

La enunciación, doble y única

The enunciation, double and unique

ANDRÉS CADENA

Investigador independiente

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.6>

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2015



RESUMEN

El cuento “La doble y única mujer” (1927) de Pablo Palacio, puede dar pie a una lectura orientada a una reflexión metarreflexiva, en donde la cualidad de dualidad/unicidad puede interpretarse como la relación entre el texto literario y su lectura. Esta propuesta –de leer a cada texto como productor y dependiente de su propia exégesis, bajo la hipótesis de que cada discurso contiene sus propias claves de interpretación– dialoga con otras búsquedas estéticas latinoamericanas; de modo que el presente análisis abre una vía de comunicación entre la obra palaciana y la de otros autores de la región.

PALABRAS CLAVE: Pablo Palacio, Ecuador, vanguardia, cuento, estética, metarreflexión.

ABSTRACT

The story “La doble y única mujer” (1927), by Pablo Palacio, can lead to a reading oriented to a meta-reflexive reflection, where the quality of duality / uniqueness can be interpreted as the relationship between the literary text and its reading. This proposal-to read each text as a producer and dependent on its own exegesis, under the hypothesis that each discourse contains its own keys to interpretation-dialogues with other Latin American aesthetic searches; so that the present analysis opens a way of communication between the Palacian work and that of other authors of the region.

KEYWORDS: Pablo Palacio, Ecuador, avant-garde, story, aesthetics, meta-reflection.

1.

QUIZÁS SEA MÁS fácil decir dos cosas que una sola. O, más específicamente, es imposible que un texto no diga *algo más* de lo que lleva escrito. Eso parece ser lo que nos propone la lectura de “La doble y única mujer”, cuento de Pablo Palacio publicado en 1927 y que, desde su título, problematiza la posibilidad del enunciar. En efecto, al ser la voz narradora del cuento la mujer referida en el título, el texto denota su preocupación por la entidad que narra: y más, la tematiza. El personaje se describe así:

Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que *mis* columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida– hasta la región coxígea.¹

Más allá de la descripción física de unas hermanas siamesas, lo interesante para nuestra reflexión es la manera en que la voz narradora del cuento, hábilmente, construye la dualidad en la unicidad. En el texto cita-

1. Pablo Palacio, “La doble y única mujer”, en *Obras escogidas* (Quito: El Conejo, 2002), 71.

do se ve una “torcedura” de la regla gramatical cuando dos columnas “se unen” (en plural) y luego siguen “robustecida” (en singular). Dicha torcedura de la regla será el mecanismo con el cual la voz narradora relaciona esos dos ámbitos (la duplicidad y la unicidad) en una sola enunciación:

mi empecinamiento en designarme siempre de la manera en que vengo haciéndolo: *yo*, y que desbaratará completamente la clasificación de los teratólogos, que han nominado a casos semejantes como *monstruos dobles*.²

Este extracto aleja el relato del ámbito de “lo monstruoso” y se enfoca en la construcción de esta individualidad sui géneris. Tal proceso narrativo no solo implica una cierta unión de dos entes, sino también lo contrario: la disección de uno solo. En efecto, la voz desde el inicio debe tomar distancia frente a (una parte de) sí misma, a la vez que construirse textualmente como un solo ser. Así, el título del relato no puede ser “Yo, doble y única”, como empecinadamente le gusta calificarse a la narradora (*yo*), porque la imagen propuesta es la distancia (separadora) que anida en un mismo (único) ámbito, desde el cual se genera la enunciación. Por ello, la narradora puede hablar de sí misma como de “otra”: la (doble y única) mujer. Y para poner de manifiesto, aún más, tal distancia, el texto arranca con un párrafo entre paréntesis, lo cual también es un alejamiento de la norma, de la lógica, del posicionamiento o perspectiva narrativa definida. Esta narración, nos dice el paréntesis, se origina en el margen, fuera (o antes) de la palabra emitida, en un espacio exterior. En este sentido, la protagonista pone en relieve su permanente desafío de “torcer” la norma:

Aquí me permito, insistiendo en la aclaración hecha previamente, pedir perdón por todas las incorrecciones que cometeré. Incorrecciones que elevo a consideración de los gramáticos con el objeto de que se sirvan modificar, para los posibles casos en que pueda repetirse el fenómeno.³

Tal distancia interna nos ubica así en la metarreflexión, en el contar-sobre-el-contar. Este mecanismo duplicado o especular se encuentra en tensión puesto que el cuerpo doble tiene “un solo motor intelectual que da por resultado una perfecta unicidad en sus actitudes intelectuales”.⁴

2. *Ibíd.*, 72.

