

Gabriela Pólit Dueñas, compiladora

Antología
Crítica literaria ecuatoriana
Hacia un nuevo siglo

©FLACSO, Sede Ecuador

Páez N19-26 y Patria, Quito – Ecuador

Telf.: (593-2-) 232030

Fax: (593-2) 566139

www.flacso.org.ec

ISBN Serie: 9978-67-049-1

ISBN Volumen: 9978-67-062-9

Compiladora: Gabriela Pólit Dueñas

Coordinación editorial: Alicia Torres

Cuidado de la edición: María Isabel Hayek, Cecilia Velasco

Diseño de portada y páginas interiores: Antonio Mena

Impresión: RISPGRAF

Quito, Ecuador, 2001

Índice

Presentación	5
ESTUDIO INTRODUCTORIO	
Jirones en el tejido. Una lectura de los aportes de la crítica literaria ecuatoriana en la última década	9
Gabriela Pólit Dueñas	
BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA	29
ARTÍCULOS	
Juan Bautista Aguirre y la poética colonial	43
Francisco Javier Cevallos	
Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico	57
Hernán Rodríguez Castelo	
En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana	141
Fernando Balseca	
Siglo XIX	
La polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura . . .	157
Regina Harrison	
Jonatás y Manuela: Lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino	195
Michel Handelsman	
La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)	223
Humberto E. Robles	
Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta	251
Wilfrido H. Corral	

Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana	307
Iván Carvajal	
Petróleo, J.J. y utopías: cuento ecuatoriano de los 70 hasta hoy	329
Raúl Vallejo	
Los avatares de un viejo diálogo: Los estudios de la cultura y la crítica literaria	349
Alicia Ortega	
Notas sobre los autores	360

Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta*

Wilfrido H. Corral

Hay una reacción muy real cuando se lidia con autores y obras ecuatorianos que en las tres primeras décadas del siglo veinte cuestionaron, en un sentido muy amplio, lo que entonces se entendía por 'realidad': esa literatura, y sobre todo la crítica que quiso objetivar su papel cultural, siempre han sido relegadas a la nota de pie de página de la historia literaria andina. El desdén empeora cuando se trata de la historia de la narrativa del continente, y en particular de autores cuyo progresismo no sigue ciertas líneas establecidas, o no contribuye al capital cultural del progresismo anclado en un poder relativo. La condena es mayor cuando un autor ecuatoriano se atreve a lidiar con el psicoanálisis o su representación literaria en un momento incipiente de esa disciplina. No expreso lo anterior por patriotismo barato, o como parte de un esfuerzo recuperativo triunfalista, porque como veremos, el rechazo frecuentemente comienza en casa. Es esa creciente cadena de exclusividad y sus efectos en el siglo veintiuno lo que quiero rastrear aquí. Para ello escojo una época específica, los años treinta, y la muestra son Humberto Salvador y Pablo Palacio. Pero la *despolitización* de la literatura después de catástrofes políticas o durante ellas no era aceptada por todos, a pesar de que el siglo veinte llegó a probar que, políticamente, no podía haber otra cosa que catástrofes. La trayectoria *del escribir-como-vivir* de estos novelistas puede ser vista entonces como un largo intento de construir (para hasta cierto grado luego *deconstruir*) una serie de identificaciones o preocupaciones. En principio, éstas le permitirían acercarse más y más a su *yo*s verdaderos y a su voz auténtica.

* Tomado de la *Colección Archivos*. Ediciones UNESCO, 2000.

Lo que pasa es que nunca, aun muertos, han permitido que sus lectores mantengan un ápice concreto o definitivo de su realidad. Su uso de un sinnúmero de dobles no es en verdad un reflejo de una división de su vida en dos partes, porque si sus novelas pueden ser vistas como productos de soñadores, nunca existió un 'Palacio, hombre de acción' o un 'Salvador, héroe de novela' para contrarrestarlas. Pedirle coherencia a un escritor es no sólo exigirle demasiado sino pedirle algo irracional, en su juventud y su madurez; y parece que el éxito de Salvador y Palacio al respecto sólo fue esporádico. Sin embargo, *sí* tuvieron éxito en entregarse totalmente a todos esos estímulos desperdigados, y al compromiso, tal como lo entendían. Por y de ellos, como es notable en su narrativa, su conocimiento de la vida mejoró o aumentó con los años, lo cual también ha obligado a revalorizar sus tempranas novelas. Es patente hoy que escribieron una prosa magnífica, cuyo significado es frecuentemente accesible, a pesar de que algunos de sus símbolos inspiradores sean oscuros. Este pagano dúo vivió además en una época en que el escritor no dejaba de probar diferentes personalidades, pero la mayoría de esos autores 'progreso' y abandonó esa práctica tan chocante para sus coetáneos. Salvador y Palacio aparentemente nunca cambiaron, y mantuvieron la condición subjetiva de 'raros'. No obstante, su obra sí cambió, a pesar de la gran laguna temporal (no es otra cosa) que existe entre sus novelas y su recepción en el siglo veintiuno.

Salvador: otra novela ecuatoriana perdida por la historia literaria

Es un lugar común, no sólo en la historia literaria ecuatoriana sino en la hispanoamericana, que Pablo Palacio y sus 'novelas' nos han permitido el acceso a ese club privilegiado que es la narrativa *metaficticia*. La llamo así por comodidad, para ser literariamente correcto, por lo menos por un momento, respecto a las convenciones críticas. En el club *metaficticio*, por lo menos desde la perspectiva ecuatoriana y ecuatorianista, Palacio se ubica junto a precursores como Macedonio Fernández, para tomar el ejemplo más cercano en términos cronológicos y de práctica. Yo mismo he contribuido a enarbolar la obra de Palacio como emblema de la entrada ecuatoriana en la vanguardia, y lo que sigue es una especie de mea culpa, elemento saludable e higiénico en la historia literaria. Resulta que en la época en que escribe Palacio escribía otro autor ecuatoriano, el guayaquileño Humberto Salvador, que en 1929 (las historias literarias nacionales dicen 1930 o 1931) publicó *En la ciudad he perdido una novela...*

Es triste que su título refleje hoy lo que le pasó a su texto, porque lo hemos perdido a él y su autor. Las implicaciones de ambas pérdidas son el objeto de esta sección. Se ha dicho de diferentes maneras que la obra de Palacio se puede comparar a varios autores, y la lista de ellos aumenta. Esa ansiedad de las influencias puede conducir a regresiones infinitas, y por eso no quiero sobredimensionar ni *infravalorizar* las influencias sino renovar la lectura de Palacio en un momento de reivindicaciones de nuevo siglo. Por eso, se podría hablar de los ‘nuevos olvidados’, y me refiero brevemente a Heráclito, principalmente a Humberto Salvador. Es otra nueva manera de sacar a Palacio de su país, y a la vez de situarlo junto a autores más cercanos a él. Sé que toda comparación es horrible y peligrosa, y que hacerla es inevitable para críticos y lectores, que afortunadamente no siempre son lo mismo. Así, aún entre los olvidados, encontramos jerarquías y lo que Alfonso Reyes llamaba simpatías y diferencias. ¿Pero hasta cuándo consideraremos raros a Macedonio, Felisberto, Julio Garmendia, y tantos otros? Por experiencia propia sé que ese *comparatismo* lleva a exageraciones y desajustes.

Cuando compilaba la edición crítica de las *Obras completas* de Palacio — otra prueba de los excesos de querer fijar a un autor, sobre todo ahora que Gustavo Salazar ha encontrado otro cuento de Palacio— pensaba en qué nuevos autores afines ayudarían a contextualizarlo, más allá de cualquier *dependentismo* o triunfalismo localista.¹ No me daba cuenta de que una primera respuesta se hallaba en la obra misma. Como sabemos, en 1935 la Editorial Zig-Zag chilena publicó la traducción que había hecho Palacio de los *Fragmentos* de Heráclito, no del griego original sino de la versión francesa de Solovine. Como argüía Costas Axelos en *Héraclite et la philosophie* (1962), el pensamiento global y sintético de Heráclito contiene en potencia el de los que le sucedieron, entre otros Nietzsche y Heidegger. Y después de todo, para Heidegger todo pensamiento es necesariamente *traducción* (*Qué significa pensar*, 1954, 1958). Pero también en ese aspecto la regresión o proyección hubiera sido infinita, así que en mi introducción examiné la conexión con Heidegger y su estudio de los

1 Se trata de “Una carta, un hombre y algunas cosas más”, *Iris* I. 1 (1 junio 1924): 2, 6, 7. Debemos este hallazgo a Gustavo Salazar. Sin pretender analizar aquí ese texto, vale señalar, que aunque haya sido escrito cuando el autor tenía unos dieciocho años, ya se puede notar un cambio entre este cuento y los que se podría calificar como primerizos, por lo menos en el sentido que lo libresco adquiere protagonismo. Quiero también dejar constancia de mi gran gratitud a Raúl Serrano y Raúl Pacheco, del Centro Cultural Benjamín Carrión de Quito, que no sólo me proveyeron fotocopias de las ediciones originales de Salvador que registro en la bibliografía, sino que dialogaron conmigo respecto a varias de las ideas que presento en este trabajo. Excepto donde indique lo contrario, toda traducción posterior es mía.

fragmentos de Heráclito. Lo hice por una razón muy obvia. Al rastrear la progresión de la crítica en torno a Palacio noté la ausencia total de tratar de conectar su cosmovisión con por lo menos dos ensayos de él, “Sentido de la palabra *verdad*” y “Sentido de la palabra *realidad*”, por no decir nada de los conceptos en torno a lo uno y lo múltiple en los fragmentos de Heráclito.² Es una ausencia que se puede comprobar, y estoy seguro de que las futuras lecturas de Palacio aprovecharán de poder cotejar las relaciones entre el pensamiento de Palacio y su ficción. Como en verdad no podemos hablar de una ‘filosofía’ de Palacio, ni en verdad de ningún autor hispanoamericano, es más factible hablar de su pensamiento, pero sólo en el sentido de que las ciencias del hombre transforman lo vivido en conceptos. Otra vez, esa hubiera sido una empresa de epistemología comparativa, así que prefiero bajar a la tierra y hablar de autores de ficciones y cómo, según reitera Wright en su poética del subconsciente, el psicoanálisis puede explicar por qué el lenguaje siempre es literario y por qué es irrepreensiblemente *figural* (13).³

Reitero entonces que un autor que ayuda no sólo a entender a Palacio sino su contexto, y tal vez su destiempo respecto al ambiente que le tocó vivir, es Salvador. Naturalmente, no pretendo hablar aquí de toda su obra sino de la que escribió alrededor de la época en que Palacio estaba en su apogeo. Ese momento, como veremos, resulta ser el mismo en el cual el psicoanálisis comenzaba a presentar como un tipo de ciencia, aun entre los sectores de menor acceso económico. Como se sabrá, tanto el lojano como el guayaquileño experimentaron cierto ostracismo, y no hay tiempo para entrar en detalles, algunos conocidos, otros dichos a medias. Lo mismo ocurría, hasta esta fecha sin la aceptación completa que ha tenido Palacio, o la de a medias de Salvador, con Castelnuovo. Ya que decía que todo comienza en casa, creo necesario citar una clarividente aseveración de Benjamín Carrión que, afortunada y desafortunadamente, to-

- 2 En el caso del primer ensayo es patente la conexión con el fragmento de Nietzsche “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” (1873/1903), recogido ahora con “La voluntad de ilusión en Nietzsche” (sobre la idea de ficción en el filósofo) de Hans Vaihinger en Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, trad. Luis ML. Valdés y Teresa Orduña (Madrid: Tecnos, 1990).
- 3 En este momento del desarrollo de la crítica y teoría literarias es *pleonástico* argumentar la ingerencia del psicoanálisis en ellas. Tampoco incumbe reiterar el recorrido del siglo veinte del psicoanálisis clásico que culminó en la crítica cultural, aparte de decir que en esta última el feminismo, el marxismo y el nuevo historicismo terminan debiéndole igualmente. Las ideas de Wright me parecen la mejor puesta al día del asunto, pero véase “Psicoanálisis y psicocrítica literaria” de Demetrio Estébanez Calderón. 1999, 883-886. en *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, y Vera J. Camden. 1993 “Psychoanalytic Theory”, en ed. Irena R. Makaryk; *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press.

avía tiene ecos para la vida intelectual del Ecuador. En *El nuevo relato ecuatoriano* (1950, 1958) Carrión sustenta que gran parte de los escritores del 30 sufrió un proceso de consagración de fuera para adentro. Específicamente en torno a Salvador, debido a la “hostilidad malera de los detentadores de la crítica”, aquél sufrió el silencio constrictor, y lo que Carrión llama el “cuentagoteo” del elogio.

Don Benjamín decide explayarse respecto al silencio, y vale repetir lo que dice:

Pero lo que ha predominado es el silencio [...] la contenida rabia de intelectuales incrustados en órganos de publicidad que, verdes de envidia con el éxito ajeno, cobardes para el ataque frontal, se han quedado mudos, definitivamente. Si un investigador extranjero viniere, sin información anterior y sin prejuicios, a documentarse para una historia de la literatura ecuatoriana, y para ello se dejara guiar por las colecciones de cierta prensa diaria, apostaría mucho, seguro de ganar, que no encontraría muchos nombres válidos de nuestras letras contemporáneas... (Carrión 1981: 469).

¡Qué contemporáneo era y es don Benjamín! Lo digo por varias razones. Pero para mantenernos en la etapa que propongo, pensemos en lo siguiente. Como también sabemos, Salvador publica *En la ciudad he perdido una novela...* en 1929. En ese momento, a Palacio sólo le faltaba publicar *Vida del ahorcado*, los ensayos que mencioné, más unos pocos más y las traducciones de Heráclito. Es decir, Palacio ya había hecho el daño del cual fue acusado: hacer una literatura diferente. Ahora, en 1993 se publica una edición de la novela de Salvador, anotada por la crítica española María del Carmen Fernández, si no la descubridora de Palacio, la autora del libro más importante sobre él. Que yo sepa, casi no ha habido reseñas de ambas ediciones de la novela de Salvador. El silencio tal vez tenga que ver con la agresión e indiferencia en torno al extranjero que se ‘atreve’ a tratar la narrativa ecuatoriana, tal como examino para Fernández en mi edición crítica (cvii-cx *et passim*).

Si autores como Macedonio y sus intentos novelísticos son hoy canónicos por pura inflación crítica, ¿qué pasa cuando el autor y la obra son *macedonios* pero de un país *menor*, donde no hay muchos ejemplos convencionalmente canónicos? Este es el caso del *proustiano* Salvador, y me detengo en *En la ciudad he perdido una novela...* para mostrar algunas implicaciones de una omisión en el registro del género novela. Ya mencioné la falta de atención crítica en tor-

no a esa obra. ¿Cómo pasar entonces del canon nacional al canon internacional? ¿Qué hacer cuando la crítica pontifica que la evaluación es un mito y un arma para establecer jerarquías y otras opresiones agenciadas por lecturas hegemónicas? La obvia respuesta de internacionalizar lo autóctono no resuelve el problema, porque sin duda la salvación, por así decirlo, de Palacio y de Salvador depende inicialmente de la valorización nacional, sin efusiones o hipérbolas. ¡Salvador oh Patria mil veces oh patria!

La novela de Salvador, *ensayística* y fragmentaria por excelencia, cumple ampliamente con varios requisitos postmodernistas que ven en la potencialidad la esencia de la modernidad (De Obaldía, 186). *En la ciudad he perdido una novela...* desborda la exigencia de que la novela sea heterogénea, abierta, intensamente *autorreflexiva*, aparte de pasar el examen *bajtiniano* de que sea polifónica, de varios estilos y frecuentemente de varias lenguas (De Obaldía, 236). Salvador fragmenta su obra construyendo un *pastiche* de varios discursos, no una parodia que aleja a los lectores de ellos, como ocurre en algunas novelas exhaustas del *boom*. Tampoco es un *pastiche* como las que condujeron a la crítica foránea del género a incorporarlas al postmodernismo, o incluso como metáforas del caos postmoderno que imposibilita hallar una novela comprometida. Lo que en Salvador pareciera ser una serie de fragmentos pintorescos, *metatextuales*, se presenta como *reterritorializaciones* subjetivas en torno a una mujer idealizada, como Guni Pirqué en *Umbral* (1934-1977/1996) de Juan Emar, Solveig Amundsen (Norah Lange) en *Adán Buenosayres* (1948) de Marechal, o Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. *En la ciudad he perdido una novela...*, como otras novelas *totalizantes*, termina de manera similar al comienzo de *Rayuela*: “Encontraré a Victoria algún día. Acaso ese día maravilloso, que será el amanecer de mi arte, no está lejano...” (183). Nótese que todas esas novelas son posteriores a la del ecuatoriano. El de Salvador es un arte que inevitablemente censura la esterilidad e insensibilidad de la vida moderna (43-45), y no sólo en centros urbanos, porque la subjetividad y agencia culturales de las relaciones humanas permiten constituir novelas en cualquier sitio.

La novela de Salvador ‘piensa’, pero en ella el pensar no es un fin en sí sino el fruto de una especie de mundo exterior malogrado por las palabras. Como mantiene Philippe Dufour, el novelista explica porque no entiende (Dufour 1999: 76), y porque las lenguas, al estar en la historia, se corrompen (60). La lengua de *En la ciudad he perdido una novela...* hace que la condena social sea obvia (tampoco hay humor en ella). Si ésta no parecía extraña en un país en el cual la modernidad incompleta todavía sigue oponiéndose a ciertos tipos de postmoder-

nidad, tampoco extraña en un novelista cuyo compromiso social era claro en la gran mayoría de sus otras novelas, hasta el fin de sus días. Recordemos, y no tan de paso, que había publicado en la editorial argentina *proletaria* de Elías Castelnuovo, y en Zig Zag, que publicó a su único par ecuatoriano, Palacio.

