

Wilfrido H. Corral

Colindantes sociales y literarios de *Débora* de Pablo Palacio

Débora es un texto de fragmentos: de un presente y un pasado, de unos temas y otros, de lo narrado y el narrador, de lo concreto y lo abstracto. A primera vista esta "novella" de Pablo Palacio presenta estructuras maniqueas demasiado conocidas para el lector contemporáneo; mencionar que este autor practicó sus numerosas innovaciones narrativas entre los años veinte y treinta y cinco de este siglo es recurrir a la razón principal por el nuevo interés en este autor ecuatoriano. Cabe entonces la aplicación pormenorizada de lo que meramente se menciona en la crítica sobre Palacio a uno de sus textos poco discutidos, a una rareza arraigada en una concepción inusitada para informar acerca de un ser humano.

1. Básicamente, las mediaciones literarias y sociales, encarnadas en el texto y sus referentes, son lo más característico de *Débora*; "informar" sobre ellas es admitir que pueden ser discutidas como puras abstracciones de una crítica literaria; por ejemplo, los personajes adquieren biografía. Por extensión, la circunstancia sociológica es un principio de explicación que debe acompañar a toda consideración de la obra de Palacio como algo que se constituye contra lo real. Es decir, por más que *Débora* muestre conciencia de su artificialidad asume un carácter doble, ya que funciona también como una producción social. Esta doble vertiente (paradigmática, ya que los fragmentos que mencionamos al principio pueden ser encontrados en otros textos de Palacio) y sus implicaciones para el lector es lo que tomaremos en cuenta para tratar de renovar la visión crítica de *Débora*.

2. Admitidamente, lo que afianza la riqueza precursora de los textos de Palacio es su desviación de las características atribuidas a "géneros" y "generaciones" literarios. Mientras las novelas, novelas cortas

Wilfrido H. Corral (Ecuador) ha sido profesor de francés y se ha desempeñado como profesor de español en Syracuse University. Enseña actualmente en Columbia University y en Fordham. Ha escrito sobre diversos autores hispanoamericanos y prepara una tesis sobre la obra de Augusto Monterroso. Ha colaborado en **TEXTO CRÍTICO** 8, 11 y 13.

y cuentos de este autor más se despojan de la retórica que se les atribuye tradicionalmente y se convierten en fragmentos (posibilidad textual que explicamos más adelante) narrativos, más nos acercamos a la posibilidad de analizar el comportamiento literario de "textos-Palacio". Conjuntamente, el producto literario, por más que el autor y sus críticos le nieguen su exterioridad, comparte un tiempo y espacio con la producción social general que la historiografía literaria designa como "generación". Los problemas de género y generación interfieren entonces en la comprensión de esta obra. No obstante, estos obstáculos se resuelven parcialmente en el texto mismo, ya que, con salvedades, *Débora* se plantea estas mismas preguntas. Contrario a la crítica que ha considerado a *Débora* como "novela corta", la designaremos como "novella", pues este término tiene valor, aunque sea como "cuña", para separar definitivamente las esferas del cuento y la novela, rótulos todos que todavía no se han fijado,¹ y que se complican en la "novella" *Débora* cuando ésta ataca las características de la "novela".

2.1. La interferencia de la "generación" literaria en la comprensión de la obra es más esclarecedora que obstaculizante, ya que enfrenta la "novella" al cerrado ambiente literario inmediato en que se producía (Ecuador) y la ubica a la vez en el más amplio ambiente hispanoamericano cuyos cánones estéticos permiten ver hoy lo que verdaderamente significa. Cuando apareció *Débora* en 1927 el Ecuador cruzaba una época en la cual la eclosión de la conciencia liberal daba paso a la germinación de la conciencia socialista en el proceso sociopolítico. Es un periodo de agitación social: los movimientos de noviembre, 1922 y julio, 1925, la fundación del Partido Socialista en 1926, la Constitución de 1929, etc. J. Valdano llama esta generación la de 1914 y ha delineado sus límites de influencia, tareas ideológicas y componentes.² Cronológicamente, Palacio (1906) se encuentra junto a escritores ecuatorianos que marcan hitos en la producción literaria: Carrera Andrade (1903), De la Cuadra (1903), Icaza (1906), Pareja Diezcanseco (1908), más los autores de *Los que se van* (1930). No obstante, Palacio y su obra trascienden esa fecundidad literaria que en gran parte giraba alrededor de lo que Carpentier ha caracterizado en su *Tientos y diferencias* como "el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular". 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 periodo "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..."