3. *Ibíd.*, 71.

4. *Ibíd.*, 73.

Y la explicación de la voz narradora recrea el único momento en que se diera una disputa entre sus dos lados: cuando debían decidir quién sería la primera y quién la segunda, es decir, cuál sería el frente del cuerpo doble, cuál de las dos cabezas que miran a costados opuestos regiría al cuerpo:

He aquí la verdadera razón que apoya mi unicidad. Si los mandatos cerebrales hubieran sido: «Ir adelante» e «Ir atrás», entonces sí no existiría duda alguna acerca de mi dualidad, de la diferencia absoluta entre los procesos formativos de la idea de movimiento; pero esa igualdad anotada me coloca en el justo término de apreciación.⁵

En otras palabras, la idea única “Ir adelante”, al encarnarse en el cuerpo que habla –que ya podemos llamar “texto”–, da como resultado una tensión entre dos efectos contrarios. Es decir, pese a que el motor intelectual, la orden, la palabra es una sola, los efectos producidos a partir de esta sola pulsión serán variados (e incluso contrapuestos). La enunciación, pese a ser única y no doble, tendrá varios efectos, y habrá algunos que no podrá controlar: cada una de sus caras quiso ir adelante, esto es, a dos direcciones opuestas, y el resultado fue el estatismo.

Es importante señalar que Palacio recurre a la ironía en este momento, al presentar en un lenguaje lógico (común, normal, casi científico) un suceso inusual, que desemboca en el contrasentido: *dado* que hubo una sola voluntad de movimiento, tal movimiento *no* se realizó. Al disfrazar de lógico un relato absurdo, el texto también sugiere un constante “dar a entender lo contrario de lo que (se) dice”,⁶ alejarse nuevamente de “eso que se dice”.

2.

Hasta aquí hemos visto que la duplicidad en la unicidad se relaciona con el control del decir (o con la falta de él). El relato de Palacio nos habla del exceso, de “otra” presencia irreductible e ineludible en el ente que origina la enunciación. Claro que “yo segunda” no es una voz en ne-

5. *Ibíd.*

6. Voz “ironía” en el *Diccionario de la lengua española*, disponible en línea en: <http://lema.rae.es/drae/?val=iron%C3%Ada>.

gativo de “yo primera”, a la que simplemente contradiría. En realidad, ese *ámbito otro* también implicaría posibilidades de creación. Por ejemplo, al potenciar la percepción: “Al revés de lo que considero que sucede con los demás hombres, siempre tengo yo una comprensión, una recepción doble de los objetos”;⁷ o al momento de profundizar en los diversos niveles de registro de la memoria: “en ciertos casos, especialmente cuando se trata de recuerdos, mis cerebros ejercen funciones independientes”.⁸ En suma, la duplicidad para la voz del texto de Palacio es más que una condena, llega a ser una cualidad divina: “al ver cosas que los hombres sin duda no pueden ver [...] soy para los mediocres como un pequeño dios”.⁹

Quizás, siguiendo la articulación de diversas intertextualidades y la ironización como método de engranaje que nos propone siempre Palacio, en esta alusión a la divinidad haya alguna voluntad de referirse a la Santísima Trinidad católica, triple y única a la vez.