No obstante, Salvador se permite superar ese *binarismo*, porque el marco de su novela incluye muchos otros elementos (el cine y sus estrellas, por ejemplo), y en esa superación y combinación yace la novedad y originalidad de la obra. Como las de Macedonio, de quien el ecuatoriano probablemente no sabía nada por la proximidad cronológica y a pesar de ella, la novela potencia su existencia desde su comienzo (9-10). Su naturaleza especular también la hace *anti-genérica* por definición, y termina mostrando que la complejidad del todo social hace que los individuos no entiendan las historias en que se encuentran atrapados. Guattari, quien arguye por una conceptualización heterogénea de la subjetividad que supere la oposición clásica entre sujeto individual y sociedad (12), cree que en términos generales se debe admitir “que chaque individu, chaque groupe social véhicule son propre système de modélisation de subjectivité, c’est-à-dire une certaine cartographie faite de repères cognitifs mais aussi mythiques, rituels, symptomatologiques à partir de laquelle il se positionne par rapport à ses affects, ses angoisses et tente de gérer ses inhibitions et ses pulsions” (24). O sea, los giros novelísticos *autor-izados* siempre implican un distanciamiento de leyes, reglas, pautas y normas genéricas, y el desvío de todas ellas revela la importancia de las desherencias y descarrilamientos para la subjetividad novelística de *En la ciudad he perdido una novela...*

La de Salvador sigue siendo ‘novela’ porque los géneros dejan de existir sólo cuando no tienen sentido o se reducen a pura parodia, y el *pastiche* de Salvador carece de los motivos ulteriores del parodiar. El *pastiche* no es una vulgarización o discurso discontinuo sino, como arguye Dufour para el género en general, un pensar. La relación excesiva entre realidad, vida y ficción como eslabón constante, es el *modus operandi* del texto. También lo son las referencias recurrentes a lo que es o debe ser literatura, y a la conciencia narrativa (“Se puede hacer una novela a base de detalles, pero no seré yo quien invente la trama, porque no me une a usted la confianza que sería indispensable para conocerlos íntimamente” [35]). No faltan imágenes de la época: “la luz eléctrica [...] asesinó a todos los fantasmas” (14), “puede usted ocultarse en las espirales de humo” (39). También está presente, al entrar el personaje Carlos, la visualización en el papel de lo dicho: la palabra ‘Carlos’ queda literalmente encerrada en un cuadro dibujado a su alrededor en la página 49.

Conjeturas, diálogos teatrales (el éxito inicial de Salvador), episodios aislados, pontificaciones (en torno al 'pueblo'), razonamientos (acerca de la ficción), más otros personajes (Matilde, otra 'encuadrada', 85) y *subpersonajes* (112-171); todos contribuyen a potenciar la 'novela' (por eso está 'perdida'). Pero lo que la hace más rica como novela, y para la política literaria ecuatoriana del momento, peligrosa, es que establece lo epistemológico como dominante. Éste, según Jakobson y el formalismo de Praga, el elemento que rige, determina y transforma el resto de los elementos de una obra, caracterizaría a las muestras más desafiantes del género durante el resto del siglo veinte. Parecería entonces que el compromiso de una novela total como la de Salvador es generalmente consigo mismo. No obstante, ello no quiere decir que las fuerzas sociales no adquieran protagonismo o que no se den premoniciones teóricas sobre el mundo social representado en ellas. La sociedad, como otro aspecto *representacional* de la novela, funciona de manera *auto-referencial*; y la novela, como otros aspectos de la sociedad, funciona con la reconsideración de sus formas. Después de todo, es sólo al relacionarse con el mundo exterior que los individuos adquieren su subjetividad, y la interpretación de las discrepancias miméticas entre el yo y el mundo requiere lenguaje (Gebauer y Wulf 1995: 275). Pero en el Ecuador de los treinta no se creía, por lo menos entre los pocos críticos y lectores cultos que tenían el privilegio de dedicarse a la literatura, que la novela de Salvador tenía o pretendía una relación con ese mundo y la manera preferida de representarlo en ese momento.

Cabe preguntarnos si los críticos pueden mantener rencores por tantas décadas, aunque lo más probable es que los contemporáneos de Salvador no estén entre nosotros. Creo que el silencio en torno a Salvador va por otro lado. Politicemos entonces el asunto, porque se trata de la política de la interpretación. Tal vez no sea coincidencia que tengamos que recurrir a Gallegos Lara, el anticristo de ambos, Palacio y Salvador. No retomo la trillada discusión de por qué Gallegos Lara embistió contra Palacio, pero vale cuestionar por qué Salvador e incluso los autores contemporáneos tienen que seguir pasando exámenes de papel tornasol ideológico. En 1931 Gallegos Lara publica una nota titulada "El pirandelismo en el Ecuador", tibiamente elogiosa, en que le recrimina lo que él describe como un formalismo que no está a la altura de Salvador y su novela. También le resta originalidad, e indirectamente le acusa de hacer concesiones, al decir respectivamente "en todos los casos que conozco el 'pirandelismo' es un medio y no, un fin, algo episódico y no esencial" (151), y luego, "Es literatura moza, cosmopolita, desasida que se pliega dócil a la exigencia deshumanizante

de los públicos contemporáneos de nervios gastados, que aman los refinamientos y, a veces, perdido un poco el [sic] su equilibrio los snobismos, también” (Robles 1989:151-152). Gallegos Lara concluye que para Salvador serían mejor “las realidades de su medio que poseen valor histórico: el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir” (Gallegos Lara 1931).⁴

Es obvio que el *utopismo* desaforado de Gallegos Lara le hace estereotipar y homogeneizar al público, aun considerando los nuevos intereses de esa masa, uno de los cuales era y debe seguir siendo la justicia social. Es patente que Gallegos Lara no nota que el artista ‘comprometido’ como él también se pliega dócilmente a su ideología. Por último, es notable que, como ser de su momento, se equivoque olímpicamente al predecir que para el tipo de literatura que practica Salvador en esa novela “Parece difícil que [...] pueda hacer escuela, cruzar los mares y hallar epígonos” (151). Es el tipo de ilógica practicada por Gallegos Lara que nos mantuvo anclados en el exotismo por muchos años, y cuando con autores como Palacio y Salvador había luces de una verdadera *otredad*, o ‘diversidad’ para decirlo con términos de moda, venía alguien como Gallegos Lara y apagaba la luz. Nótese, simplemente como otra ilustración de esa oscuridad forzada por la ceguera de ese momento y las tres décadas que siguen a la muerte de Gallegos Lara, como un autor tan perspicaz como Jorge Enrique Adoum escribe, en 1948, un texto elogioso sobre el guayaquileño, lleno de todo cliché sobre el escritor y el compromiso. En ese artículo es notable la ausencia de toda crítica, y no sólo la literaria. Pero Adoum tal vez tenga razón al decir sobre Gallegos Lara que “*Lo que había visto en su país, se le desbordaba*; su aliento era épico, como si respiraba en él la multitud; ronca la voz; madura el alma” (317, las cursivas son mías). Y cuando dice Adoum que Gallegos Lara escribía que “una novela es como una persona viviente”, convenientemente se olvida de que lo dijo sobre Salvador y su *Trabajadores*.⁵

4 El texto completo es de Gallegos Lara. 1931. “El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: “En la ciudad he perdido una novela”, *Semana Gráfica*, Suplemento de *El Telégrafo* 2, Número 2 (junio) p. 6. Cito de una edición más asequible: Humberto E. Robles. 1989. *La noción de vanguardia en el Ecuador*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

5 Adoum, Jorge Enrique. 1987. “Joaquín Gallegos Lara”; en Guerra Cáceres, Alejandro ed.; *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil, p. 311-333. Ésta es una antología de ensayos, narrativa, y escritos políticos, a la cual se añade escritos sobre el autor y otros homenajes. Sólo uno de estos últimos se repite en Pérez Pimentel Rodolfo et al., 1997 *Joaquín Gallegos Lara (En el cincuentenario de su fallecimiento)*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana. No se dispone de una edición fiable o completa de la obra de Gallegos Lara. Guerra Cáceres (1995) también compila *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, que incluye un texto sobre *Los trabajadores* [sic] de Salvador, pero no el texto en que critica a su compañero.

Lo que pasaba es que Gallegos Lara veía con anteojeas, y tenía evidentes puntos ciegos. Digamos que Adoum quería homenajear a un amigo, ser discreto y reticente, promulgar un punto de vista, refortalecer una idea, mantener ideas recibidas. Era su derecho, pero no es crítica, sobre todo respecto a una polémica que tuvo un efecto determinante en cómo Salvador conceptualizaba su quehacer y cómo lo apreciaría el público posteriormente. Y si la amistad o admiración son factores que influyen en lo que escribimos, ¿cómo explicamos o compaginamos el hecho de que Gallegos Lara, compañero de lucha y de generación de Salvador (siempre que escribe de él menciona algún detalle personal, presenciado *in situ*), haya escrito una nota positiva sobre *Trabajadores* del último? No hay que engañarse recurriendo a la ecuanimidad del crítico, peor a su 'objetividad'. Es más que claro que Gallegos Lara hablaba positivamente de *Trabajadores* (aunque no sin alguna salvedad, que parece ser su *modus operandi*) por su temática, y hasta llega a decir que con su novela Salvador "prosigue su camino recto" (137). Traducido, en esa novela Salvador piensa como debe ser, pero no así en *En la ciudad he perdido una novela...*

¿Qué es lo que hace que Gallegos Lara desatienda la libertad del novelista de escribir sobre lo que le dé la gana, o para decirlo con una paráfrasis de Cortázar, hacer revolución con el lenguaje? Creo que se debe a la intransigencia ideológica de un progresismo antipluralista cuya prepotencia, desgraciadamente, todavía tiene muchos herederos en el ámbito intelectual ecuatoriano. Castelnuovo, el 'Salvador' uruguayo/argentino en varios aspectos, recordaba que cuando Roberto Arlt leyó el texto del programa del curso de marxismo que el Partido Comunista ofrecía a los escritores de Boedo, exclamó: "¡Che, todo lo que vamos a saber cuando terminemos este curso!". Ese entusiasmo, muy de la época, permite que veamos la conjunción de marxismo, psicoanálisis y vanguardia —y las peleas en torno a cómo se negociarían esos campos para la cultura— como parte de los pininos hispanoamericanos hacia la modernidad. En ese contexto, en que la modernidad todavía no tiene quien le escriba, tanto Salvador como Palacio fueron adelantados. El primero se adelanta a su co-ideario Castelnuovo respecto al interés en los cruces entre subjetividad personal, clase trabajadora y literatura con por lo menos cuatro años, ya que es en 1938 que Castelnuovo publica su *Psicoanálisis sexual y social*. Palacio, como Salvador y Castelnuovo, convirtió en protagonistas de la literatura a los preteridos de la sociedad, pero lo hizo de una manera *sui generis* que ya todos conocemos.

El problema con el argumento de Gallegos Lara en torno a Salvador y su novela vanguardista, entonces, es querer homogeneizar no sólo la manera de

pensar sino también la de representar, como si las clases oprimidas funcionaran de la manera que quieren los intelectuales, o como si esos preteridos deben ser conceptuados como preteridos del arte. Por eso, aún dentro de las similitudes que podamos hallar entre Salvador, Castelnuovo y Palacio, quiero dejar en claro que las diferencias son igualmente importantes. Por ejemplo, cuando don Luis Alberto Sánchez, en el cuarto tomo de su *Historia comparada de las literaturas americanas* (Sánchez 1976) dice que Castelnuovo y el grupo de la editorial Claridad “se distinguieron por esa devoción al feísmo aterrador en las letras” (269), la narrativa ecuatoriana permite hacerle salvedades al crítico peruano. Don Luis también califica a Salvador, como mucho antes había determinado erróneamente sobre Palacio, de “Abundante y en extremo obsesionado por los complejos sexuales que analiza Freud” (45). Es más, en otra parte de esa misma historia, dice que la novela *Alice and the Lost Novel* (1929), del estadounidense Sherwood Anderson, “hace recordar la indudable imitación del novelista ecuatoriano Humberto Salvador con *En la ciudad he perdido una novela*, 1933 [...]” (54).

Sánchez, sabemos, estimaba muchísimo a Alfredo Pareja Diezcanseco y su obra, y tendríamos que indagar en las preferencias ideológicas y amistades del historiador literario para saber a ciencia cierta las pulsiones que pululaban en él. El hecho es que Sánchez no se da cuenta de que, si en efecto Salvador plagió a Anderson, lo habría hecho en el mismo momento en que ambos novelistas escribían sus obras, porque la realidad es que ambas fueron publicadas en mismo año, 1929. No cabe duda de que Salvador, como Breton, Cortázar y Vargas Llosa, no hallaba ninguna paradoja o contradicción entre el arte vanguardista (en términos técnicos) y la literatura de tesis. Tampoco hay ninguna duda de que la narrativa tiene mucho que ofrecer a la teoría política. Pero la duda mayor es si es mejor para un país como el Ecuador, sobre todo en este nuevo siglo, seguir hablando de la política en la literatura en vez de la literatura en la política. El sesgo vanguardista de Salvador está presente en dos de sus primeros libros, las colecciones de cuentos *Ajedrez* (1929) y *Taza de té* (1932). La primera incluye “Las linternas de los autos”, la segunda “Proyecto de cuento” y “Cuento ilógico”. No se nos debe escapar que estas coordenadas también se aplican a Palacio. Los dos autores no sólo piensan y escriben la ciudad, haciéndolos contemporáneos de alguien como el argentino Roberto Mariani y sus *Cuentos de la oficina* (1925), sino que presentan dos actitudes opuestas, aunque paradójicamente unidas por el asombro ante los elementos de la modernidad y la abulia y frustraciones que ya comenzaban a causar en esa época. Pensemos,

por ejemplo, en las tan discutidas nociones del *flâneur*, la decadencia y otros para conceptualizar el papel del ser humano en las nuevas sociedades que no tan sutilmente engendraban las ciudades y las metáforas del imaginario urbano.⁶ La base psicológica del tipo metropolitano de la individualidad, dice Simmel, consiste de la intensificación de la estimulación nerviosa (175), la cual resulta del cambio rápido y sin interrupción de estímulos internos y externos. Sin duda, Palacio y Salvador se dieron cuenta de ese peso, y lo convirtieron en arte. Y fue la ciudad que los perdió como novelistas, mientras alguien como Castelnovo convierte todas esas posibilidades en queja.

Dentro del *cronotopo* que he escogido, y mi admisión de que sería imposible dar en este contexto una visión cabal de la obra de Salvador -que requiere varios libros para su salvación- he escogido esos cuentos porque son emblemas de lo que se cree ser el problema con su autor: no sobredimensionar los referentes sociales. En “Las linternas de los autos” las diferencias entre tener o no tener un auto no se reducen al poder adquisitivo y de dónde viene, lo cual siempre hemos sabido en el Ecuador. Nos ilustra más ver cómo la novedad de escribir un cuento dividido en tres historias y sus conflictos es también un cuestionamiento de la modernidad (los ‘ojos’ de ésta son las linternas de los autos). “Proyecto de cuento” es una antesala conceptual o complemento cronológico de *En la ciudad he perdido una novela...*, en la medida que el narrador constantemente *potencializa* la narración e instala lo que llama “psicología artística” como parte del enigma que, diferente de un cuento tradicional de la época, nunca se descifra. En “Cuento ilógico” nos acercamos a la otra razón por la cual Salvador es desterrado en su tierra. En este relato tenemos una crítica de la doctrina cristiana, y, más cercano a lo que podría ser una etapa intermedia del autor (pasada *En la ciudad he perdido una novela...* y como prólogo a *Esquema sexual*), la *textualización* de la educación sexual y el carácter científico de su divulgación, obviamente relacionada a la psicología. Como Palacio, Salvador no pudo ser profeta en su tierra, y no sé si llegará a serlo, pero no descubro la pól-

6 Estos temas son amplia y brillantemente discutidos por Bolívar Echeverría en varios de los artículos incluidos en su *Valor de uso y utopía* (México, D.F.: Siglo veintiuno, 1998). Es revelador pensar en que, por lo menos en la crítica literaria practicada en Estados Unidos, no se cita ni se parece conocer los excelentes trabajos de ese ensayista y sociólogo ecuatoriano. Conceptual y políticamente, sus otros libros, *Las ilusiones de la modernidad* (1995) y *La modernidad de lo barroco* (1998) dejan muy atrás a cualquier libro elaborado por latinos estadounidenses sobre los destiempos de la modernidad. A Echeverría, como a otro ecuatoriano, Agustín Cueva, le afecta el mismo tipo de desdén que terminó borrando a Palacio y su obra por mucho tiempo. Algo similar ocurre con los trabajos del chileno Jorge Larraín Ibáñez, sobre todo *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996).

vora al reiterar que la crítica ha cometido una gran injusticia con estas obras, porque ni siquiera se ha dedicado a la última y tercera etapa de Salvador, la de las novelas posteriores a *Camarada* (1933). ¿Es que tendremos que, salvedades aparte, convertir a Salvador y su obra en otro proceso y demorarnos, como se hizo con Palacio, varias décadas para reconocer su valor? Quiero ser optimista y pensar en que debemos atender los errores de los críticos de Salvador, más allá de que Gallegos Lara haya dicho que Salvador era guayaquileño, Sánchez que era un perverso sexual; y ambos que no era original. Debemos ver esos errores como *ayudamemoria* al tratar de objetivar, en lo posible, las nuevas lecturas que de hecho permiten estos autores.

