

1. Prefacio

El presente libro es una versión revisada y ampliada de mi tesis doctoral, que fue aprobada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Ludovico-Maximiliana de Múnich en el año de 2009.

El primer agradecimiento es a mis directores de tesis, Prof. Dr. Bernhard Teuber y Prof. Dr. Wilfrido H. Corral, quienes con compromiso y apoyo trabajaron intensamente para sacar adelante esta tesis. El segundo agradecimiento es al Servicio Académico Católico para Extranjeros de Alemania (KAAD), por haberme otorgado una beca extraordinaria que me permitió total dedicación al proyecto.

Agradezco a los profesores Prof. Dr. Stephan Leopold por haber creído en mí e iniciarme en el camino de la docencia académica y Prof. Dr. Robert Folger por darme la oportunidad de continuarlo.

Valiosas sugerencias y consejos recibí del Dr. Harald Münster, cuya amistad y conocimiento son invaluable para este libro. Además agradezco a Margarita Borja por su diligencia y habilidad en la corrección del texto y al Prof. Dr. Martin Baumeister por toda su ayuda.

Sin el apoyo de mis padres y hermanos hubiese sido imposible la realización de este trabajo. A todos ellos les debo un agradecimiento profundo.

Este libro se lo dedico, enteramente, a mi esposa Daniela por su incondicionalidad y compañerismo y a mi hija Adriana por haber nacido y haberme acompañado durante la escritura de mi *disputatio*.

I. Introducción: coordenadas de la expresión metaperiférica

En la periferia del círculo el comienzo y el fin coinciden.
Heráclito

1. Inferencialidad e invisibilidad de la región metaperiférica

En la famosa expedición de América, la ciudad de Quito y las regiones equinociales emprendida por el barón Alexander von Humboldt y su compañero Aimé Goujand –más conocido como Bonpland, el médico y botánico oriundo de La Rochela–, hubo un *tercer* acompañante aún poco destacado y reconocido en la historiografía sobre la estancia de Humboldt en América en el siglo XIX: el joven criollo Carlos Montúfar. Este quiteño aristócrata y acomodado, cuya familia recibió a Humboldt en sus aposentos y residencias solariegas en los alrededores de Quito, había estudiado Filosofía y Humanidades en la Real Universidad Pública de Santo Tomás de Aquino de su ciudad natal, donde obtuvo su título en 1800. Montúfar, quien presuntamente se involucró en una relación sentimental con Humboldt, llegó a ser su compañero en sus continuos viajes a partir de 1802, que lo llevaron desde Quito a Lima e incluyeron la famosa ascensión al Chimborazo –por entonces conocido como la montaña más alta del mundo– y luego el trayecto hacia Europa, pasando por Guayaquil y Acapulco, con escalas en La Habana, los Estados Unidos y París, para finalmente asentarse en Madrid, donde estudió en la Real Academia de Nobles.¹

Dos son los escritos de Montúfar que destacaremos a continuación: un diario de viaje y una carta dirigida a Humboldt. En su diario del “Biaje de Quito a Lima [...] con el barón de Humboldt y don Alexandro Bonpland”, en un pasaje impactante sobre la ascensión al volcán Chimborazo (23 de junio de 1802), Montúfar relata orgullosamente ese momento cumbre vivido al pie de la cima, adonde habían llegado “en cuerpo sin abrigo”: “En la mayor altura que estuvimos y hasta donde no han estado hombres jamas, encontramos barias piedras quemadas...”.² El joven quiteño narra que al descender, sin haber al-

1 Véase al respecto el artículo de Teodoro Hampe Martínez, “Carlos Montúfar y Larrea (1780-1816), el quiteño compañero de Humboldt”, en: *Revista de Indias* 226 (2002), 711-720.

2 Carlos Montúfar, “Biaje de Quito a Lima de Carlos Montúfar, con el barón de Humboldt y don Alexandro Bompland” (apéndice documental), en: Mariano

canzado la cima debido a una “quebrada profundísima” que imposibilitó continuar el ascenso a la altura de “3036 toesas”, aproximadamente unos 5.917 metros sobre el nivel del mar, cayó una nevada que “nos cubrió y nos pusimos enteramente blancos y muy mojados, con la niebe que cayó se nos cubrieron las señales de pisadas que dejamos al subir, y nos bimos en mucho riesgo de perdernos pues no oyan nuestros gritos los que estaban abajo, y solo bajamos por *inferencias...*”.³ Este poco conocido “tercer relato” de Montúfar sobre la expedición de Humboldt puede considerarse el prototipo de una expresión que hasta ahora ha pasado desapercibida en la historiografía literaria y cultural de los estudios hispanoamericanos. Y sin embargo, sin esa lectura inferencial de Montúfar, seguramente tampoco habríamos conocido el así llamado *grand récit* de Humboldt y Bonpland sobre su expedición a América.

En otro momento de su relación, ya instalado en Madrid y en espera del envío de dinero por parte de sus familiares, y por lo tanto completamente dependiente de Humboldt, Montúfar le escribe al barón las siguientes líneas en una carta que delata desesperación:

¡Qué largo silencio! Cuánto tiempo hace que no tengo el gusto de ver letra de V. ni saber de su salud hasta este correo que me ha escrito en fin Bonpland, y me dice no tiene V. novedad, pues aquí se dijo que hubiera estado V. malo. Tanto en esta época como en mil otras he escrito a V. y siempre sin tener contestación: no sé a qué atribuir el silencio que V. guarda. [...] como en tanto tiempo nada he sabido de V. ni aun sé si ha recibido las cartas...⁴

Unos 200 años más tarde Carlos Arcos Cabrera nos cuenta la historia de ese personaje de José Donoso, “Marcelo Chiriboga” –intradiegeticamente un “ficticio escritor ecuatoriano que formó parte del *boom* latinoamericano”–,⁵ que aparece en la novela *El jardín de al lado*

Cuesta Domingo/Sandra Rebok (coord.), *Alexander von Humboldt: estancia en España y viaje americano*, Madrid 2008, 331.