¹ Gerald Gillespie, "Novella, nouvelle, novelle, short novel- A review of terms", *Neophilologus*, LI, Núm. 2-3 (1967), 117-127, 225-230.

² Juan Valdano, "Panorama de las generaciones ecuatorianas", *El guacamayo y la serpiente*, Núm. 11 (dic., 1975), 67-121.

(op. cit., p. 100). Traemos esto a colación, ya que inevitablemente se confronta la relación autor/personaje/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. Sin embargo, a pesar de que mucho se ha discutido la marginalidad de sus personajes, no cabe duda que en *Débora* y otras obras esa marginalidad agobia a la clase media haciendo fina la línea que separa el "autor" de su "personaje" y llevando muchas veces a la crítica a explicaciones autobiográficas.³ Como dice Foucault, 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.⁴ 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. Jorge Enrique Adoum ha definido magníficamente el problema 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...⁵

2.2. En términos de la producción literaria hispanoamericana de la época, los desacuerdos críticos respecto al "encasillamiento" de autores como Palacio y obras como *Débora* 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; el crítico, como el texto, produce (W. Benjamin) una ideología que puede o no obstruir una verdadera percepción histórica inevitablemente revertible al texto, contraproducente en América Latina.⁶ Es

³ La biografía de Palacio, como la crítica de su obra, es esquiva y anecdótica. Para ambas citaremos (poniendo entre paréntesis *Cinco...* y el número de la página): Alejandro Carrión *et al.*, *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976).

⁴ Michel Foucault, "Qu' est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, Núm. 3 (jul.-sept., 1969), 73-104.

⁵ Jorge Enrique Adoum, "Las clases sociales en las letras contemporáneas de Ecuador", en *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (La Habana: C.I.L., Casa de las Américas, 1969), pp. 163-164.

⁶ Véase: Mario Benedetti, "El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo", *Casa de las Américas*, XVIII, 107 (mar.-abr., 1978), 3-21, y Terry Eagleton, "Towards a Science of the Text", en su *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* (Londres: Verso, 1976), pp. 64-101.

por esto interesante notar que cuando Palacio conscientemente parodia el género romántico en *Débora* se sitúa al lector ante un rechazo doble: de los críticos y de su obra como objeto crítico *a posteriori*. Valdano precisamente usa el Romanticismo, confrontando su esquema con el de Arrom, para fijar que "si compaginamos el fenómeno literario nacional con el hispanoamericano, apreciaremos que la literatura ecuatoriana tiene con relación a la continental la asincronía de por lo menos una generación (op. cit., p. 119). El hecho que Anderson Imbert incluya a Palacio en la generación de 1925-1940 en su *Historia...* y considera a *Débora* una novela "de tono sentimental" dice más sobre una dependencia crítica (que desde Guillermo de Torre afirma la discontinuidad de nuestra literatura con relación a los movimientos literarios europeos) que sobre una valoración histórica.⁷ 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. Tangentemente, sigue siendo un "desideratum" crítico el planteamiento de lo que se conoce como vanguardia, especialmente cuando 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. La realidad literaria de los años (1920-1935) que dimos para Palacio propone elementos de renovación que, con la concientización histórico-social, terminan por imponerse. A esto se refiere Nelson Osorio T. al decir que: "...aun cuando actualmente aparezca como un conjunto inorgánico y heteróclito por falta de estudios sistematizadores, habría que dirigir la atención, por una parte, a la obra de algunos narradores que en sus días no tuvieron éxito ni aceptación oficial (algunos de los cuales ya comienzan a ser revalorados)".⁸ En suma, se requiere una visión nueva de lo que es una vanguardia. En 1926 y 1928 Mariátegui lo expresa 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.

...