Quiero terminar esta sección señalando que la suerte compartida por Salvador y Palacio tiene repercusiones relativamente recientes, lo cual si a primera vista denota un estancamiento mental, también muestra algo más grave. En mi edición de la obra de Palacio mostré las *inelegancias* de la crítica nacional sobre Palacio (xciv-cvii *et passim*), rastreando cómo aquéllas parecen ser más que un problema generacional. Reitero que estoy seguro de que aquellos críticos son buenos padres de familia, comen *llapingachos* con orgullo, son honestos, e incluso van a misa (sea en el altar conservador o progresista) y se preocupan por los subalternos y la dolarización. Lo único que he querido señalar es que, aún a principios del siglo veintiuno, se detecta una falta de formación, a lo cual se puede añadir cierta falta de disciplina (aparente). Lo digo modestamente, y esperando de que mejorará la situación (que se extiende, no cabe duda, a los ecuatorianos que residen fuera del país), y consciente de que hay algunas excepciones. Mi evaluación será más convincente con un ejemplo, que desgraciadamente es emblemático, y que linda con lo que decía Benjamín Carrión hace medio siglo. En “Humberto Salvador, novelista y maestro” León Vieira presenta un recorrido en torno a la vida y obra del autor guayaquileño. Su especie de repaso cubre la mayoría de la obra publicada en vida por Salvador, hasta poco antes de su muerte. En ningún momento Vieira pretende analizar la obra en su totalidad, ni concentrarse en una obra específica. Lo interesante es que Vieira aparentemente tuvo contacto personal con Salvador, acceso a sus manuscritos, y manifiesta haber revisado los escritos del autor en periódicos y revistas, como haberlo entrevistado. Llevar a cabo ese tipo de trabajo es valioso, y prometedor. Pero ese trabajo no va más allá de ser un catálogo desordenado de viñetas.

Sin embargo, aparte de un *curriculum vitae* del autor, de plantear fugazmente el papel de Salvador en *binarismos* como “literatura y revolución” o “literatura y política”, Vieira no sabe aprovechar el privilegio de haber tenido ac-

ceso al tesoro de opiniones y detalles que le provee Salvador. Si Vieira hubiera conceptualizado de otra manera el trabajo crítico habría podido armar una visión contundente, o por lo menos novedosa o perdurable de Salvador. Vieira hace un recorrido estilístico y básicamente impresionista de una obra demasiado compleja como para reducirla a etapas sintéticas (158-160). Si es verdad que Salvador participa de módulos románticos, realistas, realista sociales, y “científico-existencialista”, también es verdad que esos módulos, examinados en la hibridez con que los emplea Salvador, nos revelarían a uno de los escritores más importantes y vigentes de Hispanoamérica. No exagero, como nuestro más adelante en la conexión que establezco entre psicología y literatura para Salvador. Precisamente, Salvador se refiere a ese binomio en la viñeta del mismo nombre:

Mis inquietudes científicas han tenido varias corrientes. No han sido solamente FREUDIANAS. 20 años de trabajo en la psicología me han deparado experiencias y nuevas oportunidades de estudio. Por ejemplo en mi última obra titulada: *Ráfaga de angustia*, trato el caso de una dama norteamericana que fue un asunto clínico tratado por mí. Consciente o inconsciente uno debe tocar los problemas reales del hombre; la época en que vive y los problemas que se confrontan políticamente como en el caso de Marx (156).

Más adelante Vieira repite una brevísima sección de la trama de esa amplia novela como parte de lo que llama “Estudio estilístico de su obra general”, que comienza con la aseveración que “Salvador sigue un lineamiento joyceano; cuenta a lo Prout [sic] y su narración tiende a novelar por tarea [sic]” (165). Luego de catalogar 15 de los que llama “puntos de vista del autor” (161-164), que no son más que arbitrarios e incompletos registros temáticos, Vieira llega a sus conclusiones. Una de ellas es que “Estilísticamente, Salvador no aporta mayor cosa a las letras ecuatorianas (sinembargo [sic] de estar ligado amigablemente con Pablo Palacio el gran ‘daimon’ de la generación del desconcierto latinoamericano” (169).

En otro momento de la feliz compilación que ha hecho Vieira, Salvador habría aseverado (escojo ese tiempo verbal porque Vieira no especifica las circunstancias de atribución de lo citado por él): “Muchas veces en nuestros países una manera de hacerse grande es hablar mal de los escritores; tal vez para divertirse. Es una catársis sicoanalítica” (157). Volvemos al campo esclarecido

por Carrión, pero es obvio que los críticos no escuchan. Para mí la veta psicológica respecto a lo que verdaderamente piensa un típico crítico ecuatoriano de la escuela de Vieira, que sigue siendo numerosa, se basa en una relación de amor y odio con el autor y su obra. Como decía arriba, no es nada personal, sino una inconsistencia lógica y ética relacionada a las relaciones de poder establecidas en el mundillo literario, que no siempre dejan de reflejar las de la sociedad. Un poco antes de lo inmediatamente citado, Salvador también habría dicho, respecto a la negación de sus obras, “Creo que el señor Hernán Rodríguez Castelo u otro tiene el derecho de opinar en forma diferente” (157). Vieira recoge la crítica categórica que aparentemente ocasionó la opinión democratizante de Salvador: “Para Rodríguez Castelo (ARIEL), Salvador no ha aportado nada a la literatura ecuatoriana, por haber utilizado una temática y sicología pasados de moda y fuera de tiempo, sin embargo, Salvador está considerado como uno de los novelistas más proficuos [sic] de su tiempo” (168). La frase hecha o vacía, el *non sequitur*, el don para lo obvio, la falta de contexto, la documentación inexacta, incompleta o descuidada, la falta de verificación y de criterio, todo se suma para hacer de los comentarios de Vieira un ejemplo típico de lo que ocurría en la crítica ecuatoriana del siglo veinte. Si hay honrosas excepciones (Carrión, Zaldumbide, Rojas, Cueva, Carvajal hoy, y unos pocos más), la verdad es que con la falta de profesionalismo los que han salido perdiendo más no son los críticos, sino los autores y las obras. Termino redondeando el ejemplo de Vieira, quien al referirse a las últimas obras de Salvador afirma:

Las últimas obras de Salvador corresponden a una ratificación Joyciana [sic]. *La ráfaga de angustia* (1971), es un testimonio del desafío planteado por el escritor de Dublín. Frente a las 800 páginas del normando, el ecuatoriano supera las de éstas con 900, llegando con la ráfaga tormentosa hacia límites angustiosos del maestro, que van hacia una meta que se confunde con el calor del sol (161).

Digamos que no importa que el libro, publicado, haya tenido 733 páginas, el hecho es que Vieira nos obliga a recordar lo obvio: que cantidad y calidad no son lo mismo. Ya lo vimos respecto a *En la ciudad he perdido una novela....* Si Vieira hubiera conectado a esta con *La ráfaga de angustia* se habría dado cuenta de la riqueza que ofrece otro comentario de Salvador que él mismo anota: “*Ráfaga de angustia*, no es un seguimiento a Joyce. Otros escribieron también

obras voluminosas. Fue tan maestro como Dante, Cervantes. Cuando escribí *Ráfaga de angustia* hace más de 20 años, no había leído todavía a Joyce” (157).⁷ De esta manera se puede seguir casi infinitamente, intercambiando los nombres de los críticos. Sé que es fuerte decirlo, pero la crítica ecuatoriana no ha sido respetada desde la época de Carrión, Zaldumbide y Carrera Andrade, porque es de entonces que nadie se ha atrevido a decir nada, a pesar de que, como muestra el caso de Salvador, el autor tiene más que perder que el crítico.

De una manera u otra, se puede encontrar en Palacio varias de las coyunturas que he mencionado para Salvador y uno de sus críticos, sobre todo por la *textualización* de la subjetividad crítica. Y si me concentro en ese nuevo olvidado que es Salvador, no es por enaltecer a unos y menospreciar a otros. Lo que hay detrás de esta situación es la pregunta de quién escribe la historia literaria, con qué agenda ideológica, y cómo se va construyendo y a veces dictaminando sus argumentos y conclusiones. Si vemos las últimas páginas de *Esquema sexual* (1934), en que se añade, como ocurre en otros libros de esa época, elogios internacionales de la obra de Salvador, y además consideramos la negatividad de sus contrincantes, no podemos hacer otra cosa que darle la razón al texto de Carrión que cité anteriormente. Jorge Carrera Andrade, en una reseña escrita probablemente después de haber leído la recusación de Gallegos Lara, ve en la novela de Salvador un antídoto a la prosa nacional “uniformemente provinciana y declamatoria”. Afirmando que con Palacio apareció, “ayer”, el humorismo, asegura que con Salvador aparece el psicologismo. Pero sobre todo dice, en alusión casi directa a Gallegos Lara, que “Es verdad que leyéndolo vendrá a nuestra memoria el Pirandello de *Seis personajes en busca de autor*. Mas, hay una diferencia esencial: la del joven prosista ecuatoriano cuenta, por el contrario, las impresiones del autor en busca de sus personajes. Su libro es como el proceso literario de la creación novelística”. Pasemos entonces a ver el ‘problema’ Palacio, para volver a Salvador y su *Esquema sexual*.

7 Tomando en cuenta la presunta influencia de Joyce en la novela hispanoamericana, extendiendo el corpus de novelas “totales” olvidadas, similares a las de Salvador, a *En babia. El manuscrito de un braquicéfalo* (1940/1961) del puertorriqueño José Isaac de Diego Padró, *Umbral* (1937-1964) del chileno Juan Emar, y otros de sus contemporáneos, hasta llegar al chileno Roberto Bolaño y *Los detectives salvajes* (1998) y varios más. Véase mi “Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de ‘novela total’”, *Modern Language Notes* [Johns Hopkins University] CXVI. 2 (marzo 2001).

Palacio como precursor nonato

Hay una foto muy conocida de Horacio Quiroga que, si no ha recorrido el mundo por el carácter revolucionario de su obra, es memorable por el estereotipo con que se asocia casi inmediatamente el objeto del lente. No es arriesgado decir que en esa foto se plasma la opinión de que, a pesar de su brillantez, Quiroga tenía algo de demente, y se lo ve en su sonrisa y ojos desorbitados. Tenemos un archivo fotográfico o iconografía mínima de Pablo Palacio, pero los facsímiles y dibujos nos lo presentan generalmente como un ser sensato, con una sonrisa apaciguada.⁸ Mucho se ha hablado de los dibujos que acompañan a su obra, así que es revelador que en una carta de 1930 le dijera a Benjamín Carrión (quien aparentemente quería una caricatura de Palacio): “[:] Le parece a usted insalvable la cuestión del dibujo? Diga usted cualquier cosa: que no tengo cara, que se me ha caído de vergüenza, por ejemplo. O alguna otra invención suya” (Carrión 1995: 142). Sin embargo, los chispazos biográficos que nos han llegado, entre ellos los canónicos (por proximidad y por ser los más extensos) del mismo Carrión y su sobrino Alejandro, contradicen con frecuencia el querer ver a Palacio como un ser en control de sí mismo. Tampoco se supone generalmente, por obra y gracia de la falacia biográfica y la forma y contenido de sus textos, que éstos surgen de una persona ‘normal’. Es decir, Palacio no sabe a estereotipo. ¿Dónde está la verdad? Entre marzo y abril de 1928, en la revista *Renacimiento*, publicación mensual universitaria de Loja, se publica un artículo en cuya primera página vemos y leemos “Pablo Palacio. Pablo Palacio, *self-made man*”.

Por la disposición de los titulares y la acostumbrada indisposición genética de su obra, no sabemos si el texto fue escrito por el mismo Palacio (ya estaba en Quito, lo cual no es óbice para que lo hiciera) o por un autor que prefirió mantenerse en el anonimato. El hecho es que los pocos críticos que se han referido a ese artículo han supuesto que es anónimo. A pesar de que contiene lo que se podría llamar deslices palaciegos, lo cual abriría otra caja de Pandora respecto al escritor que escribe anónimamente para enjuiciar su obra, eso no es lo más importante. “Pablo Palacio, *self-made man*” (dejemos el *pre-título* de ‘Pablo Palacio’ fuera, aunque se duplica el nombre en el encabezamiento de la página 189 del original) es básicamente un examen de la ‘rareza’ e independencia

8 En esta sección retomo brevemente algunas partes de varias secciones de la Introducción que me correspondía como Coordinador de la Edición crítica de las *Obras completas* de Pablo Palacio (véase Bibliografía). He revisado y recortado extensamente el texto, como actualizado la bibliografía pertinente.

del autor, partiendo de varias escenas de *Débora*. Lo que quiere decir el autor 'anónimo' es que ninguna figura literaria de influencia similar a la de Palacio (recuérdese que el autor escribe en 1928, lo cual hace sospechar del alcance del criterio) ha balanceado tan precariamente un puñado de logros inolvidables contra una especie de barril lleno de momentos vergonzosos. No obstante, deducimos de lo dicho, la reverencia con la cual se lo estima en la profesión de escritor es tan irrefutable como la estima que se le tenía como abogado. Desde el principio del artículo hay una gran carga irónica, comenzando con "Pablo Palacio es lojano. Nos pertenece. De aquí que Loja haya permanecido extraña a su triunfo" (187). Pero el don de Palacio incluía más que su poco velado desafío a las convenciones de la clase media y la escritura. Tenía que ser así, si no, no hubiera sido más que un fenómeno momentáneo. La crítica siempre nos insiste en que no hay una conexión entre la fuerza moral y la fuerza artística, pero el caso de Palacio muestra que sí existe, por complicada que sea la tragedia de relacionar esas fuerzas.

Cuesta creer que Palacio, nacido el 25 de enero de 1906 en Loja, y fallecido el siete de enero de 1947 en Guayaquil, era sólo siete años menor que Borges. Sin embargo no es difícil darse cuenta de cómo Palacio representa para su país lo mismo que el argentino para el suyo. No menciono lo anterior para legitimar al autor y su obra, y me refiero a Borges. La realidad, sobre la cual Palacio escribió el ensayo referido, es que mientras más uno indaga en el contexto del ecuatoriano más se da cuenta de la verdadera esfera sociocultural que permite poner sus textos en perspectiva. Aparte de las seminales pautas provistas por Ana María Barrenechea en sus libros y artículos sobre Borges, y de las treinta biografías que hay hasta esta fecha acerca del autor de "Nueva refutación del tiempo", todavía no sabemos cuál es la génesis de él, y ese hecho tal vez sea lo que más lo asemeja al ecuatoriano. Tomemos un ejemplo particular de otro hecho que añade a ese misterio. Hacia fines de los años veinte, en el Perú, se daba una guerra nada absurda entre los peruanos del alto Perú y la costa. En ésta se había centrado, como en el Ecuador y otros países, la cultura llamada cosmopolita. Precisamente, en una carta del 1 de junio de 1926 a Benjamín Carrión, Palacio añade la siguiente postdata: "Estaríamos encantados si nos mandara algunas colaboraciones [Carrión estaba en Francia] para *Hélice*, pues pretendemos darle a la Revista *interés cosmopolita*, como dice su amigo Ernesto Fierro" (1995: 137, el subrayado es suyo). Se trataba de guerras culturales, y las únicas armas presentes eran los ingenios de sus colaboradores.

Me refiero, por extensión, a la publicación e importancia de revistas ‘marginales’ como *Boletín Titika*, que en la típicamente fugaz existencia de las revistas culturales hispanoamericanas, logró mostrar que hay que cuestionar nuestros *prototípicos* ‘centros’ culturales. Alejandro Peralta, editorialista y uno de los fundadores de esa revista publicada desde Puno, frecuentemente incluía noticias acerca de los últimos gritos publicados en el continente. Pero es sólo en años recientes que comenzamos a recuperar o *reevaluar* el valor de leer a los representantes de una literatura aparentemente ‘menor’. No está de más mencionar que uno de los colaboradores fue Jorge Luis Borges, y que el *Boletín Titikaka*, examinado a fondo, revela la gran actividad intelectual de la ‘periferia’ de países andinos como el Ecuador, como también las redes intelectuales que se habían establecido o comenzaban a fijarse en los años locos de Palacio. He tratado de dar ciertas pautas respecto a cómo se creaban esas redes (Corral, 1996). Por eso, lo que me importa señalar no es tanto el valor de la obra de Palacio. Su valor va de sí. Por ende es más fresco descubrir cómo el ‘rescate’ que comienza a darse en los años sesenta es, en el mejor de los casos, una merecida recuperación cuya base es interna, nacional, y no siempre nacionalista. Como tal, y como muestra con creces Humberto Robles en el ensayo que se publica en mi edición para la UNESCO, esa recuperación tiende a olvidar que es mejor valorarlo por lo que contribuye a los archivos vivos de la literatura occidental, con atención a la latinoamericana, más que a la nacional. La realidad es que, si Palacio es concebido en el Ecuador, ‘nace’ más temprano de lo que se creía, tanto en su país como en Cuba y el Perú. Volvamos un momento al *Boletín Titikaka*.⁹ En el número 7, correspondiente a febrero de 1927, Jorge Reyes, presenta la obra de Palacio de la siguiente manera, y reproduzco fielmente la ortografía y composición textual que se convertiría en emblema parcial de la ideología que promulgaba la revista:

pablo palacio

un hombre muerto a
puntapiés-quito

9 Agradezco a mi ex-alumna de Stanford University, Cynthia Vich, el acceso a estas reseña de Palacio. Véase ahora su estudio *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000).

anunciamos a pirandello que en volca-
nes de ecuador ha nacido pablo palacio
dedos rayos x en la autopsia espiritual
hai momentos que el sol se escalofría i el lí-
rico bisturí de pablo palacio hace picadillo
de nervios prosa de períodos eléctricos fuer-
te espíritu i un camino firmemente asfaltado
por delante (Reyes: 3).