3 Ibid., cursivas mías.

4 Carta de Montúfar a Humboldt (1806), Original en: Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriften-Abteilung, Nachlass Alexander von Humboldt, Gr. Kasten 2, Mappe 3, Nr. 94 (carta del 8 de mayo de 1806) y Nr. 95 (posdata del 12 de mayo).

5 Carlos Arcos Cabrera, “La caja sin secreto: Dilemas y perspectivas de la literatura ecuatoriana contemporánea”, en: *Quórum* 14 (2006), 188.

(1981).⁶ Chiriboga es un invento de Donoso y Carlos Fuentes, y la ficción lo convierte en “autor de *La caja sin secreto*, novela insuperable”.⁷ Con esta anécdota Arcos Cabrera pretende hacer visible la invisibilidad de la literatura ecuatoriana, a la cual considera “una literatura invisible para un país imaginario”.⁸ Afirma Carlos Fuentes, cuyo Chiriboga es diferente al de Donoso, que este es un “personaje mítico de la literatura ecuatoriana” y que fue una idea suya y de Donoso para representar a la literatura ecuatoriana, ausente en ese *boom*.⁹

Partimos entonces de una *lectura por inferencias* que marca un punto inicial en el estudio de la expresión metaperiférica, la cual será descrita y examinada en este trabajo. El término *metaperiferia* es introducido aquí por primera vez, de manera que su significado se remite únicamente a nuestra propuesta. Con él nos referimos a un campo escritural hasta ahora poco conocido: la literatura ecuatoriana. Al igual que Montúfar debemos inferir las huellas que nos permitan adentrarnos en el campo de una expresión por debajo de la textura que cubre los textos del centro y de la periferia más cercana a ese centro, y proponer otro tipo de lectura, una que descubra el campo literario de una escritura poética que no puede ser descrita con las categorías hasta ahora empleadas.

La *carta perdida* de Montúfar a Humboldt (y la ausencia de una respuesta), o carta que no llegó a motivar a su destinatario a dar una respuesta, refleja en cierto modo lo que ha sucedido con dicha expresión metaperiférica. Es como un intercambio escritural que no tuvo lugar, que quedó fuera del discurso latinoamericanista y más aún del discurso literario mundial. Su *desviación y desaparición* requiere una lectura distinta que la de otras expresiones, y significa también un inicio diferente a la vez que determina la presencia material evidente de un *tercer relato*, de una escritura de existencia probable fuera de la

6 El personaje de Marcelo Chiriboga aparece en las novelas *Cristóbal nonato* (1987) y en *Diana o la cazadora solitaria* (1994) de Carlos Fuentes. Además tiene un papel protagónico en *Donde van a morir los elefantes* (Donoso 1995) y, como nota Arcos Cabrera, “sobrevive a Donoso y escribe la solapa de *Nueve novelas breves* (1997), una publicación póstuma de un conjunto de relatos del chileno”. Véase Arcos Cabrera, “La caja sin secreto”, 189.

7 Arcos Cabrera, “La caja sin secreto”, 188.

8 *Ibíd.*

9 Milagros Aguirre, “Carlos Fuentes, la otra cara del espejo”, entrevista publicada en: *El Comercio*, Quito (01.06.2001).

estructura dualista del *espace littéraire mondial*. Nuestra propuesta es penetrar en esta escritura a partir de la lectura inferencial. Una de las particularidades de estos textos es que escapan a todo intento de fijar su significado. Ir en pos de ellos nos pone en la misma situación que la de Bonpland y Montúfar frente a la “profundísima quebrada”, sin huellas que seguir para regresar a un núcleo. Es un instante frente a la abismal y blanca “nada”, la nada “que cuelga del vacío”¹⁰ y de la que proviene la expresión que aquí estamos desarrollando: lo metaperiférico. Este posicionamiento terciario de la expresión metaperiférica permite describirla como un *espacio intuitivo de creación*. A partir de la carta de Montúfar podemos afirmar que “no hay síntoma sin su destinatario”,¹¹ y este es el punto en donde se requiere del llamado filólogo para hallar el significado oculto, aquel de la lectura inferencial con que despega la expresión metaperiférica.

La figura ficcional de “Marcelo Chiriboga” aparece como síntoma de la literatura ecuatoriana. ¿Pero no es el personaje Marcelo Chiriboga justamente el síntoma de ese gran Otro, el discurso del *boom* latinoamericano, ese orden simbólico, como una totalidad congruente, cerrada, que no existe? ¿No debemos interpretar a Chiriboga como una fractura (*Verwerfung*), como el rechazo de un significante fundamental, que es expulsado fuera del universo simbólico del sujeto, la expresión metaperiférica? ¿No debemos atravesar esa fantasía para ser capaces de reconocer que su formación –la creación de Chiriboga– sólo enmascara, llena un vacío, una falta, un intersticio? El síntoma de “Marcelo Chiriboga” se revela planteado como escritura pero ya no en su relación con un significado fijo, como lo son centro o periferia (símbolos escritos), sino como goce puro de una escritura. La expresión metaperiférica permite precisamente validar los procesos para reconocer a este “personaje” como *sinthome*, como formación significativa específica, como portadora de una “manera de escribir” propia, “goce-en-escritura” de sí misma, de forma irreducible a un otro.¹² Al menos se podría intentar esta lectura.

10 El verso proviene del poema “Ecuatorial” de Vicente Huidobro.

11 Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires 1992, 109.

