sus recursos a partir del cine, como este arte ha aprendido de la literatura.

El indigenismo en el Ecuador tiene, por lo demás, un antecedente poco conocido. Augusto San Miguel estrena su película «Un abismo y dos almas» en 1925. Su obra, según Wilma Granda en *Cine Silente en Ecuador*, pretende denunciar la injusticia social en las haciendas y el campo.

Las miradas se vieron, entonces, transformadas con gran rapidez. El cinematógrafo y el avión fueron algunas de las máquinas que cambiaron la apreciación de la ciudad en la segunda década del siglo pasado. Como lo destaca Granda, la percepción de la ciudad se vio modificada por la filmación aérea.

El cine desde su llegada a Quito, un tiempo después del arribo del ferrocarril, tuvo una significativa incidencia en la vida cotidiana. Este proveía, también, imágenes de las ciudades extranjeras, así como de la moda y las costumbres de los habitantes de otras latitudes.

El discurso cinematográfico mostraba nuevas posibilidades para la representación de la vida en las ciudades. Muchos escritores en el Ecuador como Palacio o Humberto Salvador se ven marcados por este nuevo arte. Ellos descubren las oportunidades –y los límites– de este lenguaje y pretenden dar cuenta de los cambios que se han suscitado con su irrupción en la ciudad.

Todo el arte moderno se ve transformado por ciertos adelantos técnicos que revolucionan la noción del tiempo y el espacio. Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte* reflexiona acerca de la transformación del ejercicio creativo bajo el signo del cine.

En esta nueva concepción del tiempo convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el «método automático de escribir» y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. [...]La coincidencia entre los

métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo.²²

La estructura fragmentaria de *Vida del ahorcado*, la descomposición y reordenación de sus partes, crean la impresión de una secuencia de fotografías en movimiento. Cada segmento, escena o episodio del relato, parece haber sido construido por separado y montado posteriormente. Por lo demás, como había anotado más arriba, esta característica dota a la novela de una singular apertura que invita a realizar múltiples lecturas y secuencias. El manejo del tiempo en esta obra y en *Débora* es, de igual manera, extremadamente complicado; el lenguaje cinematográfico parece dar cuenta de las estructuras complejas de la representación del tiempo y el espacio en estos dos relatos.

Cabe añadir, que Henri Bergson en *La evolución creadora*, compara, incluso, el artificio del cinematógrafo con el del conocimiento humano.²³ En todo caso, el arte y la filosofía de aquellas primeras décadas del s. XX descubrieron las potencialidades del lenguaje fílmico. A lo largo de la narrativa palaciana se leen, además, gran cantidad de referencias a este tipo de discurso.

Estas referencias se encuentran, sobre todo, en *Débora*. Desde el epígrafe hasta el final de la novela se alude al cinematógrafo. Así, la emoción para el narrador es «METRO GOLDWING PICTURES» y éste actúa o recuerda de tal o cual forma porque lo ha visto en la pantalla. El narrador de la novela anota, además, que el cinematógrafo es el arte de los sordomudos, esto en referencia, obviamente, al cine silente que llegaba a la ciudad. Con el objetivo de cuestionar la pasividad y la calidad de espectadores de los habitantes del país frente a la realidad, Palacio construye la siguiente imagen en «La mujeres miran las estrellas»: «Sentados en nuestras butacas, contemplamos el cinematógrafo de nuestros hechos».²⁴ En *Vida del ahorcado* se lee: «Os gusta el cinematógrafo y las historias con amor. Buen gusto tenéis, amables compatriotas».²⁵

Palacio alude irónica y críticamente a las representaciones que construye el discurso cinematográfico, y, a su vez, utiliza algunas herramientas de

22. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 289.

23. Ver Henri Bergson, *La evolución creadora*, en *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1963, p. 700.

24. P. Palacio, «Las mujeres miran las estrellas», p. 27.

25. P. Palacio, *Vida del ahorcado*, p. 170.

este lenguaje con el objetivo de recrear la fragmentariedad de la realidad. Además, el dinamismo de las técnicas de narración cinematográfica parece ser especialmente idóneo para armar un relato, como el de Palacio, a partir de segmentos discursivos heterogéneos.

Su escritura es, ciertamente, una operación con guantes de operar como se lee en el epígrafe a los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*. Esto revela, desde un inicio, la propuesta estética palaciana entendida como artificio, vale decir, como técnica.