⁷ También se halla lo social como *impresión* aleatoria en la crítica sobre Palacio de Luis A. Sánchez, A. Zum Felde, Galo R. Pérez y Kessel Schwartz. Objetivo es: Miguel Donoso Pareja, "Pablo Palacio y la actual narrativa latinoamericana", *Alero*, Núm. 22, 3ra. época (ene.-feb., 1977), 37-39; cf. José A. Portuondo, "Literatura y revolución en Nuestra América", en su *La emancipación literaria de Hispanoamérica* (La Habana: Casa de las Américas, 1975), 155-167, que arguye la inserción de la "vanguardia" en la "Generación Popularista (1910-1939)".

⁸ Nelson Osorio T., "La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica actual", en Mátyás Horányi, ed., *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest 1976* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), pp. 74-75. Hay la tesis que los años sesenta, por el método en que trataron de negar lo burgués, reproducen otra etapa del capitalismo: Jean Franco, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", *Escritura*, II, Núm. 3 (enero/junio, 1977), 3-19.

"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.⁹

3. El revisionismo anteriormente planteado facilita el paso al propio texto de *Débora* como eje distributivo de discursos y las fuerzas que operan en ellos. La fuerza motriz del texto es su lúdica alusión al complicado concepto de la verosimilitud de sus discursos. Paralelo a los discursos lingüístico, literario y amoroso hallaremos un discurso "imaginario social" que es tan autónomo como aquéllos y que no permitirá otra cosa que "reconocer las contradicciones y, por lo tanto, evidenciar más nitidamente la función imaginadora que ha logrado trasmutar los datos básicos en una cosmovisión".¹⁰ Así, la riqueza del texto es ostensible detrás del hermetismo que se le imputa. La "novella" parte de un narrador personalizado que se dirige inyectivamente a un "tú" (identificado intermitentemente como "Teniente A" y quien resulta ser el doble del narrador) empleando el diálogo y/o códigos narrativos que oscurecen las relaciones entre los interlocutores y lo enunciado. De esta mínima inteligibilidad notamos que la "historia" narrada en *Débora* comienza "in medias res" y que se compone de los recuerdos, pensamientos y experiencias cotidianas del Teniente quien muere repentina e inexplicablemente al fin del texto sin que le ocurra nada de gran importancia. En sí, lo que queda como asequible en el texto es su fragmentación de las diferentes formas de la enunciación que, como se sabe, permiten crear una tipología de discursos como los cuatro que mencionamos anteriormente y que, en última instancia, componen una "metanovella" que encierra conceptos sobre la lengua, la sociedad, el amor y sobre sí misma.

3.1. Para facilitar el acercamiento a los conceptos mencionados fragmentaremos la "novella" en tres componentes. El primero trata el desdoblamiento del narrador, el ser amado y algunas nociones literarias (pp. 69-82).¹¹ El segundo componente es el relato del Teniente B (páginas 83-88), y el último un segundo paréntesis sobre la novela, una visita resaltada por paréntesis a una chica y la muerte del Teniente (pp. 89-99). Brevemente, lo que implica el concepto de *fragmento* es arrolladoramente pulcante en discursos entrelazados como los del tex-

⁹ Las citas provienen respectivamente de: José Carlos Mariátegui, "Arte, revolución y decadencia", *El artista y la época, O.C., VI* (Lima: Amauta, 1964), p. 19, y "Aniversario y Balance", *Ideología y Política, O.C., XIII* (Lima: Amauta, 1969), p. 247. Recuérdese que Mariátegui puso en práctica su teoría en *La novela y la vida. Sigfried y el profesor Canella*. Véase la lúcida exégesis de Ana María Barrenechea, "El intento novelístico de José Carlos Mariátegui", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, I* (Oviedo: Eds. de la Univ. de Oviedo, 1977), 261-281.

¹⁰ Angel Rama, "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", en *Literatura y praxis en América Latina* (Caracas: Monte Avila, 1974), p. 94.