12 Con el concepto de *sinthome* Lacan proporciona un neologismo que permite una salida: “Síntoma como *sinthome* es una determinada formación significativa como portador de *jouissance*, goce-en-sentido”. Véase Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, 110.

El problema de la invisibilidad de la literatura ecuatoriana es, ciertamente, un problema de crítica y recepción estética nacional que pasó por alto la cohesión de temas y reflexiones en la narrativa ecuatoriana a favor de una, en su tiempo necesaria, pero desde el punto de vista filológico, deficitaria discusión sobre el compromiso político y el papel de la cultura “nacional”.¹³ Esto se vuelve patente en la limitada conceptualización de una literatura ecuatoriana del siglo XX que se quedó, para muchos, entrampada en el dualismo de una *literatura-denuncia* y la *ruptura frente a la denuncia* en una literatura más compleja, que culminó con una *ruptura de dicha ruptura*. A ello se suma que no se ha considerado hasta ahora a los tres narradores ecuatorianos más importantes de la primera mitad del siglo XX, como lo son José de la Cuadra (1903-1941), Jorge Icaza (1906-1978) y Pablo Palacio (1906-1947) como cohesionados, y no se los han leído conjuntamente bajo un paradigma. Es esa precisamente la propuesta de este estudio: romper con ese esquema que se ha tenido hasta ahora de la narrativa ecuatoriana del siglo XX.

13 Al respecto cabe decirse que en la vanguardia ecuatoriana se dio una ruptura formal-estética muy diferenciada. Véase al respecto el innovador estudio sobre Hugo Mayo, padre de la vanguardia ecuatoriana y fundador de diversas revistas literarias donde esta se difundió, de Jackelin Verdugo Cárdenas, *Hugo Mayo y la Vanguardia*, Cuenca 2002. Sin embargo, lo que no acaeció, al contrario de en la vanguardia europea, es lo que Peter Bürger define como el núcleo y la vez el *impasse* de su *Teoría de la vanguardia* (europea): “El significado de la ruptura de la historia del arte que provocaron los movimientos históricos de vanguardia no consiste en la destrucción del arte como una institución, sino en la destrucción de la posibilidad de proponer normas estéticas como válidas”. Es decir que la crítica de la vanguardia europea al “arte como institución”, a la obra de arte autónoma, encerrada en una estética que interiorizó el concepto de “arte” como institución, no es capaz de ir más allá de la teoría de la vanguardia histórica. Pero es este el punto de divergencia con la vanguardia ecuatoriana. Aquí ni siquiera existe la institucionalidad del arte, de modo que la vanguardia, al contrario, trata de establecer el campo de acción, no cuestiona la institucionalidad sino la funcionalidad del mismo que no ha sido interiorizada. El problema de la “cultura nacional” vio por ello en la posibilidad de establecer normas estéticas la posibilidad de una cultura (nacional) y en ella la de una continuidad del campo artístico. No se trataba de reunificar al arte y la práctica humana, como propone Bürger para la vanguardia europea. La vanguardia latinoamericana intenta, si seguimos a Beatriz Sarlo y su modernidad periférica, establecer una nueva práctica humana que parta del arte, que por lo tanto no está definida y es maleable. Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona 1987, 87, y Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1988.

Otro síntoma de la invisibilidad de la literatura ecuatoriana ha sido planteado por Leonardo Valencia con su concepto del *síndrome de Falcón*. Valencia parte de la imagen clásica de Eneas cargando a su padre y la conecta con una obra de teatro, donde el personaje Pablo Palacio (que representa en la obra al homónimo escritor), al final de la pieza, pedaleando forzosamente sobre una bicicleta, termina cargando a Joaquín Gallegos Lara, también escritor, pero sobre todo crítico socialista, quien polemizó contra Palacio porque este no “utiliz[ó] la literatura para denunciar la realidad”.¹⁴ Valencia relaciona esta imagen del genial escritor Pablo Palacio cargando a su crítico, es decir, tratando de sobrellevarlo de esa manera, con otra imagen, esta vez de la vida real: se trata de Juan Falcón Sandoval, hombre que cargó a Gallegos Lara a falta de silla de ruedas durante doce años.¹⁵ Valencia aclara que “es este personaje y no Palacio” el que da nombre a su síndrome y representa lo que ha sido el problema fundamental para los escritores ecuatorianos: someterse a la carga del discurso ideológico de una escritura “comprometida”.¹⁶ Ahora bien, Valencia analiza, sobre todo, el problema de la relación entre la novela y el escritor –en especial del escritor ecuatoriano posterior a De la Cuadra, Icaza y Palacio– que, según él, sufre aún de los coletazos de una ideología que lo lleva a cargar, como Falcón, “una agenda secreta y no declarada para su literatura”,¹⁷ que se obstina en la línea del retrato de un país con vocación reivindicativa y centrado en la cuestión de la identidad ecuatoriana o latinoamericana.

Lo cuestionable en la tesis de Valencia es que contraponen nuevamente a Palacio e Icaza como dos íconos polarizados y definitivos de la narrativa ecuatoriana. Para romper con esta polarización interna de la literatura ecuatoriana se debió analizar con detenimiento la obra dramática vanguardista¹⁸ del autor de *Huasipungo* y reconocer la im-

14 Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, en: Id., *El síndrome de Falcón*, Quito 2008, 168.

15 Falcón, si bien fue un personaje real, saltó a la fama y se volvió un motivo intelectual a través de la novela de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), donde aparece como personaje.

16 Leonardo Valencia, “El síndrome de Falcón”, 169.

17 *Ibid.*, 170.