Walter Benjamin, en una de las versiones de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, compara el atrevimiento del camarógrafo al del operador quirúrgico. Para él, las operaciones de cirugía recuerdan el trabajo de precisión de un relojero.

Es decir: en el estudio cinematográfico el sistema de aparatos ha penetrado tan profundamente en la realidad, que el aspecto puro de ésta, libre de ese cuerpo extraño que sería dicho sistema, es el resultado de un procedimiento especial, a saber: de la grabación mediante un aparato fotográfico enfocado apropiadamente y de su montaje con otras grabaciones del mismo tipo. La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica.²⁶

La concepción del arte narrativo de Palacio se revela, por tanto, muy cercana a la reflexión benjaminiana sobre el arte cinematográfico. El filósofo alemán agrega, igualmente, en su libro escrito en la década de los treinta del siglo pasado, que la realidad cinematográfica era para el hombre de aquella época la más significativa de todas las representaciones, debido a la penetración del aparato y la realidad.

Él ve con gran optimismo la irrupción del cine –no de las grandes producciones, por supuesto– en la vida del hombre moderno. Para Benjamin, incluso el inventario del mundo circundante se ve potenciado por el lente de la cámara, al subrayar detalles escondidos de la vida cotidiana e incrementar el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen la existencia.

Según el filósofo alemán, la cámara interviene con todos sus accesorios, soportes y andamios, con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atrapararlo, con su magnificarlo y minimizarlo, para lograr la experiencia de lo visual inconsciente; «del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente».²⁷ Anota, además, que la actitud

26. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003, p. 80.

27. *Ibid.*, p. 87.

de un caminante en la fracción de segundo en que aprieta el paso, o lo que se juega entre la piel y el metal en el momento en que cogemos un encendedor o una cuchara, solo podría ser revelado gracias a la cámara.

Noé Jitrik en *La vanguardia latinoamericana*, afirma que «‹lo moderno› es un momento en el que no sólo existen múltiples prolongaciones artificiales de la naturaleza, sino que esta transformación está escoltada y protegida por una clara conciencia de ello, sustentada, simultáneamente, por redistribuciones espaciales de toda índole». ²⁸

Habría, entonces también, una estrecha relación entre percepción del espacio y técnica. Además, esto estaría articulado con la conciencia de una época. Así, según Jitrik, la vanguardia sería la manifestación de la conciencia del paralelismo realizado entre naturaleza e invención humana. ²⁹

Dentro de esta perspectiva, es posible entender por qué las novelas palacianas *Débora* y *Vida del ahorcado* están construidas sobre una secuencia de imágenes articuladas en una suerte de montaje cinematográfico, que tiene como objetivo la representación de la ciudad y el sujeto modernos, así como sobre la reflexión de la creación artística.

Además, como lo anota Marino Pérez Álvarez en *Ciudad, individuo y psicología*, el cine será decisivo en la caracterización cultural de la modernidad.

Los personajes literarios de la época tienen, en efecto, una conciencia como cinematográfica, es decir, una forma de experiencia que relativiza el tiempo en el espacio, como el discurrir del cine. Si los personajes ficticios son así, tanto más y por lo mismo, lo son sus autores, y ello en calidad de ciudadanos urbanos. Es así que del personaje se regresará a su autor, y de este a su ciudad. ³⁰

El cine revela la complejidad de la experiencia del tiempo y el espacio. El lenguaje cinematográfico permite ver una forma de vivir el tiempo que ha sido desde siempre en extremo subjetiva y que se ha vuelto aún más conflictiva en la ciudad moderna. En ésta el tiempo se espacializa, se detiene o se acelera, vuelve sobre sus pasos, como el caminante palaciano que transita la ciudad sin un itinerario marcado por el discurso del progreso o las leyes del consumo.

El Teniente en *Débora* fatiga aquel Quito andino de calles sinuosas, chaquiñanes, barrios trepados en las montañas, asaltado por encrucijadas que

28. Noé Jitrik, *La vanguardia latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 64.

29. Ver *ibid.*

30. Marino Pérez Álvarez, *Ciudad, individuo y psicología*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1992, p. 160.

no puede salvar, que lo obligan a retroceder en el tiempo o imaginar futuros posibles.