Quiero ver otro emblema dentro del que acabo de mencionar: “ha nacido Pablo Palacio” fuera del Ecuador con esa nota y su libro. Pero se peca de simplismo al repetir que un libro nace cuando es publicado, leído, reseñado y vendido, condiciones que no siempre se dan en ese orden, como también sabemos. Limitado hasta la fecha en que escribe Jorge Reyes, tenemos un Pablo Palacio ‘nonato’ en el resto de las Américas. Al año y cuatro meses de la nota de Reyes, en “Glosario del arte nuevo”, una de las precarias o fantasmagóricas columnas que a veces incluía el *Boletín Titikaka*, Xavier Ycaza presenta otra obra de Palacio. Otra vez, mantengo la ortografía y disposición textual:

pablo palacio

“débora”

quito

novela de nervios desvelados tajeada car-
dática para leída a la flama de insomnio-cuan-
do ríe una amargura de nubárra atraviesa el
cristal del sueño-débora sabe besar jugosa-
mente pulpa imposible hálito de muñeca su-
burbano olor toda la hembra-tragedia de cé-
lulas afiebradas defuminada en un “suave co-
lor blanco”

palacio ha contexturado novela enjundio-
samente breve i fibrosa de contenido humano
(Ycaza: 2)

Entre los textos de Reyes e Ycaza hay un autor anónimo, probablemente cubano, que escribe la siguiente nota como presentación de la publicación del cuento “Las mujeres miran las estrellas” en la *Revista de Avance* en el número de abril de 1927:

Pablo Palacio, el intenso cuentista quiteño [sic], es casi totalmente desconocido en Cuba. Sin embargo, pocos escritores hispanoamericanos parecen tan bien dotados para dejar una huella indeleble en las letras hispánicas. Su libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* -libro recién llegado a algunas manos cubanas- es una poderosa y violenta revelación. Narrador de estilo taquigráfico; buceador denodado en el légamo humano; temperamento vigoroso y virilmente cínico, humorista de honda veta trágica -tal es la extraña personalidad del Ecuador que 1927 descubre hoy a los catadores cubanos de novedad (61).

Nunca sabremos la reacción de Palacio a esas brevísimas evaluaciones de Reyes, Icaza y el autor anónimo, pero estaremos de acuerdo en que probablemente le agradaron, si llegó a leerlas.¹⁰ Después de todo, y nótese la selectividad del auditorio (“a algunas manos cubanas”; “catadores cubanos de novedad”), la ‘escritura’ de los colaboradores de las revistas peruana y cubana no se distancia mucho de la puesta en escena textual del ecuatoriano. Este encontró una manera de fluir, recogiendo casi cada capricho y rareza de la voz humana, y torciendo la sintaxis para imbuir la prosa descriptiva con el aliento del habla. Es más, esa sintaxis invertida, borrosa, puede parecer inmerecida y obstruccionista, preparada bajo una presión insuficiente de la realidad local, o a pesar de ella. Tal vez por esa presión él se quedó con sus manuscritos, y la *autoapropiación* de la escritura puede tener que ver con la inmensa ansiedad de la deuda con otros (el autor o autores detrás de Palacio), con el miedo de un autor fuer-

10 Puede ser que sí haya visto la siguiente de Gonzalo Zaldumbide, que también reproduzco por su brevedad: “*Un hombre muerto a puntapiés*, par Pablo Palacios [sic] (Quito, 1927).- Cette nouvelle manière d’écrire que nous signalons dans la note ci-dessus [se refiere a su nota sobre *Treinta poemas de la tierra* de Jorge Reyes], se développe avec entrain dans les milieux artistiques et littéraires de Quito et produit déjà des oeuvres inattendues, telle cet *Homme mort à coup de pied*, où M. Pablo Palacios, jeune écrivain de talent, pousse jusqu’à l’absurde volontaire ce gout de l’excentrique. Il manque cependant de logique dans l’absurde et sa prolixité parfois inutile contraste avec le sommaire de l’invention paradoxale. Mais il y a en lui une force et des dons. Retenons ces promesses”. En *Revue de l’Amérique Latine* [París] VI. 67 (1er. juillet 1927): 83. Otra vez agradezco a Gustavo Salazar el acceso a este texto clarividente y exacto de Zaldumbide.

te como Palacio, que no quiere que se sepa que ha fallado en crearse a sí mismo, ser un original.

Es de suponer, si se juzga por la mayoría de las historias del cuento o de la novela hispanoamericana, que con Palacio y su obra se podría hacer una historia de ausencias. De la misma manera, se podría suponer también que con su obra se puede hacer una historia de cómo hacer una literatura mayor de una literatura catalogada como menor, tema al que volveré. Es desde la entonces necesaria conjunción de estas dos suposiciones que hace casi cuatro décadas (1964) se publicaron las que resultaron ser sus 'obras incompletas'. Las califico así perfectamente consciente de la imposibilidad de coleccionar la totalidad de la producción de cualquier autor, incluso la compilación que María del Carmen Fernández publicó en 1998, ahora que se ha encontrado "Una carta, un hombre y algunas cosas más". Menciono este hecho porque en 1964, cuando se publica la pionera colección que se creía ser la suma del autor, casi nadie se había percatado de que en 1920, a los catorce años, Palacio había publicado el poema "Ojos negros" en la sección "La tribuna de los niños", en el tercer número de la revista *Iniciación* (febrero 1920, p.61), órgano de la Sociedad de Estudios Literarios del Colegio Bernardo Valdivieso de la ciudad de Loja, donde había nacido el autor. No hay que ser adivino para darse cuenta de lo que las colaboraciones tempranas podrían significar para los que seguimos especulando respecto a la vocación literaria del autor.¹¹ Ahora, la vida de Palacio es también una ausencia que, por imposible que parezca, contiene otras brechas. No obstante, a poco más de medio siglo de su partida es obvio que tanto él como su obra será un punto de referencia necesario para descifrar hacia dónde van las literaturas ecuatoriana e hispanoamericana del siglo veintiuno.

Aparte el juego tautológico de que la mención de una ausencia es la mención de una presencia, la realidad es que la canonización de Palacio, como se dice para varios autores de reconocimiento similar, e insisto en Salvador, es "injustamente tardía". Cualquier intento actual de recuperación de un autor tiene que recurrir al hecho de que la irrupción de la narrativa contemporánea no se da en un vacío milagroso, ya que la simbiosis con la recepción crítica es evidente al más recio y purista de los críticos. Al comienzo del siglo veintiuno, cuando Palacio y su obra ya han merecido varios homenajes de instituciones culturales hegemónicas como la editorial Casa de las Américas, y por lo menos un

11 Cito las obras de Palacio *parentéticamente*, por *Obras completas* (Guayaquil, Casa de la Cultura: 1976), por ahora la más asequible. De aquí en adelante toda traducción es mía excepto donde indique lo contrario.

libro exhaustivo y una edición casi completa (ambos de María del Carmen Fernández), el desconocimiento de este autor (por lo menos en la mayoría de las Américas) continúa. El problema con los de Palacio es que sus únicos textos son los básicos y conocidos (en su país), más el cuento que he mencionado, no hay más. Recordemos por lo menos una paradoja que nos recuerda Jauss de la época en que estamos: que la escritura y la lectura jamás pueden coincidir. Jauss lo muestra con la discusión de dos autores nada distantes de Palacio:

Si, par le Don Quijote de Ménard, Borges avait voulu montrer que même la répétition littérale d'un texte acquiert à travers le temps une signification nouvelle, Calvino va plus loin puisqu'il attribue la suprématie à la copie et fournit ainsi une légimitation ironique du faux. A l'aube d'une nouvelle étape de notre civilisation: l'ère électronique, l'idéal romantique de la création originale est complètement dépassé; la notion d'authenticité devient une vaine illusion à l'époque des 'mass-media' et de la reproductibilité infinie de leur production (169, el subrayado es suyo).

Pero obviamente que es mejor desbrozar este asunto con palabras del autor. Palacio, como todo autor del carácter que se le atribuye, parece no querer molestar con los detalles de la publicación de sus obras. Su vida resultó ser tan corta que hoy se justifica que le importara más que nacieran sus textos que el cómo. Esto no quiere decir que no se preocupara de su composición inmediata. En una de las cartas (fecha 2 de mayo de 1931) que le escribe a Benjamín Carrión, le dice:

[...] antes de enviar el folleto aquel a España [se refiere a *Vida del aborcadó*], ábrale por la página 8 y en la 5ta. línea, en donde dice 'volcanes a la ventana' póngale 'promontorios a la ventana' o cualquier otra cosa parecida que usted quiera. Sucede que en el parrafito sólo hay el precedente de El Chimborazo y mis compatriotas, cuando lo lean, se van a poner a gritar: '¡Dice que El Chimborazo es un volcán! ¡Qué se lo ahorque!' En realidad, el Chimborazo es solo [sic] un nevado. La última línea de la convocatoria sí debe quedar como está. Tiene música. Tiene para mí una hermosa y modesta música (1995: 145).

Palacio se refiere a la tan citada mención de la subasta del Chimborazo. Pero nótese que su preocupación no es por el 'atrevimiento' de que se sugiera vender

el patrimonio nacional (suposición inflada por sus críticos) sino la exactitud respecto a qué es el Chimborazo. Pero ante la posibilidad de que para muchos lectores la obra de Palacio tal vez no merezca la atención que se le sigue dando, y que sea desconocida para otros, no me queda otra opción que presentar y contextualizar el problema, rellenar las lagunas. Debo, además, criticar al crítico, *revalorar* lo valorado, hacer de ayuda memoria, y abrir estas aseveraciones a este siglo veintiuno, para que su obra no sea inmediatamente digerible como *olvidable*. A veces leemos a ciertos autores por la misma razón por la cual confiamos en ciertas personas. Estas responden a nuestra necesidad de algo tan extraño que lo podemos explorar sin tener que explicarlo. A la vez, aquellos autores nos ofrecen ideas, sonidos y un ritmo que parecen dichosamente conocidos. El *Palacio-objeto*, los *textos-Palacio*, el *Palacio-producto*, el *Palacio-mito*, aun el *Palacio-demente-y-brillante*, y el *Palacio-redentor-de-nuestra-literatura* son la parte menos valorizada. Toda adjetivación de este autor y su obra por lo general contiene una ambigüedad producida por una sociedad crítica que hasta cuando lo elogia logra degradarlo, presentando un caleidoscopio del *Palacio-autor* como ser irrefutable y a la vez execrable, desde muchos ángulos.

A cualquier lector estrictamente literario ecuatoriano le agrada enormemente (y a la vez sorprenderá a cualquier lector hispanoamericano de gustos similares) que un historiador actualizado de la novela hispanoamericana anterior al *boom* dedique dos capítulos completos a la novela ecuatoriana (Arango 1988: 329-347; 349-366). La división que hace éste en esos dos capítulos es convencional y peligrosa: contrastar las diferencias entre novela de la costa y novela de la sierra. Es más, al pormenorizar Arango los componentes de cada grupo los problemas son patentes para los lectores que correctamente creen en la superación del mecanicismo de esa división. Para comenzar, varias ciudades o pueblos menos conocidos de la costa y la sierra ecuatorianas han producido novelistas valiosos, como los de cualquier otro país, de Arequipa en el Perú o de Aracataca en Colombia. Se puede entender la necesidad crítica de referirse a novelistas representativos para dar o acomodar una visión de conjunto, pero hay que evocar los antecedentes, y tener en cuenta los errores a que conduce tal elección. No son éstos necesariamente errores de estimación, sino más bien de contexto. Este se convierte en una necesidad primordial para entender la obra de un autor que llegó a la cumbre de la literatura de su país antes de los treinta años.

Así entonces, Arango postula que el grupo de novelistas de “La Sierra” ecuatoriana tiene tres focos: las ciudades de Quito, Cuenca y Loja. En relación

con lo que discuto a continuación, Palacio nació en la culta Loja; y más o menos con ese hecho se acaba cualquier relación determinante con su ciudad natal, por lo menos desde el punto de vista de la amplitud del mensaje de una obra literaria sin provincialismos. Como decía Ugarte, teórico del “autoctonismo” literario y social alrededor de la época en que Palacio y su obra disfrutaban del apogeo de su recepción, y antes de que se pusiera de moda *resemantizar* la obvia relación entre nación y narración: “Es tan rápida la evolución de nuestros países y la capacidad de traducción artística tan lenta, que muchas modalidades se diluyen antes de que las recoja una pluma. Así va quedando un mundo muerto a medio siglo de distancia” (Ugarte 1978: 289). Es esto lo que le pasa al *anti-autor* Palacio cuando los críticos lo catalogan: su mundo queda muerto y desamparado en la periferia nacional a más de medio siglo de distancia. Refiriéndose al grupo de la Sierra, Arango asevera con razón que “Este grupo a diferencia del Grupo de Guayaquil no tiene una uniformidad temática” (349), lo cual no es necesariamente una evaluación negativa. El mismo valor se le puede atribuir a la afirmación de que el grupo serrano trata con mayor énfasis la problemática del hombre agrario andino, y podemos extender este criterio, *mutatis mutandi* al Perú y Bolivia. No obstante, cuando Arango entra en mayores detalles se comienza a notar la necesidad de una especificidad de forma y contenido, ya que, como a otros historiadores literarios, a Arango se le hace necesario decir por qué Palacio “es una de las figuras prestigiosas de la ficción ecuatoriana” (*Ibid.*).

Tal corrección es primordial si se discute posteriormente obras ecuatorianas de menor difusión o de canonización hoy cuestionable. Siguiendo con este ejemplo reciente de lo que se hace con Palacio, es claro que su obra tergiversa con creces la siguiente descripción *contenidista* de la obra de sus coetáneos: “Característica del grupo lojano es el gran amor por el paisaje. También se destaca por un tono melancólico, quizá como resultado del aislamiento de esa ciudad. El mensaje social se percibe en forma discreta y un realismo amargo se insinúa a través de la obra” (Arango, 349). Como sabemos, Palacio se burla ampliamente de la estética del paisaje que aparece con mayor claridad en *Cumandá*, y por extensión a la dependencia en ella por la mentalidad generalmente decimonónica de los narradores que no eran de su ‘familia’ (Rama 1980). Por lo general tratamos de *desmitificar* al autor reconocido, mientras que tratamos de mitificar al autor menos conocido. En esa versión del vaivén de visión y ceguera crítica, de renovada dialéctica, lo que está en juego es el sentido de un autor como síntoma e instrumento del progreso de la cultura literaria de una ciudad,

un país, un continente, de una tradición cultural de ambiciones universales. Lo que se trata de rehabilitar por ambos conductos del mito en torno al autor es su valor como intérprete de la transmisión de varios bienes culturales, definidos ya a la marcha ya dentro de una tradición. Así, la noción de “la muerte del autor” muestra sus debilidades y los límites de la interpretación.

En su conocida polémica con Picard respecto al papel de la entonces nueva crítica, Barthes decía originalmente en 1966: “la obra, el autor son sólo el punto de partida de un análisis cuyo horizonte es un lenguaje: no puede haber en él una ciencia de Dante, de Shakespeare, de Racine, sino solamente una ciencia del discurso” (1972: 63). Si Palacio y su obra en verdad pueden ser meramente ‘discurso’, lo cual dudo, también lo puede ser cualquiera de las construcciones teóricas que las escuelas críticas actuales arguyen que una obra puede ser. Por esto, no debe sorprender que hasta el fin de siglo pasado se haya tratado de someter la obra de Palacio a interpretaciones que se puede ver como vertientes del *postestructuralismo* u ocasionadas por él: estudios del sujeto, *postmodernismo*, *textualidad* y *deconstrucción*, nuevo historicismo, análisis cultural, teoría *postcolonial*, etc. La interpretación se agrava cuando el autor se convierte en títere de un teatro pseudo o *cuasimarxista*, moldeado al gusto preconcebido que, en el caso de Palacio, equipara ingenuamente autor y biografía política, como veremos. Por esto mismo, sorprende que no tengamos una indagación feminista en su obra. Sí tiene razón Barthes, a la vez adelantándose a los *postestructuralismos* y dándoles su base, en decir: “Tendremos pues que despedirnos de la idea de que la ciencia de la literatura pueda enseñarnos el sentido que hay que atribuir infaliblemente a una obra: no dará, ni siquiera encontrará de nuevo ningún sentido, pero descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados de una manera que pueda ser aceptada por la lógica simbólica de los hombres [...]” (Barthes 1972: 65, los subrayados son suyos). Ahora, lo que hace una obra como la de Palacio es mostrar a los lectores lo que Barthes y sus parangones logran intelectualizar posteriormente, cuando la obra ya ha sido escrita y es leída por un público más general. En la cultura actual es difícil saber qué es parodia o robo, o qué es una adaptación amistosa. Esta situación, como nuestro más adelante, es patente aún hoy en las conclusiones de la crítica de la obra de Palacio.

Toda crítica basa su argumentación respecto a Palacio en una premisa inicial que uno reconoce intuitivamente como de sentido común: siempre hay algo que los textos no pueden decir, códigos o estrategias inalcanzables, o lecturas totalmente inaceptables. Estos son más amplios de lo que se puede creer.

Consecuentemente la crítica pretende determinar cuáles lecturas son erróneas a través de la reducción al absurdo de las hipótesis contrarias. Ahora, si creemos en ésta u otra lectura de Palacio, lo que cabe preguntarse es cuál es el parámetro que nos permite atribuir mayor validez a ésta u otra interpretación. Poco a poco, las escuelas interpretativas actuales sí coinciden en otra actualización. Del mismo modo que un texto puede requerir un determinado tipo de lector o favorece múltiples interpretaciones, por lo general impone ciertas restricciones a sus exégetas. Así, un texto de Palacio nunca se trata de la situación en la Europa del este de 1999, y de la misma manera no se trata del Ecuador de los años veinte y treinta. En el país las comunidades (no siempre indígenas) y sus fronteras cambian con la intervención gubernamental, con la emigración y migración, con las intervenciones del capitalismo o su rechazo, como con los cambios en patrones de consumo cultural. Todo esto afecta a la comunidad imaginada, a la nación, y lo que está fuera de ella no es siempre bienvenido. Es por esto que Palacio en cierto sentido no ha nacido todavía.