18 Véase al respecto también la importancia que para Icaza tenía el teatro en la formación de la cultura, a la cual él dividía en actores, autores y público. Se trata por lo tanto de una estructura netamente estética de la realidad social. Estos ele-

portancia que dio a lo largo de su obra a la forma estética en conjunción con un fondo humano. Veamos lo que el mismo Icaza, quien según Agustín Cueva no fue el mejor teórico de su obra, intuyó al respecto:

Pero, entiéndase bien, al hablar del carácter de una literatura nacional, no se quiere por ello significar referencias al criollismo o al costumbrismo; no, se quiere referir, y debe entenderse, que se trata de una literatura que refleja las vivencias del ser auténtico, del ser que, en cualquier latitud cultural, tiene sus raíces propias –étnicas, sociológicas, históricas. Es algo que está [...] en la *esencia general de fondo y de la forma*.¹⁹

A lo largo de este estudio no se hablará de una literatura nacional, sino más bien de un espacio escritural que surgió en la metaperiferia hispanoamericana, como lo pueden ser de igual manera la guatemalteca, boliviana, nicaragüense o paraguaya.²⁰ Nuestra atención se centra aquí en la expresión ecuatoriana. Es así como la poética de la expresión metaperiférica que esbozaremos a continuación buscará convertir a esta sintomatología –a saber los síndromes de Chiriboga y Falcón conjuntamente, esa búsqueda desde la funcionalidad de la expresión propia hacia un movimiento de fuerza interna del lenguaje– en una práctica escritural con sentido semiótico. Como afirma Valencia, “elegir a los padres no significa matarlos, sino asimilar creativamente esa carga”,²¹ aunque no la consideraremos una *carga* sino un impulso creativo que hasta el momento no ha sido visto en su alcance real, que es precisamente el de su cohesión interna, de su poeticidad de *peut-être* con una probabilidad de *peut-entre* (entre periferia y centro, es decir, más allá de esa dicotomía); no es mimesis ni repetición, es *mutación* hacia el espacio de la expresión metaperiférica del que provie-

mentos constitutivos forman según él un “triángulo de fuerzas” que sostiene su existencia y su belleza. En este sentido Icaza propaga una estética que hace evidente su carácter ficcional, como lo es el teatro. Esta consigna se la puede rastrear a lo largo de toda su obra. Por ello resulta inexacto afirmar que recién con su última trilogía novelesca, *Atrapados* (1972), haya experimentado con la forma. Al contrario, la experimentación con el lenguaje dramático es la esencia misma de su escenografía narrativa, como demostraremos más adelante. Véase Jorge Icaza, “Importancia del teatro en el desarrollo de la cultura nacional”, en: *Letras del Ecuador* 108 (1957), 7.

19 Icaza, “Importancia del teatro”, 7, cursiva mía.

20 Las expresiones metaperiféricas se podrían localizar a nivel mundial.

21 Valencia, “El síndrome de Falcón”, 184.

ne. Hacia el espacio escritural que parte de la inferencialidad y culmina en la autosustracción poética.

2. La expresión metaperiférica: más allá de tradición y ruptura

Más que una teoría o poética literaria nos referiremos a una teoría entrelíneas,²² un sistema de composición geopoético perspectivista y de posicionamiento, en el sentido no únicamente de “composición de lugar” sino de “composición de expresión”, denominado expresión metaperiférica. Con el término “metaperiférico” se introduce por vez primera un espacio minúsculo de expresión que no ha dejado huellas en el sitio donde desplegó su acción: el campo de la literatura latinoamericana, sea este denominado por la crítica hispanoamericana como heterogéneo,²³ transcultural²⁴ o híbrido.²⁵ Por ello es que debemos,

22 Adopto el término de Wilfrido Corral en “Culto, popular y masivo según Monsiváis”, en: Id., *El error del acierto*, Quito 2006, 152.

23 Véase el concepto de heterogeneidad aplicado a la literatura andina en Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima 2004. La tensión de la heterogeneidad andina surge a partir del hecho de ser una cultura marginada y el uso contradictorio de instrumentos culturales que pertenecen a referentes diversos. El referente que engloba a los otros es la realidad exterior socio-cultural, que se revela como heterogénea cuando algún elemento escapa de este marco referencial, lo que le dota necesariamente de una dimensión valorativa. Es precisamente esta dimensión valorativa lo que se supera al reconocer la existencia y las características de la expresión metaperiférica.

24 Véase Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid 2002: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo, en rigor, indicado por la voz inglesa *aculturación* sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación* y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. [...] En conjunto, el proceso es una *transculturación* y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (260). Véase además Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, D.F. 1982. Rama aumenta los criterios de selectividad e invención y ve en la “reestructuración del sistema cultural”, que es el resultado de operaciones, pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporación, la función creadora más alta de la transculturación. (47)

25 Véase al respecto Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires 1992. La mirada transdisciplinaria que exige Canclini debe prestar atención a los “poderes oblicuos” y a los procesos de transnacionalización económica y cultural que el discurso de la moderni-

como lo hicimos con Montúfar, volver a una lectura inferencial de su construcción. El vocablo *metaperiférico* será utilizado en el presente estudio para referirse específicamente a la narrativa ecuatoriana de la primera mitad del siglo veinte. Por un lado está orientado por el término deleuziano de “literaturas menores”, que representan un grupo especial, una minoría que hace uso de un lenguaje mayor.²⁶ Sin embargo, en nuestra fórmula de *expresión metaperiférica*, si bien se trata de un grupo separado, es uno particularmente literario que se remite de igual manera a un centro como a una periferia y no describe una minoría lingüística con una lengua mayoritaria circundante, sino al contrario, una lengua mayoritaria circundante que vuelve invisible la expresión de una minoría lingüística, metonímicamente unida al continente. En este sentido acogemos la denominación de “modernidad periférica” de Beatriz Sarlo²⁷ pero nos distanciamos de ella por considerarla no aplicable a la literatura ecuatoriana. El mayor punto de divergencia sería el que ubica a estas periferias más cercanas al centro (Argentina, México, Perú, Chile) en una posición de ruptura e innovación en relación a este mismo centro, mientras que la expresión metaperiférica se ubicaría como una poética de la contigüidad.