La narración en la novela no presenta un tiempo lineal, ella está marcada por la fulguración constante de imágenes fragmentarias, discontinuas, que obligan al personaje a un transitar urbano en constante zozobra, en que cada construcción de la ciudad se vuelve única, en la fusión de la mirada y la fantasía. La arquitectura de la ciudad es una construcción emotiva como lo es la experiencia del tiempo. En la novela hay una suerte de corriente-de-conciencia en flujo y reflujo constantes, lo que sería característico de la ciudad moderna y que revelaría un yo fragmentario, producto del tránsito entre personas desconocidas, vehículos, vitrinas, publicidad, etc. Como lo anota Pérez Álvarez, «[l]a imagen que más le conviene a la figuración de la subjetividad es en efecto la cinematográfica. La continuidad y la simultaneidad imponen la imagen del cine, pero no ya como una cómoda analogía, que fuera más o menos didáctica, sino como un compromiso ontológico».³¹ Como agrega este autor, con respecto a Leopoldo Bloom, figura de James Joyce, se tienen a la vista en *Ulises* todas las caras del personaje como en una figura cubista.

La mujer siamesa palaciana puede ser vista, asimismo, como una metáfora de esta subjetividad fragmentada, de esta continuidad y simultaneidad, las cuales imponen la imagen del cine. La doble y única mujer parece ser la materialización de la figura cubista y la conciencia cinematográfica.

La ciudad representa, igualmente, un teatro de simultaneidades y, como se lee en el mismo texto de Pérez Álvarez, si no existiera el cine, el cuadro cubista sería la imagen que mejor daría cuenta de este fenómeno. Las novelas palacianas adoptan esta estructura simultánea, donde se encuentran lo espacial y lo temporal, y conviven discursos y fragmentos heterogéneos.

En *Débora*, hay una suerte de suspensión de la identidad de la ciudad –al igual que de la novela– y el personaje. El sujeto parece disolverse en la ciudad, volviéndose, también, una multiplicidad de trozos heterogéneos. De la misma manera que el sujeto, el tiempo individual heterogéneo se disolvería en el espacio escabroso de la ciudad, el cual, igualmente, se volvería temporal.

Por lo demás, la conjugación del espacio y el tiempo expresa la revolución perceptual de las primeras décadas del siglo pasado, que alcanza en el cine su ejercitación artística. El tiempo pierde su ininterrumpida continuidad y su dirección irreversible.³² Como en las películas, las escenas de *Vida del ahorcado* parecen desconectadas y solo agrupadas según los principios del orden espacial.

31. *Ibid.*, p. 164.

32. Ver *ibid.*, p. 167.

Es de esta manera, que Palacio introduce fragmentos heterogéneos en su narrativa, incluidos los de las reflexiones metaliterarias. Esto, como había anotado más arriba, es fundamental para la construcción palaciana de la literatura, y las técnicas cinematográficas de ordenación y montaje de los episodios son eficaces en este objetivo.

La revolución inicial del montaje fílmico se basa, sobre todo, en la confrontación de elementos heterogéneos de la realidad y esto constituye, como he anotado, una de las características más significativas de las novelas palacianas. Así como la fusión del mundo espiritual y el material, y la focalización en el detalle –los primeros planos de aquellas realidades mínimas– expresan partes fundamentales de la renovación estética del escritor lojano, estas (dos técnicas) son, a su vez, como lo escribe Hauser, primordiales en el desarrollo del cine.

La bidimensionalidad del tiempo que, según el mismo autor, es la categoría básica de la imagen del mundo del cine, es de extrema importancia en las dos novelas de Palacio. El lenguaje cinematográfico espacializa la narración y el arte moderno incorpora en sus obras estas nuevas técnicas.

La fascinación de la «simultaneidad», el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta como el arte moderno describe la vida. Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos.³³

La experiencia de las dos novelas palacianas se define, ciertamente, por esta simultaneidad descrita y, en este sentido, son explicables la mayoría de sus efectos fílmicos. Tanto en *Déhora* como en *Vida del ahorcado* prevalece la intercambiabilidad del contenido de la conciencia sobre la disposición cronológica de las vivencias, como lo anota Hauser respecto a las obras de Joyce y Proust.

Esta sería, en definitiva, la experiencia moderna del sujeto en la ciudad, la novela adoptaría la estructura del espacio urbano y el lenguaje cinematográfico tendría un lugar privilegiado para su representación.