¹¹ Citaremos por la edición más asequible: Pablo Palacio, *Obras completas* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976), poniendo entre paréntesis el número de la página.

to que nos ocupa. El fragmento es al discurso lo que el discutido fraccionamiento lingüístico es a la lengua. El término también designa un trabajo sobre el lenguaje concebido como el lugar y modo de contravención a una norma estética; en muchas obras hispanoamericanas contemporáneas el autocuestionamiento y destrucción de las formas presenta textos, en gran parte, socialmente irredimibles por su adhesión a uno solo de los componentes de un texto literario. Generalmente, lo que queda es una sucesión evidentemente azarosa que evita toda retórica de "desarrollo" y del "sujeto desarrollado". En textos como *Débora* esta aparente incoherencia es preferible a un orden que deforma lo social. Esa especie de "salidas" y "posibilidades" de un texto es lo que designamos como fragmento.¹²

3.2. El problema de la identidad y sus implicaciones es el elemento impulsor que abre el texto, lo atraviesa con sutiles trastrocamientos de frases hechas y en cierto sentido lo cierra. Ya en la primera página el narrador enuncia:

TENIENTE

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojo de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros. Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos... ¿Por qué existes?... Algunos inflan el pecho, y no quieren saber que lo han inflado con el viento del vecino... Es verdad que eres inútil. Pero te sostiene la misma razón que a Juan Pérez y Luis Flores (p. 69).

Con la excepción de la búsqueda de la mujer amada y las generalizaciones teórico-literarias, el párrafo de arriba introduce los elementos (progresivamente complicados) característicos de esta "novella". El Teniente A es el desdoblamiento del narrador-protagonista. Como en su cuento "La doble y única mujer", Palacio hace uso hábil de los pronombres personales para situar niveles de conciencia ante los factores que los configuran. El subconsciente esquizofrénico del narrador-protagonista, llamémoslo "P", es a la vez reflejado en el proceso fragmentario de las enunciaciones de los personajes "Teniente A" y "Teniente B". El texto de Palacio avanza más en este proceso, ya que en el nivel del enunciado los Tenientes entretejen sus búsquedas, fragmentan más los fragmentos:

—Hola, Teniente B.

Casualmente, he aquí el tipo que puede hacer una narración. "Traído del cabello", pero hemos de confesar que no existe un hombre que no haya sido traído del cabello.

El Teniente B es un amigo de nuestro Teniente.

Se dieron las manos.

¹² Añadiendo categorías socioculturales definimos el *fragmento* por Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (París: Seuil, 1977), pp. 43, 129, 253 et passim.

- ¿Qué tal?
 —¿Qué tal?
 —¿Qué es de esa vida?
 —Bien, ¿y tú?
 Etcétera.
 —Oye lo que me pasa.
 —¿?
 Tenía los ojos del buen tiempo.
 —Ayer estuve con ella.
 —¿Sí? Cuenta.
 He de poner a los lectores al corriente de lo anterior... (p. 82).

Este complejo párrafo es ilustrativo del tratamiento que la función-autor da al "yo". Es éste un yo ex-céntrico ante un yo con-céntrico, o en términos de R. D. Laing, un yo encarnado ante uno desencarnado. El primero es "normal" y el segundo es "a-normal" en la sociedad burguesa a que este texto apunta. La desencarnación del personaje supone el paso del monólogo al tipo de diálogo encontrado en *Débora*, de la monovalencia a la polivalencia. Si el narrador-protagonista P = Teniente A = Teniente B el diálogo citado es una oscilación entre acción y pensamiento, ligada a la conciencia. Indices discursivos como "¿Qué tal?", "oye", tiempos verbales, voces narrativas, etc., sólo aluden a una conciencia que no es casuista, que sólo puede llegar a un "Etc." y, por último, a un "¿?". Es decir, siguiendo a R. D. Laing, es una conciencia a la que podemos atribuir dos propiedades: su poder para petrificar y su poder para penetrar. Si es en estos términos que se experimenta los otros miembros de una sociedad "hay un pavor y resentimiento constantes de ser convertido en el objeto de otro... y un sentido de estar bajo el poder y control de otro". La libertad entonces consiste en ser inaccesible. Conjuntamente, la dicotomía yo/tú implica la transformación del tiempo y del espacio, el espíritu y la materia, la percepción-conciencia, para el "yo", y para el "tú" el deseo, el amor ideal/de más de dos y el instinto.¹³ Expresado en el texto:

Pero a nuestro Teniente estas narraciones le picaban el egoísmo... En especial porque el Teniente B era un maniático de la primera persona del singular; a cada momento se le sorprendía: yo soy, yo estaba, yo era, etc., etc., y como al nuestro tampoco le disgustaba la fórmula, no había tiempo para que se entendieran (p. 84).