La literatura latinoamericana se ha venido pensando siempre como un campo de disyunción y uno de conjunción. Por un lado el centro europeo o norteamericano ha ocupado el espacio de la tradición y del canon, mientras que la periferia ha respondido a esa generación de una tradición a través de la provocación: con la ruptura.²⁸ En el ya

dad hegemónica ha intentado sobrescribir. En la producción de las culturas latinoamericanas se cristalizan los procesos de hibridación simultáneamente a los procesos de segregación, especialización y autonomización.

26 Cf. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México D.F. 1978.

27 Cf. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires 1988.

28 Véase al respecto el artículo ya “clásico” de Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y ruptura”, en: César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México 1974, 139-166. La novela latinoamericana es, según Fernández Moreno, “el trabajo simultáneo de las fuerzas de la experimentación y de la tradición, la ruptura hacia el futuro así como el rescate apasionado de ciertas esencias” (154). La tradición de la ruptura y la ruptura de la tradición, aunque antagónicos, están “hondamente, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición” (144).

clásico esquema de tradición y renovación en que se ha venido ubicando a la literatura latinoamericana, se introduce ahora la fórmula de la expresión metaperiférica, una expresión que se sustrae a una clasificación en uno de esos dos espacios, que está más allá del centro y de la periferia. En nuestra noción²⁹ se encuentra amalgamado, a su manera, el concepto de creatividad e imaginación, no como un estado fijo e inmutable sino como práctica dinámica de la invención literaria.

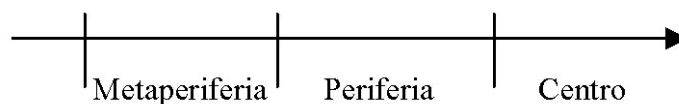
El presente estudio incluirá tres aspectos (representados por tres autores) de este espacio no descrito de la literatura hispanoamericana, que va más allá de significar tan sólo una doble marginalidad. Se trata justamente de una modernidad que atraviesa la relación puramente geográfica entre centro y periferia. De modo que no pretendemos caer en un maniqueísmo entre centro moderno y periferia retrógrada, entre metrópoli y colonia, sino precisamente postular una suerte de *acronotopo* textual. Por ello lo metaperiférico se desprende de igual manera tanto de un centro como de una periferia y este punto biflexivo es una disposición inventiva y teórica que se estructura como tridimensionalidad o trilateralidad. Se trata de romper la bidimensionalidad y el biperspectivismo desde el que se ha venido pensando la literatura hispanoamericana, donde en un lado se ubican las poéticas de la ruptura y en el otro las poéticas de la continuidad. Los espacios y campos escriturales de centro y periferia han estado relacionados de esta manera, pero para el campo escritural de la metaperiferia esta relación no es aplicable. La expresión metaperiférica permite ordenar estos campos escriturales de una manera distinta por medio de una *poética de la tri-reflexión liminal/umbral* activa donde se despliega “la narrativización de las prácticas [de] una ‘manera de [escribir]/hacer/[vivir]’ textual, con sus procedimientos y con sus tácticas propias”.³⁰ De modo

29 Entendemos la noción de poética en el sentido planteado por Wilfrido Corral: “como término que denota una ‘teoría de la literatura’, es decir, una ‘teoría del discurso literario’ [...] que designa a tres esferas interpretativas: teoría interna de la literatura, la elección de posibilidades temáticas (composición y estilo), y los códigos normativos construidos por una escuela literaria”. En el presente análisis nos concentraremos en las primeras dos esferas. Véase Wilfrido Corral, “Hacia una poética hispanoamericana de la novela decimonónica (I): el texto”, en: Beatriz González-Stephan et al., *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Caracas 1995, 311.

30 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, trad. de Alejandro Pescador, México D.F. 2007, 88.

que el nivel de la poética también nos ayuda a superar los esquemas duales,³¹ pero añadimos a esto la mecánica de la “tensionalidad” que tiene dos facetas: a) tensión de sustracción (que se aparta/extrae de lo obligado, reemplazando de forma pronominal lo establecido): estamos en el campo de la intencionalidad donde surge la conciencia de margen, y b) tensión como carga energética,³² que a través de la invención hace uso de la palabra extremando sus posibilidades poéticas, donde surge la conciencia de metaperiferia. El primero es un movimiento que tensa, el segundo es uno que acopla. Y ahí se demuestra como creación de una tensionalidad que deviene un lenguaje cuyas partes no pueden considerarse aisladamente. Esta premisa poetológica que postulamos para la expresión metaperiférica la describe sin querer Robert Walser³³ con las siguientes palabras: “Yo bien era aquello: lo peculiar, lo entre-doble y lo transmitido mismo”.³⁴

En un *parcours* lineal teleológico que sigue un orden temporal, el centro sería el punto más avanzado en la historia y la metaperiferia se ubicaría en un campo escritural retrasado.



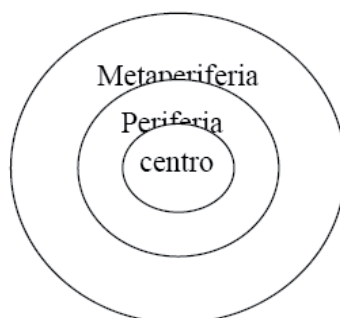
31 Véase Corral, “Hacia una poética hispanoamericana”, 318.

32 Véase también la “matérialité énergétique” descrita por Deleuze/Guattari en *Mille Plateaux* como un espacio dinámico que integra una presencia material y que desestabiliza la superada dualidad materia-forma.