33. A. Hauser, *op. cit.*, p. 294.

Para Shklovski, citado por Raúl Vallejo en el prólogo a las obras escogidas de Pablo Palacio, el trabajo de las escuelas poéticas consiste no tanto en su creación, cuanto en la disposición de las imágenes.³⁴ Jitrik, en el texto citado más arriba, señala que en la literatura denominada de vanguardia existe un predominio de la metáfora sobre la metonimia y que, de esta manera, se ataca la continuidad de la narración y la coherencia es rescatada por una tentativa de yuxtaposición y montaje propia del cine.

Justamente, a lo largo de la narrativa de Palacio pero, ante todo, en las dos últimas novelas, la disposición de las imágenes y de los fragmentos de los discursos es fundamental, y ésta presenta una estructura, como se ha señalado, cinematográfica. Se descubre, entonces, una literatura palaciana, como gran parte del arte moderno, bajo el signo del cine.

34. Ver Raúl Vallejo, «Prólogo» a *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, p. XII.

Conclusiones

Las narrativas de Jorge Icaza y Pablo Palacio representan un fuerte cuestionamiento del orden tradicional del discurso literario. Además, sus propuestas artísticas están encaminadas a impugnar el *statu quo* ideológico y estético, en general.

Se descubre una trayectoria en la obra icaciana, formada por «Sed», *Cholos*, *Media vida deslumbrados*, «El nuevo San Jorge» y *El chulla Romero y Flores*, en que la representación de la problemática social es especialmente intensa y parece desbordar sus límites mediante el apoyo en distintos niveles del lenguaje teatral.

En la narrativa de Palacio se borra, por su parte, la distancia entre los discursos periodístico, filosófico, científico y cinematográfico. Mediante el trabajo artístico palaciano de ficcionalización, estos lenguajes se refuncionalizan y revelan sus múltiples intersecciones.

En ambos escritores existe un trabajo artístico sobre estos distintos lenguajes, habitualmente –y en cierto sentido– extraños a las letras, que se incorporan a sus textos. Palacio e Icaza ironizan y parodian dichos discursos con el objetivo de poner de manifiesto sus límites y criticar una época altamente excluyente, caracterizada por la proliferación de varios de estos sistemas representativos de la realidad.

Lo que buscan ambos escritores es, además, la construcción de un imaginario más democrático, a partir de la crítica a un momento histórico en el que la mayoría de los habitantes del territorio ecuatoriano son víctimas de la violencia y el dominio.

Las propuestas literarias icaciana y palaciana recrean un territorio determinado por la exclusión y construyen, a su vez, un espacio alternativo, a partir de la incorporación de elementos silenciados de la sociedad. Por lo demás, la crítica social de sus obras no significa en lo absoluto el sacrificio de la autonomía de la creación artística. Muy por el contrario, se descubre en las propuestas de ambos escritores la radicalización y la toma de conciencia, cada vez mayor, del ejercicio poético como construcción de una realidad distinta.

Tanto en la narrativa de Icaza como en la de Palacio, se manifiesta un discurso literario «contaminado» por otras representaciones de la realidad. En

ambos casos, esto tiene que ver con la percepción de una época histórica compleja, marcada por la consolidación de la modernidad capitalista e influenciada, también, por un sinnúmero de adelantos técnicos que modifican la representación del tiempo y el espacio, y revolucionan el arte moderno. En sus propuestas se lee, por lo demás, una correspondencia entre ciudad y discursos modernos, entre arquitectura urbana y psicología del personaje. La ciudad no parece poder ser entendida, entonces, al margen de la gran cantidad de discursos que buscan representar este espacio y sus habitantes.

El lenguaje teatral, la representación de la realidad como una farsa y la concepción barroca del mundo, son tres niveles de la recreación artística icaciana que llevan a su narrativa a un grado de gran intensidad, cuyo punto más alto se encuentra en la novela *Media vida deslumbrados* y el cuento «El nuevo San Jorge».

De la misma manera, la reflexión acerca de la construcción discursiva del mundo se ve intensamente alumbrada por la metáfora de la mujer siamesa en «La doble y única mujer». En efecto, ella posibilita la reflexión sobre la heterogeneidad de la construcción discursiva de la literatura y la realidad.