Se crean así otras fronteras o límites, más apegados al hogar y a la identificación étnica, durante todos los rituales de la vida cotidiana. Como vemos en la crítica convencional en torno al autor lojano y su obra, la tribu manda, el terruño llama. Ese es el tipo de progresión y esquematismo *representacional* que Palacio quiso y quiere (¿está de más decir que vive en su obra?) evitar. No obstante, hablar de alegorías, ironías y metáforas como de la bifurcación entre la intención del autor y la intención del texto, siempre implica reconocer la existencia de un sentido literal de los mensajes emitidos por los textos. Palacio no era un realista mágico, ni un surrealista. Decir que capturó lo onírico e insólito no es decir que era frívolo, sino lo opuesto. Decir que era “postmoderno” *avant la lettre* es igualmente inútil, y no sólo porque la literatura, y especialmente la novela de las sociedades *postcoloniales*, no tienden a manifestarse como alegorías de procesos de construcción nacional, como quisiera un crítico como Frederic Jameson, que todavía cree que el realismo mágico sigue definiendo al hispanoamericano, sin haberse enterado que un crítico como el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot dio un renovado grito de independencia al manifestar “¡basta ya de exotismos!”. Aparentemente, para Palacio la búsqueda del origen de la hispanidad, como la de la esencia de lo latinoamericano ya habían sido asumidas por el escritor hispanoamericano, y sólo se podía parodiarlas desde una especie de *universalismo* dado por sentado, al que todo autor del momento ya tenía acceso. Ésa también era la actitud de Salvador, por lo menos hasta mediados de los años treinta.

Cronológicamente, Palacio se encuentra junto a escritores ecuatorianos que nacen con él en varios sentidos y que marcan hitos en la producción literaria nacional: Carrera Andrade (1903), de la Cuadra (1903), Icaza (1906) Pareja Díezcanseco (1908), su Némesis, Gallegos Lara (1909), más los autores de *Los que se van* (1930); y alguno de ellos notó que Palacio era ‘diferente’. Pero tal vez lo que no notaron es que Palacio era honesto en sus apreciaciones, como cuando le dice a Benjamín Carrión en una carta del 2 de mayo de 1931 “Me llegó *Los que se van*. He leído ya los cuentos de Gallegos. ¡Qué interesantes, qué bien hechos están, caramba!” (1995: 146). Lo anterior lo dice mucho antes de la reacción políticamente correcta y muy conocida y citada de Gallegos Lara a *Vida del ahorcado*. Precisamente, en *Galería de místicos y de insurgentes*, en que Carrera Andrade pretende resumir la vida intelectual ecuatoriana durante cuatro siglos (1555-1955), coloca a su compañero de la universidad, Palacio, bajo la rúbrica de “novela social”, y dice:

Pablo Palacio pasó del cuento a la novela con *Débora* que no es otra cosa que un ‘cuento grande’ y publicó la extraña *Vida del ahorcado*. La agudeza original de este escritor sarcástico y patético da su fruto más sabroso. En toda la literatura ecuatoriana no tiene parangón esta novela fragmentada en mil facetas, por donde atraviesa el pálido relámpago mental que llevó a su autor a los antros de la locura (Carrera Andrade 1959: 166).

Si Carrera Andrade no dice más es porque Palacio le rompía los esquemas al gran poeta: Palacio era un “loco” talentoso, pero no tiene parangón, porque entonces no se apreciaba lo que hacía más allá de la superficie. No le era claro al poeta, tan de avance como él, que Palacio y su obra trascendieran esa fecundidad literaria de los novelistas ‘sociales’, aquella que giraba en gran parte alrededor de lo que Carpentier caracterizó en su *Tientos y diferencias* (1967) como “el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular”. Esto a pesar de que en *Débora* leemos “Lo que quiero es dar trascendentalismo a la novela” (90). Por otro lado, aun después de su muerte, la crítica y sus ‘biógrafos’ rehusan notar que referirse a Palacio como ‘loco’ es argüir algo que sólo se puede pensar como relación, porque es una manera de distinción que implica un opuesto. El ademán frecuente, en la literatura y fuera de ella, que asocia algunas conductas con la locura intenta ligar lo ‘normal’ a la falta de angustia, o signarlo a las relaciones plenas con otros seres humanos.

¿Pero quién dijo que tiene que ser así? En Palacio los contrapuntos clásicos (bueno-malo, etc.) nunca ordenan las subjetividades, sino las luchas por identidades sustentadas en lo extraordinario. Del mismo modo, no se puede dejar a un lado el hecho de que, si Palacio se marginó de la estética de su 'generación', por cierto participó de la tendencia política de sus contemporáneos. Como dice Valdano este período "supera la visión liberal de los problemas históricos para adoptar la explicación marxista. Junto a Marx llega también Freud. Los nuevos ideales e influencias socialistas dejan su huella en la primera legislación social que aparece entre nosotros: Ley de Seguridad Social y el Código de Trabajo..." (100). Ese contexto político no desmerece otro hecho, porque Carrera Andrade no se da cuenta de que el Palacio que enjuicia está más cerca de otro autor ecuatoriano, sobre quien dice en el mismo capítulo sobre la novela social:

Nutrido de lecturas y doctrinas nuevas, Humberto Salvador se puso a caminar por los senderos de Pirandello, de Jarnés y de Proust y reunió pacientemente las páginas ingeniosas de su libro *En la ciudad he perdido una novela*. Pero, insatisfecho y desilusionado por los fantasmas de la sutileza, se sumó al afanar colectivo con su novela *Camarada*, en que aborda los problemas sociales y se pone al lado de las clases laboriosas, cuya vida intenta narrar con colores dramáticos (166).

¿Era la obra de Palacio menos 'comprometida' que la de Salvador, menos vanguardista? ¿Puede un autor cansarse de la sutileza y abandonar una novela? ¿Fue el 'cambio' en Salvador una decisión unilateral o agenciada por la política literaria que mencioné anteriormente? Traigo estas preguntas y cuestiones a colación ya que inevitablemente se confronta la relación entre autor, personaje e ideología, cuya importancia es obvia en *Débora*. Naturalmente, desde Marx sabemos que la relación autor-ideología queda en la 'base' y por eso la biografía del autor no esclarece su orientación literaria. La biografía no siempre cede una explicación, y la crítica que extrae de ella es invasora porque no distingue entre la verdad y lo que no lo es. Como ejemplo, pensemos en los cuatro años anteriores a 1947 y el traslado de Palacio de Quito a Guayaquil, donde muere, o en cuándo verdaderamente comienza su enfermedad mental. Sin embargo, a pesar de que se ha discutido constantemente la marginalidad de sus personajes, no cabe duda que en *Débora* y otras obras esa marginalidad agobia a la clase media, cortando y cortando la línea que separa al autor de su personaje, y llevan-

do muchas veces a la crítica a explicaciones autobiográficas.¹² Como dice Foucault (1969), sería igual de falso buscar al autor en su relación con el escritor real como en su relación con el narrador ficticio. Lo que Foucault prefiere llamar la “función-autor” surge de esa división y de la distancia entre las dos relaciones. En algunos casos el término ‘autor’ denota una estructura, un tipo de obra, un estilo, un tipo de lenguaje, una actitud o una colección de escrituras misceláneas. Es decir, se trata al autor como una función del discurso y hay que considerar las características del discurso que apoyan este uso, y determinar su diferencia de otros discursos. Así, los personajes de Palacio pueden reflejar un problema inagotable de la clase media a la que pertenecía el autor. Adoum ha definido bien la situación al decir que la clase media ecuatoriana:

... sufre de una inautenticidad o de una indecisión entre la fidelidad a un ideal o a una ideología y la tendencia de ganarse la vida, entre la tendencia (yo creo que innata en esta clase) hacia la justicia y la necesidad aparente o cobarde de apartarse de ella ... Pablo Palacio logró ver con gran claridad esta indecisión de la clase media, este vivir crucificado entre una tendencia idealista y una realidad sórdida... (Adoum 1969: 163-164).

En términos de la producción literaria hispanoamericana de la época los desacuerdos críticos respecto al ‘encasillamiento’ de autores como Palacio muestran un binarismo ideológico cuyo componente básico es la actitud ante el discurso azaroso del texto, que no permite una noción única ‘aplicable’ a diferentes prejuicios filosóficos o sociales, como vimos respecto a Salvador. El crítico, como la obra (decía W. Benjamin) produce una ideología que puede o no obstruir una verdadera percepción histórica inevitablemente *reversible* al texto, contra-productiva en América Latina, según más de un crítico, de Benedetti en ade-

12 Se ha visto con creces que la biografía de Palacio es esquiva y anecdótica. Lo más cercano que tenemos a la recuperación de la voz empírica de Palacio surge de una entrevista estrictamente política, publicada originalmente en 1934, y ahora recogida en la edición de Fernández (1998: 383-389). Véase además su libro (1991), y la cronología de su edición de las obras de Palacio (67-79), que recoge testimonios tempranos y amplios, como los de Benjamín Carrión (1930), Carlos Manuel Espinosa (1947/1987, aunque el mismo texto con otro título) y entre otros, Arturo Armijos Ayala, “Dos falsas afirmaciones sobre la vida del escritor Pablo Palacio” I y II, *El Universo*, agosto 2 de 1992, 16; y agosto 9 de 1992, 18, respectivamente.

lante, para no mencionar Said, Eagleton y otros de la tradición anglosajona. Es por esto interesante notar que cuando Palacio conscientemente parodia el género romántico en *Déhora* se sitúa al lector ante un rechazo doble: de los críticos y de su obra como objeto crítico ‘a posteriori’.

Menos dependiente es notar que en la época en que Palacio producía sus textos operaba la posibilidad de practicar una plétora de ‘ismos’ sin que ello implicara indiferencia ante las luchas sociales. Paralelamente, y a pesar de varios estudios que llegan hasta el 2000, sigue siendo un *desiderátum* crítico el planteamiento actualizado de lo que se conoce como vanguardia, sobre todo porque hubo una considerable cantidad de autores en la ‘generación’ de Palacio cuyas obras contienen los elementos precursores que la crítica consagra como característico de la producción literaria de los años sesenta (véase Corral, 1996 [b, 1997]). La realidad literaria de los años veinte a cuarenta en que enmarco a Palacio propone elementos de renovación que, con la concientización histórico-social, terminan por imponerse. Hoy, terminado el siglo de Palacio, estamos más cerca de una revalorización más exacta, y hay decenas de sus coetáneos que esperan el mismo tipo de recuperación. En suma, se requiere una visión nueva de lo que es una vanguardia. En 1926 y 1928 Mariátegui lo expresaba así:

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués [...]

“Nueva generación”, “nuevo espíritu”, “nueva sensibilidad”, todos estos términos han envejecido. Lo mismo hay que decir de estos otros rótulos: “vanguardia”, “izquierda”, “renovación”. Fueron nuevos y buenos en su hora [...] Hoy resultan ya demasiado genéricos y anfíbológicos.¹³

13 Las citas provienen respectivamente de “Arte, revolución y decadencia”, *El artista y la época, Obras completas*, VI (Lima: Amauta, 1964), 19; y “Aniversario y balance”, *Ideología y política, Obras completas*, XII (Lima: Amauta, 1969), 247. Recuérdese que Mariátegui puso en práctica el revisionismo por el que aboga en *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*. Véase la lúcida exégesis de Ana María Barrenechea, “El intento novelístico de José Carlos Mariátegui”, ahora recogida en su *Textos hispanoamericanos* (Caracas: Monte Avila Editores, 1978), 263-287, como algunos de los textos incluidos en *Mariátegui y la literatura*, ed. Ricardo Luna Vegas (Lima: Biblioteca Amauta, 1980). Aparte de volúmenes individuales de sus obras completas, *Crítica literaria. José Carlos Mariátegui*, edición de Antonio Melis (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969) provee la mejor muestra de la clarividencia del peruano sobre estos temas.

Así, las generalizaciones *teórico-literarias* en *Débora* muestran a la *función-autor* como extremadamente consciente de los mecanismos mediante los cuales un texto se traspone en producto literario, ‘abierto’ a un género y generación literarios, a críticos y a una contundente conciencia emotiva y creativa. Esta conciencia, genética por excelencia, ‘visualiza’ la progresión en que se presentan los fragmentos. La *novella* cuestiona desde el comienzo sus ‘discursos’ como esquemáticos, elusivos y la ‘historia’ como discontinuidad y fragmentación: “Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar” (70). En seguida interviene la conciencia de que todo fragmento engendrado conducirá a diferentes restricciones de la ‘historia’. Al intentar dar una descripción física del Teniente A. (cf. el estudio de A. Carrión en *Cinco estudios...*, 16-17) el narrador-protagonista la descarta, ya que “Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida” (73). Las digresiones literarias, fijadas por los discursos, son irrecuperables:

Para evitar estas dolorosas claridades se festoneó la obra en la forma antedicha... Lo demás nada importa. Claro que tampoco el hecho: sólo que queda en el espíritu del Teniente... (74)

Tal vez sea más cercano para el lector el caso igual del borracho que ... (75)

Cuando el discurso pierde toda casualidad espacio-temporal se realiza una mediación como muleta para el lector:

La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos, mas con esto me pondría a literaturizar. Estas páginas desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento..., galope desarticulado por el “ralentive” en las revistas de caballería de Saumur... (79-80)

Otros fragmentos tienen muletas que hacen progresar la *discursividad* del narrador-protagonista (81, 95) o se insertan comentarios sobre las intrigas que pueden atribuírse a un personaje (87, 93), o se le priva de ‘historia’ y/o Historia como valores operativos: “Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas... eres teniente y na-

da más” (70). Más fragmentario, aunque directo, es el comentario sobre los críticos:

Así, los filósofos, e historiadores, y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra y aíslan cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por alma el hilo del sentido común... Se populariza el animal de las abstracciones. (73-74)

Naturalmente, y sobre todo respecto a la condición crítica al comienzo del siglo veintiuno, la cita anterior da para mucho y muchos. Esa es sólo una de las razones por las cuales Palacio fue excepcional para la generación ecuatoriana en que le tocó escribir, por la domesticación de los males de la cultura que supo habilitar. Con las salvedades temporales, supo, como sus émulos en la actual generación de prosistas ecuatorianos, descubrir la ganancia de *cooptar* lo que se entiende por vanguardia. Dicho de otra manera, supo conjugar la cultura ‘alta’ que articula la visión *idiosincrática* y frecuentemente exigente del artista con otras más cercanas a la tierra firme, que tanto le fastidiaba (y a la vez estimulaba). Respecto al sacrificio del artista, Faulkner decía que si un artista tiene que robarle a su madre, no vacilará. Palacio conjugó entonces la cultura ‘alta’ con la ‘de masas’, que trata de complacer al público de cualquier manera; y con la cultura ‘media’, que disfraza la dependencia en lo *formulaico* de la cultura media con alusiones pretenciosas. Fue entonces un adelantado en el sentido que en el mercado literario de hoy el elitismo no tiene valor, y la ganancia monetaria se ha convertido en el metro con que se mide todo, incluso en la crítica ‘comprometida’.

Parafraseando el prólogo de Ernest Gellner a su *Encounters with Nationalism* (1994), es la nueva importancia de una cultura compartida que convierte a los hombres en nacionalistas. Palacio, poco propenso a expresarse sobre diferencias culturales altas y bajas, intuía que la congruencia entre su cultura y la de las burocracias económicas, educativas y políticas que los rodean se convierte en el factor más importante de las vidas de esos hombres. Es esto lo que los convierte en nacionalistas. Los críticos del autor de *Déborá*, al repetir aun hoy esa progresión, y sobre todo al preocuparse excesivamente de los logros o de la protección de lo que consideran ser ‘congruencia ecuatoriana’ en Palacio, no hacen otra cosa que identificarse con lo que es el nacionalismo. El problema es

no poder admitir abiertamente que las percepciones externas a veces no hacen otra cosa que encasillar lo que es la literatura nacional. Veamos un ejemplo de 1963. En *El escritor y sus fantasmas*, esa especie de fuga *ensayística* sobre el arte de escribir ficciones, Ernesto Sabato observa lo siguiente sobre la naturaleza de la literatura argentina, y por extensión de la sudamericana:

Los europeos cometen a menudo la ingenuidad de pedirnos color local, y de creer que nuestra pintura o nuestra literatura no tiene ‘carácter’, ese carácter que en cambio encuentran en la pintura mexicana o en la novela del indio ecuatoriana.

Es fácil lo representativo en el Ecuador, pero es infinitamente arduo en la Argentina. Nuestro hombre es de contornos indecisos, complejos variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarán muchas novelas y muchos escritores para dar un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria [...] (Sabato 1963: 298, las cursivas son mías).

No creo que el problema de percepción sea de Sabato, sino más bien de lo que ha presentado el oficialismo literario ecuatoriano como representativo. Tampoco creo que ningún ecuatoriano, aún en ese momento de 1963 que hoy parece tan lejano, hubiera querido definirse como menos indeciso, variable o caótico que otro latinoamericano o europeo, lo cual es el punto de Sabato. Es el aparentemente interminable énfasis en el color local, cuyo valor en cierto momento no hay que negar, que ha venido obstruyendo la percepción debida de la literatura ecuatoriana. Es pensar en la semejanza con Bacon al leer a Montalvo, como hace el cubano Medardo Vitier en su clásico *Del ensayo americano* (1945), que nos disminuye como innovadores o simplemente creadores.

Si es casi imposible medir la ansiedad de las influencias en un autor o sus lecturas, por lo menos le podemos acreditar cierta originalidad, cierto papel en que coincide con los adelantos de la sociedad occidental en que le tocó vivir y escribir. Como dijo Borges en “El escritor argentino y la tradición”, “pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos”. No obstante esos puntos de contacto respecto a cómo Palacio se ‘distancia’ de lo que importaba hacer con la literatura nacional, en *Debora* la crítica social es tradicionalmente explícita en el fragmento de la visita a los “Barrios bajos”. La obra de Palacio siempre tendrá que superar lo que quiero llamar la inercia de la

convención canónica y la maldición de la edición nacional. Los autores similares a Palacio tienen la capacidad generalizada de hacer que sus elecciones parezcan principios, y ofrecen un canon de gustos *idiosincráticos* como si fuera un sistema permanente de valores. Ello implica la recuperación de facsímiles o palimpsestos de cuentos y novelas marginados por la voluntad de sus autores (pensemos en “Rosita Elguero”, escrito al salir de Loja, terminado el bachillerato, y recuperado en 1966), o por su superposición, contaminación o disolución de características genéricas en vigor cuando aparecieron. Sin embargo, hay que recordar la interrogante lógica que no se borra: negar un sistema absoluto y supremo abogando por un pluralismo de formas es imponer otro sistema absoluto y supremo de valores. Para Kermode, “One of the factors ensuring the fallibility of system is the recognition that all observation is dependent upon theoretical presupposition; for such presupposition must vary from age to age, from one community of interpretation to another”.¹⁴ Si vemos a Palacio y su obra desde esta perspectiva, notamos la necesidad de estudiar su recepción no sólo en términos de su relación con la narrativa hispanoamericana afín, sino en términos de su verdadera relación con la narrativa de su patria. Si ya he afirmado que su “sabotaging of the representation of reality, narrative self-consciousness, details bordering the grotesque, and irony hold his readers” (Corral 1992: 304), o “...his subjective imagery [...] and transcription of psychic traumas make up a corpus characterized by existentialism, self-deprecation relegation of social criticism, and sophisticated technique, a combination subsequent narrative would emulate” (*Ibid.*), esto debe ser dicho con clara conciencia de que Palacio crea un canon.