O respecto a la conciencia, la memoria, el recuerdo, el pensamiento:

...recuerdos de estampas prusianas... Cómo se siente el influjo psíquico de las puntas afiladas... Y debiendo partirse de ti, zarpan del estático momento interior las carabelas del recuerdo... ¿Por qué esta reminiscencia aislada e inútil? (p. 71).

...

¹³ Citamos y traducimos de R. D. Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness* (Londres: Penguin Books, 1965), p. 113. Para los temas del "yo" y del "tú" parafraseamos Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), pp. 126, 146 et passim.

Pero, ¿por qué piensa estas cosas? ...Ruego una meditación acerca de la inestabilidad mental (p. 73).

...

Y respiro a plenos pulmones, debido a esta sugestión del recuerdo (p. 82).

...

De un salto, los recuerdos fueron al Teniente (p. 91).

Igualmente, la distinción entre los fragmentos del texto adquiere tonos visuales cuando la disposición tipográfica permite que el lector "vea" el enunciado lingüístico (pp. 78, 81 et passim). Otras veces se acentúa la fragmentación textual haciendo uso de técnicas cinematográficas (páginas 72, 77. Véase el estudio de B. Carrión en *Cinco...*, pp. 35-49), oraciones transitivas (pp. 73, 76), descripción de "minutiae", a veces bordeando en lo antiestético para simplemente "épater le bourgeois" (pp. 79, 86 et passim) o imágenes (no necesariamente "surrealistas") que desechan todo referente y no presentan el mundo subjetivo de los hechos de conciencia como "mundo-reflejo", mientras que la realidad en su esencia descansa, supuestamente, en los procesos literarios:

alguna vez amanecerá colgado a la ventana del gregarismo, finalizada por la escala de seda del desprecio (p. 70).

...

Sus dientes son pequeñas tazas de té y estoy encantado de pasar mi lengua por el esmalte nuevo (p. 76).

...

Lo que bastó para que el gato familiar desoville la madeja inagotable (p. 79).

...

Yo tengo sobre mi mesa un búho negro, con ojos de cristal amarillo claro. Empecinados como burros cuelgan el belfo a la hierba del amor en espera del momento de la descarga del deseo (p. 90).

Solos, los componentes en que dividimos la "novella" (en 3.1) se encuentran notablemente aligerados de los planteos que postergábamos (en 3.2). Conjugados, y añadiendo la breve y difusa "búsqueda" de la amada (que puede o no ser la "imagen" del personaje-Débora); el vaivén enunciativo, el "yo" y el "tú" (que por estar generalmente en el tiempo presente reducen las hipótesis histórico-sociales) y el orden de existencia dado por un narrador-protagonista que no representa la máxima inteligibilidad textual ni apunta a un producto sino a una producción, adquieren sentido cabal.

4. Las generalizaciones teórico-literarias en *Débora* muestran a la función-autor (que explicamos en 2.1) como extremadamente consciente de los mecanismos mediante los cuales un texto se traspone en producto literario "abierto" a un género y generación literarios, críticos y a una contundente conciencia emotiva y creativa. Esta "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 (Foucault/Benveniste): "Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer

y evolucionar" (p. 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...*, pp. 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" (p. 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... (p. 74).

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

Cuando el discurso pierde toda causalidad 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... (pp. 79-80).

Otros fragmentos tienen muletas que hacen progresar la discursividad del narrador-protagonista (pp. 81, 95) o se insertan comentarios sobre las intrigas que pueden atribuirse a un personaje (pp. 87, 93), o se le priva de "historia"/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 nada más" (p. 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 aro 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 (pp. 73-74).