La indagación acerca del ejercicio poético es fundamental para la literatura moderna. Este es, por lo demás, otro punto más de coincidencia entre la literatura icaciana y la palaciana. Toda la narrativa de Palacio, pero, sobre todo, las novelas *Débora* y *Vida del ahorcado* constituyen reflexiones meta-literarias y ellas se descubren intensamente marcadas por el lenguaje cinematográfico. Igualmente, en la propuesta icaciana se descubre una reflexión muy interesante sobre el hecho artístico. Esto es aún más evidente en su última novela *Atrapados*, que se caracteriza por la incorporación en el texto literario de varios tipos de discursos y donde el dramático ocupa un lugar fundamental.

Bibliografía

- Alarcón, Jorge Neptalí, *et al.*, *Literatura Icaciana*, Quito, Su Librería, 1977.
- Bajtín, Mijaíl, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Benet, Vicente J., *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.
- *Imaginación y sociedad*, Madrid, Taurus, 1990.
- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003.
- Bergson, Henri, *La evolución creadora*, en *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1963.
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Burneo, Cristina, «Música y fuego: la otra lengua del lamento. La agonía de la Cunshi», en *Encuentros: revista nacional de cultura*, No. 9, Quito, Consejo Nacional de Cultura Ecuador, 2006.
- Bustos, Guillermo, «Quito en la transición: actores colectivos e identidades culturales urbanas (1920-1950)», en *Enfoques y estudios históricos: Quito a través de la historia*, Quito, Editorial Fraga, 1992.
- Caro, Olga, «La obra teatral de Jorge Icaza», en *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997.
- Cevallos, Santiago, «Hacia los confines», en *La cuadratura del círculo*, Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2006.
- «La última mirada de «Un hombre muerto a puntapiés» », en *Encuentros: revista nacional de cultura*, No. 8, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2006.
- «El simbolismo en *El rodaballo* de Günter Grass», tesis inédita de licenciatura, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2002.
- Corrales, Manuel, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista*, Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974.
- Cueva, Agustín, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A., 1968.
- *Lecturas y rupturas*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1986.
- *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1987.
- *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993.

- De Brugger, Ilse M., *El expresionismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Descalzi, Ricardo, *Historia crítica del teatro ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- «El teatro en la vida republicana: 1830-1980», en *Arte y cultura, Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- Descartes, René, *Discurso del método y meditaciones metafísicas*, Madrid, Editorial Tecnos, 2002.
- Díaz Ycaza, Rafael, edit., *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Donoso Pareja, Miguel, edit., *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El Equilibrista, 1995.
- *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 1998.
- «El Ángel de la historia y el materialismo histórico», en *La mirada del ángel*, México, Ediciones Era, 2005.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2003.
- *Jorge Icaza: cronista del mestizaje*, Quito, Comisión Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2006.
- Fernández, María del Carmen, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991.
- Flores Jaramillo, Renán, *Jorge Icaza: centenario del nacimiento*, Quito, Comisión Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005.
- Fuentes, Carlos, «¿Ha muerto la novela?», en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Goffman, Ervin, *Ritual de la interacción*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988.
- *Estigma*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995.
- Granda, Wilma, *Cine silente en Ecuador*, Quito, CCE-Cinematoteca Nacional, 1995.
- Hadatty Mora, Yana, «La belleza del cadáver. *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio», en *Encuentros: revista nacional de cultura*, No. 8, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2006.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- Jitrik, Noé, *La vanguardia latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- King, John, *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, TM Editores, 1994.
- Manzini, Celina, *El mordisco imaginario*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.

- Ojeda, Enrique, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*, Quito, Editorial de la Casa de la Cultura, 1991.
- Pérez Álvarez, Marino, *Ciudad, individuo y psicología*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Robles, Humberto, *La noción de vanguardia en el Ecuador*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Sosnowski, Saúl, *Lectura crítica de la literatura americana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Vallejo, Patricio, «El teatro de Jorge Icaza», en *Encuentros: revista nacional de cultura*, No. 9, Quito, Consejo Nacional de Cultura Ecuador, 2006.
- Vallejo, Raúl, «Prólogo» a *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.