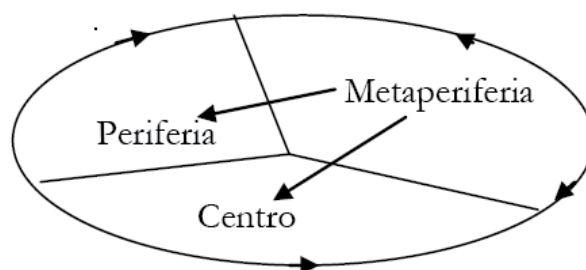
33 En nuestra opinión, también un *escritor metaperiférico* de la literatura europea.

34 Robert Walser, “Die Gedichte”, citado de: Peter Hamm, *Die Kunst des Unmöglichen oder Jedes Ding hat (mindestens) drei Seiten*, Múnich 2007, 22: “Ich war dieses Eigentümliche, Zwiefache und Übertragene selber.” Sobre la posición metaperiférica de Robert Walser como narrador que desarrolló tempranamente una “conciencia del margen” como el verdadero centro espiritual, véase el estudio que citamos de Peter Hamm.

Un esquema circular de orden espacial nos sugiere una mayor marginalidad de la metaperiferia:



A la expresión metaperiférica se la debe pensar, entonces, en un esquema que considera la línea curva, que culmina en contigüidad, un esquema donde las asignaciones y adjudicaciones se difuminan y no existe ya un orden lineal-teleológico ni un orden espacial-cartográfico sino un orden de contigüidad, una *poetica contiguitatis*.



Como podemos descubrir por medio de nuestro esquema de la expresión metaperiférica, este campo literario está ordenado de una manera que no recae en una valoración o jerarquización. A la vez que se acerca más la metaperiferia al centro, se la coloca en una relación de contigüidad con periferia y centro.

Este sistema de composición escritural tiene una “manera de escribir” cuyo movimiento intentaré explicitar a través de un símil geográfico, lo cual resulta pertinente ya que nuestro objeto de estudio es la literatura ecuatoriana: se trata de la línea ecuatorial, línea imaginaria y física, línea divisora y unificadora, trazo cartográfico, extensión

imaginaria y despliegue magnético invisible. Esta comparación no es una condición necesaria de la expresión metaperiférica pero nos sirve para ilustrar nuestro concepto.

Al globo terráqueo se lo puede dividir de dos maneras: por un lado la división geográfico-astronómica, horizontalmente entre Norte y Sur, y por el otro una división convencional-histórica, verticalmente, entre Este y Oeste. La división entre Norte y Sur ha implicado históricamente una jerarquización entre hegemonía y dependencia, sobre todo en el campo económico; la distribución Este y Oeste ha marcado sobre todo lo que se conoce como Viejo Mundo y Nuevo Mundo (*novus orbis*).³⁵ La línea ecuatorial nos servirá para encontrar un paralelismo con el campo de la metaperiferia, en el sentido en que esta nos ofrece otro tipo de ordenamiento espacial, un orden que se sustrae a estas dos divisiones dualistas que hemos presentado. La línea ecuatorial, imaginaria, es un cinturón geográfico que en primer lugar fundamenta la división entre Norte y Sur. Sin embargo, en un segundo movimiento, se aleja a su vez de esta clasificación pues no pertenece ni al Norte ni al Sur, es línea divisoria pero a la vez umbral liminar de esta división a la cual se sustrae. Adicionalmente, si consideramos la división convencional entre Este y Oeste, la línea ecuatorial pertenece tanto al un hemisferio como al otro: lo atraviesa. Entenderemos la expresión metaperiférica en analogía con este modelo: tanto el *ecuador* geográfico como la expresión metaperiférica pertenecen al “*neque norte* (hegemonía) *neque sur* (dependencia)”, mientras que se adhieren “*et este* (mundo viejo) *et oeste* (*novus orbis*)”. Es por ello que lo metaperiférico aparece como un modelo distinto al de *hinterland*, el prefijo “meta” ahora significa no sólo “detrás” sino a la vez “encima”, “más allá”, es un tercer espacio (*third space*) que simultáneamente se distingue del término acuñado por Bhabha, pues no se trata de una minoría de emigrantes que utilizan este lenguaje, se trata de una expresión poética a la que ubicamos como sustraída en un espacio de irreductibilidad del lenguaje mismo.³⁶ Ahora bien, en lo que se refiere

35 Véase el *Tratado de Tordesillas* del año 1494 entre España y Portugal que dividió al mundo según una línea demarcadora que representaba el acuerdo sobre los territorios que podían ser conquistados por cada uno.

36 Bajo “third space of enunciation” Bhabha entiende sobre todo el uso del lenguaje mayor por una minoría emigrante que subvierte de esa manera la noción de un lenguaje oficial: “The pact of interpretation is never simply an act of communica-

a la elección del término *metaperiferia*, se puede objetar que se haya escogido un vocablo que aparentemente acoge esta división que negamos en sí misma, y, sin embargo, la selección hecha tiene sobre todo un valor explicativo e intrínseco: subvierte nominalmente al término *periferia* y así también termina por transgredir incluso el “centro”. La expresión metaperiférica se ubica en primer lugar detrás de las “periferias más cercanas al centro”, como lo son Argentina³⁷ o México. Además, esta posición le permite abrir un campo de reflexión sobre estas mismas periferias desde un ángulo irreducible a alguna referencialidad específica.