Igual de directas son las invectivas contra los géneros realista y romántico. En este caso la visión es sarcástica ante la clara conciencia de que la infracción a los códigos de un género no afecta profundamente el lenguaje literario o esclarece su realización histórico-social: "Pero la historia no estará aquí, se la ha de buscar en el índice de alguna novela romántica" (p. 73), "Abundancia naturalista: se hurgó las narices con el dedo meñique. Es un detalle: pero lo primero es la observación" (página 82). También se critican las toscas estructuras sintácticas y el idealismo que atiende a los detalles de costumbre en el romanticismo (pp. 94-

98) y se relaciona esto a la búsqueda de la amada. Parentéticamente, la búsqueda es inútil, discursivamente inllevable. Como en los textos de Macedonio Fernández, el discurso amoroso enuncia el lenguaje de las imágenes para decir que le falta lenguaje, que intenta decir algo de otro registro (pp. 77, 81, 93). Como dice Barthes (op. cit., p. 7 et passim) el discurso amoroso (del que básicamente depende el romanticismo hispanoamericano) es extremadamente solitario, no es más que el lugar de una afirmación y su persona fundamental es el "yo", no es dialéctico. Más que un discurso es la pulsión de tasar la falsa conciencia (Marx) de todo género. Así, el género realista es desenmascarado, implicándose a la vez una postura estética:

La renovación no llega nunca y esta espera es una continua burla a la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos... La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie... Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: estas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad... Lo que quiero es dar trascendentalismo a la novela (pp. 89-90).

No obstante, la máxima fragmentación textual ocurre cuando al Teniente B, que aparece en poquísimos fragmentos como la antítesis del Teniente A, se le da su propio relato (pp. 83-88), es decir, un discurso inserto en los de "P" y el Teniente A. Pero el texto nos "corrige" cuando asienta que ese relato es "refaccionado por «la literatura»" (p. 83), nos advierte: "Nótese bien que estas cosas nunca las dijo el Teniente B; son un revoco literario" (ibid.), nos previene: "Las noticias nos ponen más alegres cuando son verbales (otra generalización, se acentúa nuestro modesto sistema novelesco)" (ibid.), se nos confunde (recuérdese que estamos en el relato del Teniente B): "los dos Tenientes hacían tiempo" (p. 85) y por último: "Todo esto lo ha visto el Teniente B y pudo referirlo una vez más" (p. 87).

5. Claramente, la fragmentación de esta obra tiene una función de transformación social, ya que no evita la frecuente referencia extratextual. En *Débora* puede obviarse la inclusión de los personajes en la productividad burguesa. Si tomamos lo discutido (en 4), desechando la interpretación de la génesis social de textos literarios que se basa en una teoría abstracta de espíritu de clase, y lo confrontamos con posiciones de clase; lo que hacemos es abrir nuevos campos de conciencia. Admitidamente, la "novella" se constituye históricamente en la "época burguesa" (ver nota 1) como un conjunto de prácticas lingüístico-literarias específicas que proveen efectos ficticios apropiados, digámoslo mejor, efectos que reproducen la ideología burguesa como ideología dominante. El lenguaje literario de esta obra entonces está formado por los efectos de una contradicción de clase. Del mismo modo, desde un punto de vista

materialista, los cuatro discursos que hallamos en *Débora*, como efectos, no pueden ser reducidos a ideología "en general" debido a la fragmentación aducida. Además, en América Latina los problemas del subdesarrollo invaden la conciencia de la función-autor "proponiendo sugestiones, erigiéndose en tema que es imposible evitar, transformándose en estímulos positivos o negativos de la creación".¹⁴ No es extraño entonces que los enunciados del narrador-protagonista y sus dobles son apoyados por la *negatividad* hacia los visos y características burgueses, y que por antonomasia se propone un orden social menos dependiente. El Teniente A, como notamos en el primer párrafo que citamos en 3.2, puede ser la sociedad o el reflejo de ésta. Es además el completo conformista social: "siendo como todos es el perpetuo imitador social que suspira porque supiraron los otros... El medio le tiende la acechanza de la igualdad" (p. 73). A veces, no sin ironía, el sentido de comunidad social se desprende de un tecnicismo lingüístico. Así, en un fragmento en que una mujer comenta acerca de la falta de ánimo en los hombres leemos:

El SON puede estar sujeto a consideraciones. ¿Excluía al Teniente del denominador común de cobardes? ¿O, este SON, aplicable al género de hombres, le colocaba en un sitio especial... así como entre laicos se habla de los frailes o entre zapateros y sastres de los prestamistas: "son santos", "son malos", "son unos canallas"? (p. 75).