Textos literarios analizados

- Icaza, Jorge, *Media vida deslumbrados*, Quito, Editorial Quito, 1942.
- *Huairapamushcas*, Quito, Casa de la Cultura, 1948.
- *Atrapados*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- *En las calles*, Quito, El Conejo, 1985.
- *Cholos*, Quito, Libresa, 2005.
- *Huasipungo*, Quito, Libresa, 2005.
- *El chulla Romero y Flores*, Quito, Libresa, 2005.
- *Cuentos completos*, Quito, Libresa, 2006.
- *Flagelo*, en *Teatro de Jorge Icaza*, Quito, Libresa, 2006.
- Palacio, Pablo, *Obras completas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la subregión en América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, una sede nacional en Quito, Ecuador, una sede local en La Paz, Bolivia, y una oficina en Bogotá, Colombia.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en el Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la Ley de Educación Superior de 2000.

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

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 80** Judith Salgado, LA REAPROPIACIÓN DEL CUERPO: derechos sexuales en Ecuador
- 81** Stalin Raza, EL PECULADO BANCARIO EN LA CRISIS FINANCIERA DE 1998
- 82** Alberto Pereira Valarezo, CLAVES SEMIÓTICAS DE LA TELEVISIÓN
- 83** Adriana Salcedo, GALÁPAGOS: conflictos en el paraíso
- 84** Francisco Villacreses, LA MARCA NOTORIA EN LA CAN
- 85** Mónica Márquez, LO QUE EL TIEMPO SE LLEVÓ: el pueblo zápara como patrimonio intangible
- 86** Rafael Centeno, LAS PERSONAS GLBTT Y DERECHO DE FAMILIA
- 87** Martha Rodríguez, NARRADORES ECUATORIANOS DE LOS 50: poéticas para la lectura de modernidades periféricas
- 88** Jaime Luna, LAS INSTITUCIONES Y EL ROL DEL ESTADO EN LA ECONOMÍA: una mirada al caso boliviano
- 89** Kristin VanderMolen, ¿ADAPTACIÓN O PRECARIZACIÓN?: los efectos del cambio climático en la agricultura de Cotacachi
- 90** Hugo Zumárraga, PLAGUICIDAS: VERDADES, EVIDENCIAS Y ALTERNATIVAS DE CAMBIO
- 91** Javier Prado, EL MECANISMO DE SOLUCIÓN DE DIFERENCIAS DE LA OMC Y LA SUPRANACIONALIDAD
- 92** Elena Durán, LOS RECURSOS CONTENCIOSO ADMINISTRATIVOS EN EL ECUADOR
- 93** Inés del Pino Martínez, LA CASA POPULAR DE QUITO: «otra» estética, «otra» vida
- 94** John Polga Hecimovich, POLÍTICOS, MILITARES Y CIUDADANOS: un análisis de las caídas presidenciales en Ecuador (1997-2005)
- 95** Santiago Cevallos, LAS ESTÉTICAS DE JORGE ICAZA Y PABLO PALACIO BAJO EL SIGNO DE LO BARROCO Y LO CINEMATOGRAFICO

Las narrativas de Jorge Icaza y Pablo Palacio, tradicionalmente, han sido abordadas por la crítica como propuestas estéticas contrarias, sin considerar las significativas cercanías de su representación artística de la realidad. Sin embargo, este libro plantea que la narrativa icaciana y la palaciana coinciden en la recreación del tiempo y el espacio modernos, y, sobre todo, en la incorporación de otros lenguajes en sus textos.

Icaza se apoya en el lenguaje teatral: el discurso dramático, la realidad concebida como una gran farsa social y la estética barroca en la representación del mundo son características que develan una trayectoria particularmente intensa en la obra del escritor quiteño.

Palacio construye su narrativa a partir de la incorporación irónica de los lenguajes filosófico, científico, periodístico, político, cinematográfico y literario, para revelar los mecanismos de la construcción discursiva de la literatura y la realidad. Su escritura está marcada –como gran parte del arte moderno– por el lenguaje cinematográfico, lo que permite al autor muchas posibilidades para la recreación artística de un momento histórico complejo y un espacio social en acelerada reconfiguración.



Santiago Cevallos (Quito, 1977) es Licenciado en Comunicación por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito (2002), y Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito (2006). Actualmente realiza un doctorado en Literatura en la Ludwig-Maximilians-Universität München.

Ha publicado ensayos en Kipus, revista andina de letras y Encuentros, revista nacional de cultura sobre las obras de Pablo Palacio y Jorge Icaza, y es coautor del libro La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre cultura ecuatoriana (Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2006).