Volviendo al cuento, vemos que el no-control de la enunciación no implica descontrol. Es decir, no se formula como una reacción o una subversión frente a una normalidad (normatividad), sino que su naturaleza es ajena a la idea de control: no puede darse bajo ningún tipo de confinamiento. Por ello, la expresión de la voz de la narradora –el relato en sí– se da en ausencia de los padres: se ha separado de la madre –quien durante el embarazo había *leído* ciertos “cuentos extraños” que la impresionaron, guiño quijotesco–, luego de la muerte del padre, episodio que se cuenta así:

Creo que vi humedecerse sus ojos. Al fin dijo, cogiéndose la cabeza: “Este demonio va a acabar por matarme”, y salió sin regresar a ver. [...] y no volví a ver más a mi más grande enemigo. Después de algún tiempo supe que se había suicidado, noticia que la recibí con gran alegría.¹⁰

Así, en ausencia de una ley a la cual apegarse, que dé forma a su existencia, la doble y única mujer debe hacerse su medio: no solo que lo diseña, sino que lo constituye, parcialmente, con su propia presencia: le da sentido solamente cuando lo completa, cuando lo llena. Así, al describir

7. Palacio, “La doble y única mujer”, 73-4.

8. *Ibíd.*, 74.

9. *Ibíd.*, 82.

10. *Ibíd.*, 78.

una silla, como parte del mobiliario que ha diseñado para su solo provecho, señala:

cuando está vacía, cuando no estoy con ella, nadie que la vea puede formarse una idea perfecta del mueblecito aquel, ancho, alargado, con brazos opuestos, y que parece que le faltara algo. Ese algo soy yo que, al sentarme, lleno un vacío que la idea “silla” tal como está formada vulgarmente había motivado en “mi silla” [...] la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente.¹¹

De tal modo, esta doble enunciadora existe en un espacio fuera de la ley, y debe construir (de manera correspondiente a su peculiar realidad, a su forma y naturaleza) un medio habitable solo por ella. Todo esto viene a configurar una idea de *originalidad* en el sentido en que ya los formalistas rusos,¹² casi contemporáneos de Palacio, le daban al arte: una nueva manera de presentar la materia artística (en este caso, la palabra), o al menos que provoque la sensación de tal novedad en el público –como la idea de mueble “en el cerebro de los demás”–. La doble y única mujer no niega a sus padres ni su expresión es una respuesta para ellos; pero no puede enunciar a sus expensas, sino que debe crear(se) en soledad, en un universo forjado por ella misma. Al igual que el cuerpo (o el texto) de esta narradora se construye su propio espacio, el cuerpo de la palabra literaria debe conllevar su propio universo, edificando una coherencia que posibilite la lectura y dispare los sentidos.

3.

El problema de la doble y única enunciación implica en el fondo, además, una desconstrucción de la idea de verdad. En otras palabras, la enunciación, la literatura, no basa su motivación en la posibilidad de decir

11. *Ibíd.*, 79.

12. Viktor Shklovski, por ejemplo, proponía que las imágenes no varían mucho en diferentes momentos históricos o en las distintas regiones donde se produce literatura, y que lo que habría es una diversa manera en que son *presentadas* las imágenes (Cfr. Shklovski, [1917] 2007: 56).

algo determinado, ya que vemos que resulta incontrolable enunciar *sola-mente una* cosa; pero ello no invalida la enunciación en sí. De hecho, la valía de la narración no radica en lo que dice, sino simplemente en el decir.

En el contexto latinoamericano, Roberto González Echevarría ha mencionado que las novelas

nunca se contentan con la ficción; tienen que pretender que aspiran a la verdad, una verdad que yace tras el discurso de la ideología que les da forma. Así pues, por paradójico que parezca, la verdad de la que tratan es la propia ficción.¹³

En ese sentido, “La doble y única mujer” no solo que se cuestiona sobre las incertidumbres de la (incontrolable) enunciación, sino que acoge la posibilidad de que la enunciación no tenga más asidero que ella misma, y la pretensión de la verdad sea siempre infructuosa, evidentemente artificiosa. El título mismo nos habla de un relato que se refleja sobre sí mismo en una operación metarreferencial. Acepta, o evidencia, lo que parafraseando a González Echevarría sería tratar la verdad de la ficción.

Si aceptamos, entonces, que en el cuento la finalidad de narrar es narrar(se), esto implica que, en el nivel de la trama, en la génesis misma está el fin. De ahí que en el relato, yo-segunda adquiera cáncer en los labios. Uno de los órganos fundamentales para la enunciación física, los labios, terminan siendo la causa de la muerte de la protagonista, paradójicamente, narradora:

¿Y cómo es que siento los dolores de esos otros labios? Esta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. [...] ¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios? ¡Uf!¹⁴

La interjección final, con la que se cierra el texto, es la literal pérdida de la palabra, la imposibilidad definitiva de decir; o, mejor, la constatación de que lo que se evoca al enunciar no acaba en la palabra, no cabe en ella, escapa a la enunciación literal.