Ya he pormenorizado en la sección dedicada a la recepción de Palacio de mi Introducción a la edición crítica de las *Obras completas* el abanico conceptual que se puede abrir con su obra, y la de Salvador exige lo mismo. Si es cierto que Palacio comparte con la mayoría de los narradores hispanoamericanos y extranjeros de su época la *textualización* de una búsqueda estética bastante compleja, no es cierto —según la lectura correctiva que propongo aquí— que

14 *Forms of Attention*. 1985. Chicago: University of Chicago Press., p. 82. Cf. von Hallberg, Robert. ed. 1984. *Canons*. Chicago: University of Chicago Press. Como vengo diciendo, no hay una atención fija en Hispanoamérica en torno al problema del canon. Sin embargo, después de que Harold Bloom publicara su polémico (por lo menos respecto a su reduccionismo de segunda mano de las letras latinoamericanas) *The Western Canon* (1994), ha habido por lo menos una reacción, concentrada en el ámbito argentino, Susana Cella ed. 1988. *Dominios de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. De las historias de la narrativa hispanoamericana, la única ampliación concentrada del canon contemporáneo a Palacio se halla en Arango, 293-328.

esté tratando de llegar a un centro, al logos; peor, a los convencionalismos que la tradición novelística de su época le presentaba. No hay que ser *deconstruccionista* para darse cuenta de que lo que está diciendo Palacio es que, en el mundo que lo rodeaba, mundo que inmediatamente será nuestro, el logos y el centro no existen. Y si un lector cree que se dan, no sirven para mucho. Pero no se debe creer que éste es el tipo de lectura que va a predominar en años recientes, ya que tampoco quiero convertir la mía en algo menos que una actitud crítica. Lo que quiero puntualizar, sobre todo, es la inconsistencia en la lectura específicamente regionalista de Palacio, ya que, por cierto, no se puede pretender que la lectura general de este autor sea homogénea o reduccionista. La lectura que me parece más fiable para autores como Palacio es la que toma en cuenta todas las fuentes de la *literariedad* de un autor, entendiéndose por ella no sólo un concepto formalista sino las características definitorias, externas e internas, que definen a una obra. Es la noción de que los objetos narrativos, en sí desposeídos de significado, lo adquieren por medio de su función en el proceso de producción de un texto. Éste tiene que ver con los códigos y estrategias que están en función cuando el lector lee. Es decir, al leer debilitamos los lazos que nos unen estrictamente al mundo social y al mundo de acción para ajustarnos a lo ideológico.¹⁵ He allí lo que Gallegos Lara no podía ver para Salvador, o antes en Palacio.

Vale detenerse un momento en Davis. El problema es que aquellas novelas que son 'políticas' lo son sólo en contenido: "Es decir, es enteramente posible pensar en que, como autor, haces una afirmación progresista con una novela y, a la vez notar que la forma de la novela derrota tal afirmación" (Davis 1987: 228). Extrañamente, la teoría de Palacio sería la práctica para Davis, quien añade que en la mayoría de los casos la novela tiene el efecto opuesto: reforzar las defensas de la sociedad que se resisten al cambio y reintroducir la conformidad y la pasividad, lo cual sí han experimentado las novelas de Palacio. Lo que lo aparta de la 'familia' que se le atribuye es la consistencia y el dinamismo con el que aborda los géneros, pues ésta es la base de su argumentación crítica. Así como uno puede preguntarse si un novelista teoriza antes de la práctica o viceversa, uno también puede culpar a un crítico por tratar de establecer conexiones demasiado evidentes entre la práctica realizada por el novelista y la teo-

15 Sigo las líneas generales de la excelente revisión del efecto de la ideología en las estructuras de las formas novelescas, propuesta por Davis. Pormenorizo esta disyuntiva para Palacio en mi edición crítica de su obra. Para otras posibilidades actuales del problema véase la colección *Literature and the Political Imagination*. 1996. ed. John Horton y Andrea T. Baumesite. Londres: Routledge.

ría que él mismo ofrece como complemento. Creo que Palacio fácilmente cambiaría el 80% de su reconocida destreza técnica para que las novelas 'progresistas' pusieran un 20% de valor moral en los usos que hacen de la técnica. Para novelas como las de Palacio la pregunta lógica que debe preguntarse la historia literaria, especialmente siguiendo a los lectores politizados, es si ese género es una forma que puede usarse alguna vez con propósitos progresistas (Davis: 225). Davis, escéptico ideológico como Palacio, advierte contra el efecto *anestésico* de las novelas 'progresistas', que pueden generar un gesto formal de pensamiento débil, flotante; y una retórica progresista pero incapaz de llevarlo a cabo. Para Davis, fuera de los convencidos, el poder transformador de la novela en la sociedad occidental es, lo sabemos con creces, muy relativo.

En una especie de absolutismo más ceñido a la teoría novelística, Palacio propondría mantener su repertorio de personajes, porque cambiarlos es antitético a su idea de lo que son la verdad o la realidad. Y la política, como la verdad y la historia literaria, ya no puede ser teorizada como una relación entre una representación y un mundo hispanoamericanos, porque en la práctica ninguno de estos polos puede mantenerse aislado del otro. Tan pronto como un autor crea personajes, los ubica, hace que mantengan diálogos, y se enreda en la trama "el novelista se queda atascado con el equipaje de la ideología, y ningún portero en el mundo va a ser capaz de aliviar ese problema" (Davis: 228). Se ha hecho mucho con la apreciación ya citada de Adoum, y hay hasta cierta ingenuidad al seguir sus postulados, como si en este momento no se cuestionara la crítica estrictamente marxista. La realidad es que Palacio mismo se daba cuenta de lo que estaba pasando y podría pasar, y fue muy clarividente en su análisis de lo que implicaba la nueva política.¹⁶ En una carta del 1 de junio de 1926 a Benjamín Carrión evalúa y aconseja:

Se ha organizado el Partido Socialista y tuvo hace unos días su primera asamblea, elaborando un programa de tendencias francamente comunistas. Se declaró la abolición de la propiedad individual. Lo que le cuento para que no extrañe Ud. el que le quiten su casita y su terreno. Creo que lo me-

16 Palacio escribe en la época denominada "Período de la decadencia liberal o arroyista (1925-1944)", discutido por Salvador Lara, Jorge. 1994. *Breve historia contemporánea del Ecuador*. México, D.F.: FCE, p. 449-471, quien afirma: "Sin embargo de que la crítica ha analizado ampliamente la novela del Ecuador, hay que decir que no se ha hecho hasta el presente el análisis correlativo de su impacto, primero como descripción y denuncia de realidades ominosas, y luego como estímulo para la acción de cambio" (470). Se refiere a los autores de la década del treinta.

por que puede Ud. hacer en estas circunstancias es radicarse definitivamente en Francia para que aquí no esté sufriendo bochornos al respecto (1995: 137).

Es la crítica la que tiene una posición privilegiada (acceso a la cultura impresa) para pasarle al lector cómo Palacio, al desdoblarse, no sólo tergiversaba el *statu quo* literario, sino que también organizaba, subrepticia e inmediatamente, un proyecto acrático, una *autoestructura* (o *autoproseso*) que virtualmente englobaba todo aspecto de la *literariedad* del momento. Como bien cultural, la obra de Palacio es, en primer lugar, un modelo sintético que no resume totalmente el efecto de lo real, que es natural para los portadores de la cultura inicial en que se inscribe. Es decir, su “Un hombre muerto a puntapiés” y textos subsecuentes son parte de una cultura dada que ya tenía en sí una serie de oposiciones semánticas que componen el ‘lenguaje’ de la descripción del modelo. Por esto sorprende que el artículo programático de una colección sobre la nueva novela ecuatoriana no haga mención de Palacio, y se diga que la narrativa ecuatoriana ingresa a cierto tipo de *literariedad* con un retraso de treinta años; es más, que “la novela ecuatoriana de las décadas del 40, 50 y 60 es de valor temático y en algunos casos estilísticos [¿?]; sin embargo, se siguen los mismos modelos técnicos y narrativos del realismo social del 30”.¹⁷ Esta impresión crítica, basada también en una bibliografía obsoleta sobre la novela hispanoamericana, es bastante sorprendente, debido a que en el mismo libro su autor, además de mencionar *Entre Marx y una mujer desnuda*, examina novelas como *La Linares* y *Polvo y ceniza*. Estas tres simplemente no ocasionaron un cambio milagroso para la narrativa ecuatoriana de los setenta, ni tampoco lo hicieron novelas como las de Salvador y Palacio, o la poesía de Gangotena o Escudero. Se trata, como vengo diciendo, de un problema de recepción, de cuándo nace en verdad una literatura que sea reconocida por tirios y troyanos del Ecuador.

17 Sacoto, Antonio. 1981 “La novela ecuatoriana en el contexto de la latinoamericana” en *La nueva novela ecuatoriana*. Cuenca: Publicaciones del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, p. 28. Compárese lo que tal vez sea un lenguaje generacional acrílico, bien intencionado como el de Sacoto, pero que cubre un período posterior: Rodríguez Castelo arguye que después de los sesenta llega la novela “importante”, y que con *Dos muertes en una vida* (1971) de Alfonso Barrera se encuentra la “primera aproximación al realismo maravilloso americano” (147). Salta a la vista la pregunta de si lo que hicieron antes Aguilera Malta y Salvador tendría algo que ver con la novedad que detecta Rodríguez Castelo. Este sigue: “A partir de entonces, la generación hizo novela cada vez más a tono con las altas calidades de una novela latinoamericana que se había convertido en la más sugestiva novedad de la literatura mundial (147).

Por ende, a cierta crítica de la novela le ha sido difícil incluir la narrativa de Palacio o Salvador como parte representativa de la literatura nacional sin caer en oposiciones ideológicas radicales. No es impertinente constatar, así como hice para Palacio, que un crítico canónico como Enrique Anderson Imbert promulga categóricamente en los años setenta, en el segundo tomo de su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1974. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica), que Salvador “Es un cronista grave, sin humorismo, de la vida ciudadana de su tiempo. Estudia las circunstancias y también las psicologías. A veces este novelista fundamentalmente urbano hace las dos cosas al mismo tiempo y psicoanaliza la ciudad de Quito” (267-268). Anderson Imbert no menciona para nada *En la ciudad he perdido una novela...*, ni entre las que llama novelas de “reivindicación social” (267) o las que califica de “menos tendenciosas” o “más introspectivas” (*Ibid.*) El ya mencionado Arango no añade mucho a la recuperación de Salvador con la frase lapidaria “Se le considera entre los escritores más fecundos y políticos del Ecuador y en sus últimas obras se inclina hacia los temas psicológicos y circunstanciales” (364). La generalización de Arango tiene el mérito, como las de Anderson Imbert, de ver en Salvador un novelista que merece atención. Linda con lo patético notar que, como en Palacio, la valoración surge del exterior. Pero es aun más frustrante comprobar que Salvador y su obra no existen en los volúmenes de historias literarias que se pretenden ‘exhaustivas’, como *América Latina: palabra, literatura e cultura* (1993-1995), *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996), y, a decir verdad, en toda otra historia de la novela hispanoamericana. Mi evaluación no es quejumbrosa, especialmente si pensamos en que narradores de menor obra e importancia que Salvador adquieren un protagonismo insólito en esas historias. Se trata, así como en el Ecuador, y desde el muy irregular y arbitrario *Diccionario de la literatura latinoamericana: Ecuador* (1962) compilado por Isaac J. Barrera y Alejandro Carrión, que condensa los criterios de Angel Rojas de 1948, de una política literaria mezquina, cuyas repercusiones señalé en mi edición crítica de Palacio.

En el año 2001, a poco más de una década de la caída del sistema que permitió tales insistencias en la corrección política del novelista, hay pocos convencidos de la vigencia del método dialéctico. Será entonces, en los conflictivos años ochenta, cuando la narrativa de Palacio recibe un tratamiento si no más adecuado, más sofisticado. Pienso en textos de Prada Oropeza, Lavín Cerda, Pareja Díezcanseco, Corral y otros, referidos en la bibliografía de mi edición crítica. De esto surge la modernidad incierta que rodea a Palacio, sobre todo

porque la narrativa ecuatoriana estaba pasando por la misma *incertitud* ante la modernidad. Es el momento concentrado en lo que uno de sus representantes más reconocidos ha llamado “la generación del desencanto”.¹⁸ Si Samuel Beckett, nacido el mismo año que Palacio y muerto en 1989, pertenece espiritualmente a una época mucho más temprana, el ecuatoriano es también un adelantado ante la tradición europea y norteamericana que tuvo influencia en los escritores hispanoamericanos. Palacio llevó la modernidad a sus límites, asumiendo la liberación de la narración convencional y la psicología ordinaria, como haría Salvador. Además ostentó las exploraciones de la memoria (Proust), la virtuosidad lingüística, la parodia y los caprichos eruditos (Joyce); como la fascinación surrealista con la lógica onírica, y el profundo sentido de esterilidad que caracterizó a Eliot y Kafka, escritores que estaban ‘en el aire’ a fines de los años veinte, como él. Pero hasta el 2001 nadie se ha puesto de acuerdo cómo.

La cueva de Cueva, o el vergonzoso en Palacio

Me parece apropiado trazar un círculo y terminar este apartado con la reiteración de cómo el ‘problema Palacio’ todavía no deja de afectar a la interpretación de la literatura ecuatoriana en el siglo veintiuno, y por ende a cualquier otra con un autor similar. La crítica nacional de Palacio, como se puede constatar en lo citado o mencionado sobre ella aquí, y en su revisión en varias colaboraciones de mi edición crítica, quiere especializarse en un tipo de reciclaje, especialmente el de la polémica en torno a la ‘ecuatorianidad’ del autor o falta de ella. Eso es lo que está detrás del desacuerdo de Gallegos Lara respecto a Salvador, pero éste no ha tenido la suerte de establecer una polémica continua, por lo menos hasta el momento en que escribo este ensayo. Por eso quiero mostrar cómo el más internacional de los críticos ecuatorianos recientes, el malogrado

18 En el fino trabajo de Pérez Torres, Raúl. 1996. “La generación del desencanto”, en Yolanda Montalvo et al., *La literatura ecuatoriana en la últimas décadas: Encuentro Nacional de Escritores*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 59-67. Pérez Torres considera los años 1925-1945 “La ‘edad de oro’ de nuestras letras” (60), y cree que el porfiado realismo social regía, con poquísimas excepciones, la conceptualización de lo que era o debía ser la narrativa del país. Ya en los ochenta, sigue Pérez Torres, comienza a cambiar el panorama, con los cuentos de Javier Vásconez y otros; y cita a Vladimiro Rivas respecto al hecho de que “nuestra adhesión a la obra de Palacio deba entenderse como un síntoma de desamparo, de ausencia de padres” (62). El mismo Pérez Torres *novelizó* el ambiente de los sesenta en su *Teoría del desencanto* (1985). Véase ahora el trabajo del joven narrador y crítico guayaquileño Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, incluido en mi edición crítica (331-345), como también Miguelángel Zambrano et al., “Jorge Enrique Adoum. 1998. ‘Yo no soy padre de nadie’”, *eskeletra* 8 (mayo) p. 26-28.

Agustín Cueva, no pudo evitar protegerse de esos cruces politizados, y no debe extrañar que confrontó lo peor de esa actitud al volver al Ecuador desde México. Precisamente porque su contestación a sus detractores es emblemática de lo que sigue afectando a Palacio, discuto su 'collage' tardío en torno de *l'affaire' Palacio*. Naturalmente, Cueva no podrá contestar a lo que digo, pero creo que se requeriría una respuesta sólo si mi crítica fuera *ad hominem*. Mas bien, lo que quiero mostrar en esta sección es cómo Palacio y su obra no dejarán de crear el caos en nuestro país, lo cual veo como positivo, especialmente en el ambiente intelectual a cuyo provincianismo alude Cueva. No obstante, ninguno de nosotros puede tirar la primera piedra, sobre todo en el acto de interpretar. Es por esto que más que distanciarme de las siempre interesantes opiniones de Cueva, lo que quiero es rastrear cómo el tono personalizado de la crítica empeora con la imprecisión de los textos que se usa para documentar sus opiniones.