Como en el díptico *Los siete locos/Los lanzallamas* de Roberto Arlt, el texto admite el circuito de consumo de lo lingüístico-literario como un circuito de mercado. La imaginería adquiere entonces características "matemáticas" que a veces reemplazan la puntuación o se manifiestan como obsesión en el narrador-protagonista: "La sencilla plana de contabilidad formada con exactitud numérica, impresionaba su cerebro en perspectivas" (p. 78), "Un millón de sucres, bien administrado, es suficiente para hacer llevadera la vida de un hombre..." (p. 79), "La lotería es lo fácil" (*ibid*). El consumo, como conveniencia, a veces adquiere tonos racistas: "Ella se casó con un abogado de color. Buen negocio. Un cualquiera; pero él era jurisconsulto" (p. 83).

En una dicotomía análoga a la de tradición/vanguardia en lo literario se acusa la indecisión de burgueses y neoburgueses bajo la guisa de "gemebundos" y "neogembundos". La negatividad de los últimos reside en el hecho de que son revolucionarios "del lápiz o de la pluma. Han hecho malabares con las palabras o han torcido las líneas, pero sobre la base de los recuerdos" (p. 86) y además "creen en su liberación sin ver que son esclavos del pasado" (*ibid.*). Los gemebundos mientras tanto ni siquiera actúan. En el fragmento en que los dos grupos se unen contra la modernización del viejo Quito los gemebundos son "los

¹⁴ Antonio Cándido, "Literatura y subdesarrollo", en *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI, 1972), p. 350.

legítimamente heridos" y solamente "echan una lágrima gorda". No obstante, los neogemebundos son tan socialmente irresponsables como aquéllos, ya que hacen "cosas nuevas" del motivo viejo sin pensar en las implicaciones futuras, como el Teniente A, ambos grupos son conformistas, parasíticos; son ellos una acepción de la palabra "teniente": algo sordo, miserable y escaso. No es esto indicativo de la crítica de un fenómeno nacional de veleidad e inestabilidad, como lo llama J. Reyes en una nota a *Débora* (en *Cinco...*, p. 112), ni es tampoco rendir culto a la consistencia de ideas y lealtades de la función-autor; es un estímulo al lector como productor de significados sociales. La crítica social es tradicionalmente explícita en el fragmento de la visita a los "Barrios bajos". El discurso se convierte aquí en lo que la función-autor quería evitar (p. 92). A la vez se da un determinismo y sentimentalismo que hasta ahí sólo funcionaban como embragues discursivos risibles:

Sobre todo emocionan los niños, arrojados como trapos; dormidos con la piel sucia al aire. Candidatos, candidatos... Hijo de la habitación trajinada; hija de la agencia humana: tu madre te echará a la calle. Serás ladrón o prostituta. De hambre te roerás tus propias carnes (p. 92).

Como recurso formal, todo fragmento de *Débora* está referido a una determinada concepción de "literatura", esto es, a un determinado sistema de valores y normas establecidos por una determinada sociedad.¹⁵ Como *Débora*, los textos de Pablo Palacio se hacen a vista de estímulos dialectizados entre lector y función-autor. Sus textos muestran un tipo de utilización del texto literario y, a través de ello, de la lengua, la literatura y el arte. En última instancia, exigen la revaloración de las formas en que un verdadero "contemporáneo" trata artísticamente el contexto social.

¹⁵ Rafael Gutiérrez Girardot, "Teoría social de la literatura. Esbozo de sus problemas", *Escritura*, I, Núm. 1 (enero/junio, 1976), p. 52. Compárese: France Vernier, *L'écriture et les textes. Essai sur le phénomène littéraire* (Paris: Editions Sociales, 1977).