13. Roberto González Echevarría, “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”, en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 44-5.

14. Palacio, “La doble y única mujer”, 83.

La duplicidad incontrolable se relacionaría de este modo con lo excesivo, aquello que se obtiene fruto de un desvío desde el lugar original. Esta idea definiría al barroco según Severo Sarduy, para quien una de las cualidades de dicha estética sería la imposibilidad de ser captado en su totalidad bajo ningún punto de vista.¹⁵ Anotemos muy tangencialmente que esta imagen de un sistema dual en la construcción de la literatura latinoamericana ha merecido varias reflexiones, además de las mencionadas. Por ejemplo, Julio Ortega habla de un “modelo de lo virtual” que en nuestra región se aplicaría a la construcción cultural y política a partir de una textualidad exacerbada, que siempre busca sobrepasar sus propios límites; un movimiento que desde la crónica operaba “una desconstrucción de la cultura hegemónica y, al mismo tiempo, el horizonte del discurso donde otra cultura empieza a construirse”.¹⁶ Modelo que, al igual que la doble y única mujer, “se desarrolla y generaliza en torno a la Emancipación”¹⁷.

Así, el estatuto doble de todo enunciado (literario) funciona bajo diversas lógicas, que se relacionan como pugnas más y menos armoniosas dentro de los textos; tensiones que se multiplican aún más al considerar la actualización textual que opera en la lectura y la interpretación, una nueva invitación a la proliferación de los sentidos. Acogiéndonos a la libertad de la interpretación, podemos decir que la “yo segunda” del cuento se relaciona con el ámbito de la lectura y la exégesis, y por eso permanece en silencio mientras “yo primera”, el texto, discurre.¹⁸ En ese caso, como en el de Sarduy, Ortega y González, el estatuto de lo doble posibilitaría una apertura contrahegemónica de un archivo importado e implantado, en la lógica colonial, desde la metrópoli como mecanismo de imposición cultural.

En esa perspectiva, se revierte el trágico destino de la enunciación en el relato, condenada a perder todo potencial asidero, a desvanecerse sin más certeza que su propia acción de narrar. En la lectura del exceso se

15. Cfr. Severo Sarduy, “Lautréamont y el Barroco”, en Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés, *Lautréamont Austral* (Montevideo: Brecha, 1995), 119.

16. Julio Ortega, “El modelo de lo virtual”, en *El discurso de la abundancia* (Caracas: Monte Ávila, 1992), 70.

17. *Ibíd.*, 71.

18. Cuando Alfonso Reyes se refiere a la crítica y la poesía, señala que “la crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo” (Reyes [1941] s. f., 227). Este “otro que va conmigo” es la misma imagen compleja de “La doble y única mujer”.

encuentra también el escape, sin abandonar del todo la instancia inicial (el texto). En palabras de González: “Lo que queda es la apertura del Archivo o, quizá, solo el relato acerca de la apertura del Archivo”;¹⁹ ejercicio que calza con el relato de “La doble y única mujer”. Allí, en una doble (múltiple) lectura, este trágico final –que consiste en no poder controlar el propio decir, no poder representar un sentido único– ha valido la pena; la propia literatura, el relato, sería la muestra de ello. *

Bibliografía

- González Echevarría, Roberto. “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”. En *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Ortega, Julio. “El modelo de lo virtual”. En *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Palacio, Pablo. “La doble y única mujer”. En *Obras escogidas*. Quito: El Conejo, 2002.
- Reyes, Alfonso. “Aristarco o anatomía de la crítica” [1941]. En *Ensayos*. Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar. La Habana: Casa de las Américas, s. f.
- Sarduy, Severo. “Lautréamont y el Barroco”. En Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés, *Lautréamont Austral*. Montevideo: Brecha, 1995.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio” [1917]. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antólogo Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 2007.

19. González Echevarría, “Un claro en la selva: de Santa Mónica a Macondo”, 44-5.