En la *República* Platón desarrolla completamente su teoría moral y metafísica de las formas, y la comunidad utópica que emplea para apoyar su tesis tiene como su centro ético el ideal de la justicia. Si le creemos a Karl Popper, los componentes de esa comunidad y las normas o deseos que la rigen son el origen del tipo de comunismo que comenzó su fin en 1989. Como sabemos, los filósofos serían los líderes de esa comunidad. Platón compara la educación de aquellos a la de un prisionero que, al no haber visto otra cosa que sombras en la luz artificial de una cueva, es liberado, deja la cueva, aprende a ver el sol, y como consecuencia está capacitado para volver a la cueva y ver las imágenes como verdaderamente eran. Al volver al Ecuador, Cueva se introdujo en la cueva intelectual del país. Sin embargo no dejó la cueva conceptual que lo condujo, con las mejores intenciones, a ver las ideas utópicas como la solución a los problemas de la sociedad ecuatoriana, especialmente en su representación literaria. En el Prólogo al libro póstumo en que Cueva incluye su ensayo sobre Palacio, y siguiendo la distinción establecida por Isaiah Berlin, Fernando Tinajero postula que Cueva fue un erizo más que un zorro. Parafraseando a Berlin, los zorros persiguen muchos fines, a menudo inconexos y hasta contradictorios; y los erizos relacionan todo con una única visión central. No viene al caso corregir el empleo selectivo de lo que verdaderamente dice el letón Berlin. Lo que debe interesar es que atribuirle a un crítico una visión central y única es otorgarle la posibilidad de equivocarse cuando lo que examina no cabe en su esquema. Este parece ser el problema de Cueva con Palacio, y sólo con él, porque no cabe duda de que su seminal *El desarrollo del capitalismo en América Latina* (1977) es uno de los clásicos de la segunda mitad del siglo inmediatamente pasado. Es

con ese libro, más que con la literatura ficticia, que el Ecuador o uno de sus ciudadanos adquiere un justo reconocimiento internacional. ¿Pero cuál fue el problema de Cueva con Palacio?

Comencemos por el fin. Cueva provee seis conclusiones respecto a Palacio, basadas en los por lo menos veinticinco años que se dedicó a publicar sobre su obra. Las resumo de las páginas originales en que aparecen (166-167). Primera, no es un autor de primera línea a nivel continental. Segunda, es un escritor de los años veinte. Tercera, y en relación estrecha a la conclusión anterior, no es ni realista 'abierto' ni 'social'. Cuarta, Palacio no es un precursor de nada. Quinta (y dejó a los lectores la importancia de incluirla con las otras conclusiones), el gobierno de la Unidad Popular chilena nunca reconoció a Palacio. Sexta y última, hasta los setenta Palacio no influyó a ningún realista [sic] ecuatoriano. Veamos ahora cómo Cueva llega a estas conclusiones, cuya contundencia es equiparable a los detalles de que se componen. Así como se decía, tal vez no en broma, que el periodista literario uruguayo Emir Rodríguez Monegal creía que Borges se refería a él en su revelador "Borges y yo", muy bien se podría creer que gran parte de la *autopolémica* creada por Cueva se reduce a un "Palacio y yo". También se puede decir que la polémica degenera al dedicarle buena parte a una especie de "Miguel Donoso Pareja y yo". Donoso Pareja cree necesario poner en perspectiva la aserción de Cueva de que Palacio era un autor "de segunda línea". No relataré la *intrahistoria* que el mismo Cueva cuenta en su artículo. Resulta que los nombres de Palacio, Cueva y Donoso Pareja, de por sí relacionados al del autor lojano en el último cuarto del siglo veinte, se encuentran ya coadyuvados ya puestos en perspectiva por el de Fernández, autora, reitero, del trabajo más exhaustivo hasta la fecha sobre Palacio. Al incluir a aquella crítica española se creería que Cueva cierra sutilmente el círculo interpretativo inmediato en torno a Palacio, por lo menos hasta mi edición. Pero a la vez se ve forzado a hablar sobre el comienzo, del cual él fue protagonista. Sin embargo, y como he venido diciendo, hay que situar el problema Palacio más allá del autor y su obra, y del crítico y la suya. En ese sentido, Steinsleger (véase bibliografía) actualiza, teóricamente y en términos de información bien documentada, la mayoría de los argumentos de Cueva en torno a la vigencia de Palacio en los ochenta, sin la carga de querer hacer política con la crítica y desde ella.

Ese canon que gran parte de la crítica (no excluyo a los tres mencionados) establece como posterior al año 1930 es la razón por la cual las aproximaciones a la narrativa ecuatoriana del siglo veinte se han dado en un binarismo de gé-

nesis anteriores o posteriores a ese año. Donoso Pareja plantea inteligentemente que el devenir de todo *corpus* literario se da en espiral (101), algo que ya había comprobado al establecer lazos convincentes dentro del “nuevo realismo” de las novelas nacionales posteriores a 1930 en su *Nuevo realismo ecuatoriano. La novela después del 30* (1984). Por esto, rupturas como la de Palacio se producen en las entrañas de una tradición que la crítica no ha podido contextualizar hasta este momento. Decir que el realismo contra el que batallaba el autor es unidimensional es un lugar común que en las lecturas de hoy no conduce a nada. Adoum es otro crítico que provee una opción de continuo interpretativo para la recepción del autor. Él cree extraño que Palacio se haya declarado *antirrealista* con su primera obra, antes de que el realismo proliferara en la narrativa hispanoamericana, y antes de que apareciera en el Ecuador. Si pensamos en que el realismo adquiere su hegemonía en el siglo diecinueve la extrañeza de Adoum se refiere mas bien a *cierto* tipo de realismo, uno con el que él no estaría de acuerdo. En lo que sí tiene razón, al revisar la crítica sobre Palacio, es al presentar la exégesis de que ningún comentarista, actuando individualmente:

se dio cuenta de que al encontrarle entre todos semejanzas con unos quince autores diferentes, casi casi le estaban negando la originalidad que en él exaltaba ante el desconcierto de encontrarse por primera vez en nuestro país, y en aquella época, con una literatura que se piensa a sí misma [...] (1980: lvi).

Por estas razones, es una lectura más gratificante y genética leer las lecturas que se han hecho sobre el autor. La fusión de voces narrativas que presenta el autor no es solamente un recurso *narratológico* que no hay que llamar *bajtiniano*, sino que es, en un sentido simbólico, un proceso paralelo a las lecturas que se han hecho de su obra. Ésta, como vemos a continuación, más que liberar al lector, lo aprisiona. Más que hacerle sentirse ligado a un paradójico pasado y futuro vanguardistas, le hace ver que tal solidaridad debe romperse en cuanto se establezca. Para desconcierto de los lectores, la provocación que ocasiona Palacio no cesa: se anulan héroes, desaparecen virtudes, posesiones, atributos y tributos, perfiles temporales y actuaciones. En esos cruces yacen las polémicas en torno a Palacio, y si Cueva y Donoso Pareja mencionan nombres, y Fernández reitera esas polémicas, veo en todo ello una luz directa, que espero ampare a la crítica del autor en este nuevo siglo. Todo ocurre de antemano, porque desde su génesis vemos que Palacio y su obra luchan contra la artificiosidad y solemnidad

dad del discurso crítico que, bien sabía, quería fijarlo. Ya en un nuevo siglo, es claro que su canonización será similar a la de otros de su familia. Pero ahora partirá de él, y en ello yace la vigencia de su canonización.¹⁹

Salvador y el psicoanálisis para todos

Casi una década antes de que Castelnuovo expusiera en *Psicoanálisis sexual y social* la manera en que creía se debían relacionar literatura, psicoanálisis y lo que entendía por compromiso, un prosista de similares actitudes políticas se había dedicado a un proyecto paralelo, aunque con mayor sofisticación científica e investigativa. Quería llevarlo a cabo en un país que, si hasta ahora no parece recurrir a esa autoayuda, por lo menos poseía intelectuales iluminados que veían otras posibilidades de comprensión en el proyecto. Era la época en que Salvador comenzaba a trabajar en su tesis en psicología. Años después, en 1946 Salvador publica una especie de resumen de su trabajo, con el título “Los fundamentos de la [sic] psicoanálisis” (véase Bibliografía). Lo hace en la revista *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, cuyo presidente era Benjamín Carrión. Siete años antes, *Freud e o ABC da psicanálise*, tomo de Salvador, es el primero de una colección de ocho llamada “Freud ao alcance de todos”. Los otros siete, publicados en los años cuarenta en Buenos Aires, son de J. Gómez Nerea, un discípulo argentino de Freud. Son textos de divulgación. Hay otros, de Bertrand Russell, Havelock Ellis, L. Fridland, y Wilhelm Liepmann, que son algunos de los veinte tomos que componen una “Coleção de Cultura Sexual” publicada por la misma editorial. En ese cruce de candentes intereses y culturas nuevas encontramos a un ecuatoriano, y creo que está allí por más que las condiciones presentadas en el prólogo anónimo de *Freud e o ABC da psicanálise*. Aquél dice, en parte, “Humberto Salvador não é médico, como seria de supor, uma vez que a psicanálise repousa sobre conhecimentos biológicos. E’ advogado, homem de letras, artista. E’, sobretudo, um esteta” (xiv). Y aparentemente, también era un hombre que sabía lo suficiente de la materia y tenía una capacidad de síntesis amena a la propagación y popularización. Ese ‘estilo’ no parecería chocar con

19 Así por ejemplo, en el prefacio a *Il fico d'oro*. 1988. Milán: Mondadori, reciente traducción italiana de *La tuna de oro*. 1951, de Julio Garmendia, Lucio D’Arcangelo dice “Come in altri scrittori della sua ‘famiglia’ (*Pablo Palacio, segnatamente*) in Garmendia troviamo una scrittura dell’io: il che vuol dire che non siamo in presenza di una formula letteraria, ma di uno stile, inteso come qualcosa di inconfondibile e intransferibile” (4, las cursivas son mías).

la sesuda materia científica, y con los conceptos de la mayoría de sus novelas. En esa capacidad doble y el contexto sociohistórico que lo permitía yace una de las claves para comenzar a valorizar a Salvador y su obra como merecen. El texto traducido al portugués, como dice el prologuista anónimo (probablemente el mismo Gómez Nerea), ‘fomos buscar do ventre de uma das suas mais belas obras -‘Esquema Sexual-, é um trabalho de arte’ (xiv). En efecto, Salvador había publicado su *Esquema sexual* en 1934, y es una obra de arte. Pero no lo es por la exactitud o valor científico de su discusión del psicoanálisis, que otros podrán constatar, sino por la capacidad de Salvador para construir un texto verdaderamente interdisciplinario, lleno de citas e intertextualidad, como de pedagogía y documentación erudita. Dentro de todo ese andamiaje, el estilo y los ejemplos literarios sobreviven a cualquier otro componente, y quiero argüir por qué.

Cuando Salvador escribe *Esquema sexual* (en Quito, entre 1931 y 1933, según la última página de este libro), ya era un literato de renombre, con un estilo reconocido y reconocible. Su ‘tesis’ adquiere entonces una importancia que va más allá de su forma y contenido específicos, sobre todo en un esfuerzo por recuperar al autor. Si es generalmente admisible u obligatorio que la crítica literaria quiera establecer conexiones entre la narrativa de un autor y su *ensayística*, ese esfuerzo es más fructífero con un autor cuya complejidad sólo ahora comenzamos a notar. Un examen somero de su obra muestra lo inevitable que se le hacía a Salvador entrelazar sus intereses. Así, en *El miedo de amar*, “Alta comedia” estrenada en 1928, nos encontramos con la *teatralización* del “misterio del amor”. En el segundo acto de las tribulaciones de unas familias acomodadas, Gonzalo le pide al doctor que le diga la verdad sobre la enfermedad de Josefina (su eventual amante), el doctor asevera: “Comenzaré anticipándole que puedo equivocarme: La Ciencia no es infalible, y muchas veces la Naturaleza tiene caprichos más fuertes que todo procedimiento y sorpresas que se escapan a todo cálculo humano” (42-43).²⁰ Gonzalo desaparece, y Josefina termina envenenada con limonada por su esposo Fernando, quien sabía que ella lo engañaba. En términos psicológicos, lo que hay detrás de esa tragicomedia poco exenta de ironías es una aceptación de ciertos conceptos freudianos. Si hay concordancia respecto a que en el período que va de 1914 a 1934 el psicoanálisis triunfaba en algunas esferas intelectuales, también sabemos que Freud comen-

20 Esta obra, junto a *Bajo la zarpa* y *Un preludio de Chopín*, se coleccionó con el título *Bambalinas* (Quito: s.e, 1930), edición por la cual cito.

zaba a desarrollar su teoría de la estructura de la personalidad. Que Salvador haya estado al tanto o no de estos desarrollos (y parecería que sí) no es tan importante como su intuición. Como Freud, el ecuatoriano parecía saber que la potencia de la libido le ganaba de lejos a la potencia del instinto de conservación del yo. Sin embargo, ambos parecen pensar en que ese instinto existe yuxtapuesto en el inconsciente a la libido. O sea, no hay una manera de liberarse de ciertas pulsiones, así lo explique la ciencia o no. Ese mismo escepticismo, proyectado en *El miedo de amar*, se puede leer entre líneas en *Esquema sexual*.

Mencionar que la literatura era una fuente inagotable para Freud no es descubrir la pólvora. Y si Freud es una especie de Cristóbal Colón respecto a lo que se puede encontrar en *Edipo Rey* y *Hamlet* sobre las fuerzas de las fantasías y los deseos insatisfechos, casi cada obra literaria consecuente del siglo veinte provee un campo virgen para la interpretación psicoanalítica. Salvador, hombre de primer tercio del siglo, contaba con un campo igualmente fértil, pero naturalmente tendía al canon y las convenciones más familiares a su ambiente. No agoto el registro de obras o alusiones, citas y referencias o nociones literarias al anotar las más evidentes, provenientes de Goethe (*Werther*), Ibsen (*Casa de muñecas*), Wilde (*El retrato de Dorian Gray*), que tal vez son previsibles dado el tema de su ensayo. También Zola, Romain Rolland, Diderot, Balzac, Verlaine, Baudelaire (*Las flores del mal*, por supuesto), Jules Renard. La preponderancia de autores franceses es notable, y también incluye a Balzac. Más cercano a Salvador, y si trazáramos un arco, el giro hacia Francia se extendería de la Rachilde elogiada por Ruben Darío (en *Los raros*) al Gide de *Corydon*. Y ya que estamos en la *textualización* del deseo homosexual, al cual Salvador dedica varias secciones, nótese también que Salvador estaba al día respecto a cómo trataban el tema sus contemporáneos. No es extraño, entonces, encontrarnos con *El ángel de Sodoma* (1928) del cubano Alfonso Hernández Cata, otro raro olvidado, aunque respetado como cuentista. Sus anteriores *La juventud de Aurelio Zaldívar* (1911) y la novela corta *El bebedor de lágrimas* (1927) ya mostraban su gran interés en el tema homosexual. *El ángel de Sodoma* trata la homosexualidad de manera convencional, aunque melodramática, como una enfermedad cuyos pliegues psicológicos son destructivos. La “solución” para la “enfermedad” del protagonista José María Vélez-Gómara es el suicidio. Pero tal vez lo más interesante, *vis-à-vis* Salvador es que la edición original de *El ángel de Sodoma* tiene un prefacio del doctor Gregorio Marañón, cuyo *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926) es el libro más conocido y original de ese divulgador de la ciencia, que logra exponer sus ideas sin tecnicismos o pedantería.

Lo expreso así porque ése más otros tres libros de Marañón son referencias eruditas a las cuales Salvador recurre constantemente, así como hace con las más conocidas de su época, en varias lenguas, sobre el sexo en la civilización (recuérdese que estamos hablando de la época freudiana).²¹ Naturalmente, constatar la especificidad de ellas en *Esquema sexual*, especialmente en relación a la narrativa de su autor, es tema de un libro entero. Y tal vez ése sea el punto que quiero probar con esta lectura de Salvador: abrirla hacia las infinitas conexiones que ofrecen sus obras actualmente y que ofrecieron durante su publicación original. Vale reiterar entonces que la política literaria de la que he venido hablando ha desmerecido el valor de Salvador, nada disimilar al de Palacio y sus pares hispanoamericanos, y por cierto más rico y complejo que el del lojano. Quiero entonces dar una pauta (las normas serían psicológicamente imposibles) de las inmensas posibilidades interpretativas que ofrecen las obras de Salvador, y recuérdese que me limito a la posibilidad psicoanalítica, de por sí infinita. Por ende, y para redondear la relación con Palacio (otro libro) me limito al tema de la homosexualidad. Volvamos entonces a *Esquema sexual*. Como he querido aducir, la intertextualidad literaria de su obra es no sólo enriquecida sino elevada a una potencia insólita para un narrador *sudamericano* de su tiempo, porque a esas conexiones añade una interdisciplinaridad basada en otras ciencias humanas.