Esta forma “ecuatorial” de aprehender el conocimiento, esta actividad reflexiva del pensamiento se conjuga con la “manera de escribir” experiencias propias, de modificar las palabras de tal forma que quede espacio para aquello que se puede decir sin aspiraciones totalizadoras, en menos o en más palabras, pero que se modifica de manera propia sin voluntad de someterlas, de obligarlas a organizarse en categorías limitantes. Nuestro trabajo sobre este espacio desespaciado que se proyecta como alegoría de la línea ecuatorial se remite a un pensamiento de Certeau en el sentido de que “la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito”.³⁸ La línea ecuatorial es una línea imaginaria en doble sentido: como imaginación creativa y como *imaging* (materialización de un texto). Lo que se da dentro de este campo poético demarcado por el espacio ecuatorial es precisamente la tridimensionalidad metaperiférica como lenguaje que se rescata a sí mismo, en cuanto asegura su posibilidad de significación en una esfera que se encuentra autoasegurada independientemente de ella. En ese sentido ya no aparece como una línea o un espacio sino como una curvatura en el espacio. El im-

tion between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot ‘in itself’ be conscious”. Véase Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York 1994, 36.

37 Sobre el concepto de centralidad del proyecto argentino de construcción nacional y su alegada excepcionalidad dentro del contexto latinoamericano, véase sobre todo Tulio Halperín Donghi (selecc. y pról.), *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas 1996.

38 Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 129.

perativo de huir del centro como referente (tradición/dominación) o de una periferia (ruptura/resistencia), de Europa/Norteamérica (Mundo Antiguo/Mundo Moderno) o de América (Mundo Nuevo), de una conjunción o disyunción, se mantiene en estado de tensión en la *meta-periferia* ecuatorial, de manera que no existe una fuerza magnética que la empuje necesariamente hacia uno de los dos lados. La literatura metaperiférica está *atravesada* por esa misma ecuatorialidad, esa ausencia de filiación que se exterioriza y se libera así como umbral que no limita, como liminalidad umbral. De lo que se escapa es de la bipolaridad física de la doble división hemisférica del globo terráqueo: de Norte y Sur, de centro y periferia, de centramiento y descentramiento, del biperspectivismo latinoamericanista entre tradición y ruptura. La *Einbildungskraft* (fuerza imaginativa) ecuatorial entre centro y periferia es un acto no forzado de síntesis subjetiva (imaginaria) y de diferenciación: es contigüidad y tensionalidad poética. Se trata de una literatura que se encuentra en ese espacio imaginario ecuatorial donde prevalece como irreductible a una “tradicón de la ruptura” o a una “ruptura de la tradición”. Escapa además a la jerarquización valorativa que aparece en cuanto se considera a la literatura hispanoamericana a la luz de estos conceptos. La línea ecuatorial, vista desde la perspectiva de este análisis, se comporta tal como la literatura metaperiférica: es una doble refracción imaginaria hacia dos lados, esfera periférica y esfera central. Su condición de límite umbral y de umbral límite permite el despliegue de una poética que podríamos llamar también *equinoccial*. La palabra *equinoccio* proviene del latín *aequinoctium* y significa “noche y día igual”. La expresión “equinoccial” la empleamos en ese sentido como aquella expresión cuya distancia hacia el centro o la periferia es igual, de manera que su referente no se limita a ninguno de estos dos polos. Este momento equinoccial marca un punto cero, un *degré zéro de l'écriture* en doble dirección: por un lado hacia el movimiento sobre sí mismo (rotación) y por otro lado hacia el movimiento alrededor del sol (traslación). Es precisamente ese momento equinoccial que traza el camino del sol, que se despliega sobre el cinturón metaperiférico. Esa ubicación geográfica convierte a lo ecuatorial en una encrucijada de rotación y traslación escritural, que se expresa al mismo tiempo como reflexión sobre sí misma y como traslación alrededor de un otro (centro y periferia), de manera que aprovecha la infinita y múltiple curvatura del espacio ecuatorial imaginario.

Observamos en esa intersección un instante en que lo ordenado escapa a ese ordenamiento, lo coordinado se vuelve asimétrico, no un “centro exiliado” sino una tridimensionalidad imaginaria que no se atiene a una identidad o diferencia: es una propiedad de la palabra, como la universalidad de la *Einbildungskraft*³⁹ (fuerza imaginativa). En la metaperiferia surge una posibilidad especial de escritura, sin tradición y sin provocación: como *signum dare* y *vestigium imaginationis*. Se trata de un uso de los signos que no se puede explicar desde un canon tradicional ni desde una ruptura periférica, es una escritura que emplea signos que son en sí mismos una ofrenda, están dados, y a la vez son signos que desde un inicio están enriquecidos con una fuerza imaginativa propia (disposición creativa).

La “manera de escribir” desde y sobre la metaperiferia revela que ya no hay un punto focal, no hay centro ni periferia, sólo la escritura en el punto cero, como rotación y traslación, como pura escritura inyectiva (entendida aquí como la postura fenomenológica que se percibe/tiene conciencia estética de sí misma y apotéticamente, es decir de su mundo, entorno, a distancia), como distorsión irreductible, virulencia poética, flexión e inflexión, implosión significativa y explosión semántica, sin fugas barrocas, ni simulacros, ni proliferación tautológica y paródica, lo metaperiférico se transporta de un *ser* a un *apare(s)er* para finalmente poder expresarse como “posibilidad de ser” (*Sein-Können*) de la escritura ecuatorial: esta microrregión de la metaperiferia abre un espacio estético de posibilidades de ser, de otra presencia probable.⁴⁰ El lenguaje de la expresión metaperiférica tiene que salvarse a sí mismo en cuanto se asegura de su capacidad de significación en una esfera (metaperiferia) que está legitimada por ella misma

39 Ya Giambattista Vico se había referido a este concepto. En el caso de la expresión metaperiférica, estas fuerzas imaginativas serían las de la intuición simbólica (De la Cuadra), humanística (Icaza) y filosófica (Palacio), que conforman esta universalidad expresiva.