Así, en su breve análisis de la homosexualidad, se basa en los fundamentos de la teoría sexual del homoerotismo señalados por Marañón (238-239). Pero lo interesante es que para comenzar su discusión Salvador se refiere al Artículo 364 del Código Penal ecuatoriano, que en parte reza: “En los casos de sodomía, los culpables serán condenados a reclusión mayor, de cuatro a ocho años, si no intervinieren violencias o amenazas [sic]” (*apud* Salvador, 238). Y más al grano, “Si ha sido cometido por Ministros del culto, maestros de escue-

21 Lacan no publica su primer libro hasta 1966, cuando tenía 65 años. Desde 1933 en adelante comenzó a publicar artículos sobre la paranoia, pero en la revista surrealista *Minotaure*, a cuyos devotos inspiró. Aunque para Lacan, como para Freud, el individuo se socializa al pasar por las tres fases del complejo edípico, la realidad es que la contribución de Lacan a la crítica literaria es limitada, aunque significativa. No es exagerado, entonces, Emilio Rodrigue, *Sigmund Freud: o seculo da psicanalise, 1895-1995* (São Paulo: Editora Escuta, 1995), publicado en español en 1996 y en francés en 2000. Véase Enrique Guerner, “Incertidumbre del psicoanálisis en el próximo milenio”, *Revista de la Universidad de México* 588-589 (Enero-Febrero 2000), 98-99. Se debe notar también que, aunque había comenzado en los setenta, el revisionismo antifreudiano comenzó a ganar terreno en los años noventa, sobre todo en Estados Unidos, para lo cual véase *Unauthorized Freud: Doubters Confront a Legend*, ed. de Frederik C. Crews (Nueva York: Viking, 1998). Para el público hispanoamericano tal vez los más conocidos de los autores incluidos por Crews sean Sebastiano Timpanaro y Ernest Gellner.

la, profesores de Colegio o institutores, en las personas confiadas a su dirección y cuidado, la pena será de reclusión mayor extraordinaria” (*Ibid.*). Con el paso del tiempo, parecería que el Código Penal ecuatoriano, cuyo artículo recomienda penas menores cuando la sodomía ha sido cometida por los padres, ya vislumbraba que la amenaza yacía en las personas en las cuales esa sociedad más confiaba. Con suma claridad, Salvador expone el consenso científico de su época respecto a la homosexualidad, y no toma partido, aunque implícitamente está de acuerdo con la visión freudiana de la homosexualidad: “El homosexualismo debe ser tratado por medio del psicoanálisis” (240). Y más tarde, “También el tratamiento psicoanalítico cura al homoerótico” (246). Pero nótese la conclusión que manifiesta Salvador: “De la doctrina freudiana se desprende igualmente, que el homosexualismo es una enfermedad. Las dos corrientes, la endócrina y la psicoanalítica, están de acuerdo en sus conclusiones éticas. Lo que significa que *la ciencia, en conjunto, no puede considerar la inversión como un delito*” (247, las cursivas son mías). Como no hay que pedirle peras al olmo, y aun sin recurrir a la intransigencia del *relativismo* y *presentismo* de moda, el análisis de Salvador es de su época, pero tiene la gran ventaja y clarividencia de asociar ciencia, literatura y derecho, para que los lectores decidan su actitud ante el ‘otro’. Jorge Escudero, en ese tiempo profesor de Psicología Experimental en la Universidad Central (en la cual Salvador presentó la tesis que se convirtió en *Esquema sexual*), concluye en su Prólogo, además de notar que el psicoanálisis “sacrifica su auténtico contenido en aras de un indecente exhibicionismo” (7) que:

Humberto Salvador, estudiante de derecho, ha sabido guardar la coherencia y lealtad consigo mismo, al proclamar muy en claro, en ésta su tesis universitaria, todos aquellos ideales que su *fina sensibilidad artística vertió en otros magníficos libros*. Y también, esta vez, *ha sido consecuente con sus preclaros vigías: la dialéctica materialista y el psicoanálisis freudiano*. Aseguraría que en esta ocasión pide arrogantemente *que la ciencia jurídica descienda del cielo y palpite al calor de humanidad* (12, las cursivas son mías).

En el Ecuador la ciencia jurídica no descendería de su intolerancia hasta el último lustro del siglo veinte. Palacio lo notaba en su propio momento y, no cabe duda (he ahí una diferencia con Salvador), no se sentía amenazado por el hecho de tener que convertir el sexo y violencia de su época en texto, especialmente si revelaba algo sobre su sociedad. Recordemos entonces la elaborada es-

peculación sobre la actividad homosexual en “Un hombre muerto a puntapiés”. No es casual que el padre del niño agredido por el pederasta se llame Epaminondas, general homosexual tebano, líder de soldados homosexuales, famoso por su sentido de la justicia. Recordemos también la mención de la “tribadista” (arcaísmo referente a la práctica lujuriosa entre mujeres) en “Una mujer y luego pollo frito”.²² En noviembre de 1997, después de más de una década de activismo, fue derogada una amplia ley ecuatoriana contra casos de homosexualismo. La actitud social ha cambiado drásticamente, según se desprende de un artículo anónimo reciente, “Gays: la despenalización sí ayudó”, *El Comercio*, 21 de junio de 1998, A7. Cualquier actitud machista que se quiera encontrar en la base de estos prejuicios también sería avalada por el Código Penal de 1906 respecto al adulterio, el mismo con que lidiaba Salvador. En última instancia lo que éste hace es desequilibrar el binomio Freud-Marx, justo en el momento en que el progresismo necesitaba afirmarse. Y ese desafío intelectual, convertido por el fundamentalismo político en ofensa, fue otra causa para condenar a Salvador al ostracismo.

Es evidente que hay mucho más que hacer con la obra de Salvador, porque su complejidad va más allá de la sexualidad. En *Esquema sexual* trata el “Esquema biológico del sexo” (1-103), en que, basándose en la amoralidad que pregona Marañón, concluye que la nueva ética sexual ya estaba cristalizada, y que “Es en Rusia donde ha adquirido su más puro esplendor” (103). En “La [sic] psicoanálisis” (105-195), segunda parte de su esquema, sintetiza los aspectos esenciales del freudismo. La tercera y última, la más extensa, trata “Los delitos sexuales ante la nueva ética: legislación” (197-300), y es un *tour de force* intelectual respecto a cómo construir un argumento interdisciplinario. Salvador es un adelantado, seguramente más cómodo en nuestra época que en la que le tocó vivir, desdeñado por la política oficialista (literaria y social) que no lo entendía porque los comisarios de ella, francamente, no tenían ni tendrán su nivel. El fin que Salvador le da a su libro se distancia de los argumentos que de-

22 Como también se sabe, el estudio de la sexualidad ha adquirido gran protagonismo en los llamados “estudios culturales” y otras variantes interpretativas del postmodernismo con que se inicia el siglo veintiuno. Esos aportes son positivos, aunque en los casos en que se aplican a las literaturas hispanas de la modernidad temprana del Renacimiento, el mecanicismo de la aplicación de las nuevas metodologías es contraproducente. Las implicaciones de la sexualidad “otra”, y limitándonos a las literaturas en español, por cierto ya está en Cervantes. Véase Adrienne L. Martín, “Reading *El amante liberal* in the Age of Contrapuntal Sexualities”, *Cervantes and His Postmodern Constituencies*, ed. Anne J. Cruz y Carroll B. Johnson (Nueva York: Garland, 1999), 151-169, que aparte de proveer notas y bibliografía pertinente para el tema que nos incumbe, es un modelo de sensatez crítica.

sarrolla, porque revela un optimismo basado en la utopía marxista que, paradójicamente, terminó perjudicándolo. Afirma: “La tierra, el esfuerzo, la riqueza, serán de todos y para todos” (300), “El amor nuevo, síntesis de camaradería, comprensión y gozo, hará del hombre un alto valor artístico. Él será la energía del trabajo colectivo” (*ibid.*). Y como si esos deseos fueran poco, la última línea del libro garantiza una síntesis conocida: “Porque el sexo es espíritu”. Wright, al mostrar los efectos estéticos generales producidos por embragues simbólicos en el lenguaje y su combinación de lo literario y lo clínico, arguye que cada afirmación, no importa cuán ordinaria o extraordinaria, es la transferencia de una intensidad, que propone nuevas preguntas que transforman lo que es putativamente lo mismo (139). Salvador no dejó de divulgar sus creencias, y el 28 de enero de 1961, en *La Semana* de Guayaquil, publica una nota sobre “El fatídico amor”, en el cual concluye que “El trabajo sano y creador, suele ser un modo excelente de combatir el narcisismo morboso” (26).

Tal vez esté haciendo psicoanálisis amateur, pero creo no arriesgar mucho al ver en esa conclusión de hace cuarenta años un emblema del contrincante con que le tocó vivir a Salvador: trabajadores intelectuales malsanos que sólo trabajaban para satisfacer sus propias inseguridades. En “Los fundamentos de la [sic] psicoanálisis” Salvador asevera que “La desintegración de los complejos es la labor principal del Psicoanálisis, que es como una operación que ha de efectuarse sin narcótico y que, por consiguiente, es muy dolorosa para el enfermo” (185). Si hasta el Ecuador del 2001 el enfermo es la política literaria y sus complejos, y el pluralismo es el psicoanálisis, es claro que no se ha encontrado la cura.

Por último, un elemento igualmente importante a la genial exposición de forma y contenido en *Esquema sexual* son los *paratextos* de la primera edición, especialmente si los consideramos dentro del contexto de la política literaria. Me refiero a las veinticuatro páginas, sin numerar y de menuda letra, que se anexan al final del libro bajo el título “Algunas opiniones sobre los libros de Humberto Salvador”. Los *paratextos* -según Genette, “aquello por lo que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público”- eran algo que Salvador, o sus editores, optaron por incluir en varios de sus libros, incluso en los cuentos de *Taza de té*, de 1932. Se puede pensar que otros tipos de *paratextos*, como los epígrafes, dedicatorias, citas y lo afín (sorbe todo en torno al psicoanálisis), hubieran servido un propósito más sutil, o profesional. Pero si para principios de los treinta Salvador había empezado a presentir y sentir el rechazo que he venido detallando, el esfuerzo desmesurado

por legitimizar a Salvador por medio del elogio de su obra se convierte en un giro entristecedor. Pero también es patético si notamos que los elogios provienen mayoritariamente del exterior.

Parece que Salvador llegó a creer que era su obligación seguir escribiendo, hasta el fin de su vida, novelas que no tenían nada que ver con lo que quiso tematizar en *En la ciudad he perdido una novela...* Y es una pena que no haya seguido practicando lo que veía en los años cuarenta:

La [sic] Psicoanálisis ha creado una gran revolución estética, y ésta es una de sus obras mejores. Las investigaciones de la vida inconsciente y subconsciente, son un manantial de motivos estéticos. Los grandes maestros del pasado, tuvieron intuiciones geniales, acerca de la vida psicológica que está más allá de la conciencia. Esquilo, Sófocles, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Schiler [sic], Molière, Stendhal y Balzac, hicieron intervenir en sus obras a muchas realidades de la psicología profunda. Dostoiewsky y Marcel Proust, presentaron en sus creaciones la vida subconsciente, en una forma genial. La influencia de las investigaciones realizadas por el Psicoanálisis es muy honda en el arte de Pirandello; en las creaciones de Lenormand; en el teatro de Eugenio O'Neill; en el célebre *Ulises*, de James Joyce; en las producciones artísticas de Picasso, Wasserman y Ravel, así como es importantísimo el hecho de que, a raíz de la aparición del Psicoanálisis surgió una nueva forma de crítica de arte, basada en investigaciones de la vida subconsciente del autor a quien se estudia, y de los móviles secretos que determinaron la creación de la obra de arte (197-198).

Salvador estaba al día, constante en su dinamismo, si no en su novelística. La política literaria también ha sido constante, al quedarse constantemente en los años cuarenta y al no haberle escuchado a Salvador.

Una de las fuentes de placer que ofrece la crítica genética que apliqué y examiné con mi edición crítica de Palacio es situar al crítico como mirón, cumplir con su 'voyeurismo', porque, como el psicoanálisis, los estudios genéticos nos ofrecen una manera de sortear las restricciones *antiautoriales* de cierta teoría.

No le debe sorprender a nadie que los personajes de Salvador y Palacio, como ellos mismos, quepan perfectamente en el esquema (202) que Colin Wilson construye en su clásico *The Outsider* (1956), para lo que prefiere llamar el "nuevo existencialismo" de los grandes escritores y artistas del siglo veinte, los

hermanos de estos ecuatorianos postergados y relegados. El inadaptado, alienado, extraño, forastero, intruso, extranjero se vierten en ellos. El de afuera, el desconocido segundón, el *flaneur*; todos se combinan en el término *outsider*, nada raro para la crítica de occidente y sus lenguas. Nadie ha fijado mejor esta figura *prototípica* de la literatura occidental que Wilson, y Salvador y Palacio definen, con su introversión personal y en las acciones de sus personajes, cómo quieren defender sus verdades *socioestéticas*, sólo uno de los dilemas muy modernos que según Wilson agobian al *outsider* (13). El crítico literario Lionel Trilling, al hablar de Freud y la crisis de la cultura de Occidente, arguye que “Sólo hay que leer nuestras novelas para entender que tenemos un sentido cada vez mayor de las virtudes cooperativas y un sentido *disminuyente* del ego que coopera. Como clase, estamos de acuerdo en la cantidad exacta de crítica desafecta, o de furia, que debemos dirigir hacia nuestra cultura, y nos hemos puesto de acuerdo sobre los aspectos de nuestra cultura que deben ser los objetos de nuestra crítica y furia (53). Trilling, que entre 1945 y 1947 había escrito su seminal ensayo “Arte y neurosis” sobre la salud mental del artista, escribe lo citado en 1955. Salvador, para su desgracia y la nuestra, y como Palacio, había comenzado a experimentar los efectos negativos de lo que dice Trilling y la cobardía de la política literaria muchos años antes. Es hora de recuperar a estos autores cuya prosa incitante hace posible que la erudición quede superada en una efectiva comprensión histórica.

Referencias

Adoum, Jorge Enrique.

- 1969 “Las clases sociales en las letras contemporáneas del Ecuador”. Adoum, Jorge Enrique, et al. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: CIL: Casa de las Américas, p.154-166.

-
- 1980 “Prólogo”. *Narradores ecuatorianos del 30*. Edición de Adoum, Jorge Enrique y Pedro Jorge Vera. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp.ix-lxi.

Anónimo.

- 1927 “Presentación de Pablo Palacio a los lectores cubanos”. *Revista de Avance* I. 3 (abril) p. 61-63.

Anónimo.

1928 “Pablo Palacio, *self-made man*” *Renacimiento*, 3-4 (marzo-abril) p. 187-190.

Arango L., Manuel Antonio.

1988 *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Barthes, Roland.

1972 *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI.

Carrera Andrade, Jorge.

1959 *Galería de místicos y de insurgentes. La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos (1555-1955)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carrión, Alejandro et al.

1976 *Cinco estudios y dieciseis notas sobre Pablo Palacio*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana

Carrión, Benjamín.

1930 La literatura más atrevida que se ha hecho en el Ecuador”. En *Mapa de América*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, p. 61-98.

—.

1981 *El nuevo relato ecuatoriano*, en *Obras*, I. Ed. Edmundo Ribadeneira. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

—.

1995 *Correspondencia I. Cartas a Benjamín*. Edición de Gustavo Salazar. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito/Centro Cultural Benjamín Carrión.

Corral, Wilfrido H.

1992 “Ecuador”. *Handbook of Latin American Literature*. 2da. edición. Edición de David William Foster. Nueva York y Londres: Garland Publishing, p. 287-316.

—.

1996 “Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística”, *Revista Hispánica Moderna* XLIX. 2 (diciembre) p. 451-487.

—.

1996 [b, 1997] “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural his-

- panoamericanos". *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLIV. 2, p. 451-487.
- Corrales Pascual, Manuel, ed.
1977 *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*. Quito: Ediciones de la Universidad Católica.
- Davis, Lennard.
1987 *Resisting Novels: Ideology and Fiction*. Nueva York y Londres: Methuen.
- Donoso Pareja, Miguel.
1985 *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*. Quito: Editorial El Conejo.
- Dufour, Philippe.
1999 "La science romanesque du langage". *Les Temps Modernes* 54. 606 (Novembre/Décembre) P. 57-76.
- Espinosa, Carlos Manuel.
1987 "Un hombre que murió dos veces". *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Ed. Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas, P. 47-53.
- Fernández, María del Carmen.
1991 *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi.
- .
1998 "Estudio introductorio". Pablo Palacio, *Obras completas*. Quito: Libresa, P. 7-61.
- Foucault, Michel.
1969 "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société française de Philosophie* 3. 3 (juillet-set.) P. 73-104.
- Gebauer, Gunter y Christopheer Wulf.
1995 *Mimesis: Culture, Art, Society*. Trad. Don Reneau. Berkeley: University of California Press,
- Jauss, Hans Robert.
1989 "Réception et production: le mythe des frères ennemis". *La Naissance du texte*. Ed. Louis Hay. Paris: José Corti, P. 63-173.

- Palacio, Pablo.
1976 *Obras completas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas
- ,
2000 *Obras completas*. Edición crítica de Wilfrido H. Corral. Madrid: ALLCA XX/UNESCO.
- Rama, Angel.
1980 “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”. *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila, P. 77-82.
- Reyes, Jorge.
1927 “Pablo Palacio”. *Boletín Tiitkaka* 7 (febrero) : 3
- Rodríguez Castelo, Hernán.
1980 *Literatura ecuatoriana 1830-1980*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Sábato, Ernesto.
1996 *El escritor y sus fantasmas, Obra completa. Ensayos*. Edición de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Seix Barral, p. 259-399.
- Salvador, Humberto.
En la ciudad he perdido una novela...
- .
1941 *Freud e o ABC da psicanálise*. Trad. e notas de N. Jonas Her- sen. Rio de Janeiro: Calvino,
- .
1946 “Los fundamentos de la [sic] psicoanálisis”. *Casa de la Cultura Ecuatoriana. Revista*. II. 3 (enero-Diciembre) p. 165-198.
- Sánchez, Luis Alberto.
1976 *Historia comparada de las literaturas americanas*, IV. *Del vanguardismo a nuestros días*. Buenos Aires: Losada,
- Simmel, Georg.
1997 *The Metropolis and Mental Life. Simmel on Culture*. Ed. David Frisby y Mike Featherstone. Londres: Sage, 164-185.
- Steinsleger, José.
1988 *Tiempo de incertidumbre. Política, literatura y sociedad en el Ecuador (1960-87)*. Casa de las Américas, XXIX. 169 (julio-agosto) p. 34-43.
- Trilling, Lionel.
1955 *Freud and the Crisis of Our Culture*. Boston: The Beacon Press.

Ugarte, Manuel.

- 1978 "El 'autoctonismo' literario" [1932] *La nación latinoamericana*. Edición de Norberto Galasso. Caracas: Biblioteca Ayacucho,

Valdano, Juan.

- 1975 "Panorama de las generaciones ecuatorianas". *El Guacamayo y la Serpiente* 11 (diciembre) p. 67-121.

Vieira, León.

- 1976 "Humberto Salvador. novelista y maestro". *12 escritores ecuatorianos contemporáneos y una glosa...* Guayaquil: Universidad de Guayaquil, p. 149-173.

Wilson, Colin.

- 1982 *The Outsider* [1956]. Los Angeles/Boston: J.P.Tarcher/Houghton Mifflin,

Wright, Elizabeth.

- 1999 *Speaking Desires can be Dangerous*. Cambridge: Polity Press.

Ycaza, Xavier.

- 1928 "Pablo Palacio". *Boletín Titikaka* No. 23 (junio): 2.