40 Véase al respecto lo que afirma Heidegger sobre el entendimiento donde se ubica de manera existencial el ente del Estar-Presente (*Dasein*) como posibilidad de ser (*Sein-können*). Esta posibilidad de ser como ente existencial y como capacidad de entendimiento es la más originaria y última determinación ontológica positiva del Estar-Ahí (*ursprünglichste und letzte positive ontologische Bestimmtheit des Daseins*). Este ente existencial del ser lo vemos como ente existencial de la expresión metaperiférica que en su posibilidad de ser expresa su última y originaria determinación positiva. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübinga 1967, 143.

como independiente. Es así como desaparece ese imperativo de tomar ya sea al centro o a la periferia como referentes, evitando con ello seguir los condicionamientos de “retroceso” o de “estar a la altura”, al igual que los de “anterioridad” o “provocación”. Al mismo tiempo, anuncia aquello que no está dicho todavía, o no se ha dicho del todo, y con ello se devela una posibilidad de *inachèvement* esencial de la literatura hispanoamericana. Este carácter de la expresión metaperiférica es incondicional, pero no como puramente categórico sino como fuerza despotenciada del lenguaje. En la expresión metaperiférica se evidencia la pura intencionalidad del lenguaje que deriva de su fuerza despotenciada para expresarse a sí misma. Sólo a partir de este presupuesto es que se puede comprender su existencia, su constante relación tensional entre el lenguaje y aquello que lleva al lenguaje, de no agotarse en un intento de encubrimiento de referentes hasta volverlos irreconocibles. No es ese el imperativo de la expresión metaperiférica, como tampoco lo es la total transmutación. No se trata de una preocupación sobre cómo escribir sin reproducir cánones, modelos ya concebidos y gastados, sin caer en la trampa de la mimesis; se trata de no caer en la trampa del dualismo entre tradición y ruptura. No se procura escapar del horror de la repetición, tal como sucede en las periferias argentinas, peruanas o mexicanas, más cercanas a los autodenominados “centros culturales”. El campo escritural metaperiférico tampoco es un espacio *in-between*, como lo define Bhabha.⁴¹ No se trata de la contaminación del discurso ambivalente del poder entre centro y periferia, como veremos en el análisis de la cuentística icaciana. La hibridez y la amenaza del *mimicry* no funcionan en el espacio andino como explicación de los fenómenos de la interculturalidad heterogénea ni pueden señalar el potencial de la cultura indígena.

Sin embargo, la función del lenguaje mismo es, paradójicamente, como afirma Hamacher, siempre referencial, incluso cuando no representa una significación referencial y sin que corresponda a un referen-

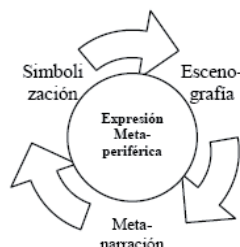
41 Véase Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York 1994. Bhabha postula una identidad no definible presente en las sociedades multiculturales y postcoloniales donde se abre un tercer espacio de hibridización cultural. El hecho de que Bhabha se someta en sus análisis a las categorías de subalternidad y colonialidad no es compatible con la expresión metaperiférica. Por otro lado no se trata de una hibridización en última instancia sino de una inferencialidad poética.

te real que sustente la indicación a una posible referencia.⁴² Esa es la tensión constante en la que se encuentran la expresión metaperiférica y el lenguaje mismo. La expresión metaperiférica habla, entonces, en cuanto se expone a la posibilidad de su propia imposibilidad: su probabilidad de presencia escritural y poética. Allí reside la universalidad de su singularización, de su múltiple diversificación, que allí sí coincide con un efecto estructural del lenguaje mismo: su diversidad interpretativa, su potencialidad incondicional de polisemia. Pero no se debe considerar esta expresión metaperiférica como un *fait accompli* sino como proyecto de su constitución. No como estructura dada o proceso teleológico sino como imperativo de su probabilidad de existir, de que *debe* haber un lenguaje allí en la región metaperiférica.

3. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio: simbolización, escenografía, metanarración

La táctica discursiva de la composición metaperiférica se constituye sobre ese campo poético por medio de tres mecanismos: simbolización, escenografía y metanarración. Se trata de un *procedimiento escritural proyectivo*, es decir que a las aplicaciones que corresponden a dichos procedimientos escriturales de los conjuntos del centro y de la periferia (conjunto primero) corresponden tres elementos distintos del segundo, esto es de la expresión metaperiférica. Los tres mecanismos se encontrarían en un movimiento que denominamos de flexibilidad metonímica o bien un *deslizamiento metonímico* de potencialidad poética inyectiva y abductiva. Entendemos como abducción al movimiento, en nuestro caso escritural, por el cual un miembro u otro órgano, en nuestro caso el metaperiférico, se aleja del plano medio que divide imaginariamente el cuerpo en dos partes simétricas. Por otro lado, este movimiento tiene dos características: una, evidente, de periferia de la periferia, y otra menos evidente que marca precisamente el movimiento que detectamos como expresión metaperiférica. Así, es una teoría que nace de un pensamiento diferente a la inducción o deducción, por ejemplo, que han sido las maneras en las que se ha venido pensando la literatura hispanoamericana.

42 Werner Hamacher, *Entferntes Verstehen*, Fráncfort del Meno 1998, 172.



Este esquema de configuración lingüística de la expresión metaperiférica se puede reconocer en tres narradores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio.

¿Dónde se ubica lo metaperiférico de la escritura ecuatoriana? Lo definimos como una escritura de *triple dobléz*: desdoblamiento (*Auf-faltung*), despliegue (*Entfaltung*), multiflexión o despliegue múltiple (*Vielfach(ent)faltung*). La expresión metaperiférica es la suma de esas tres fuerzas creativas a las que sirve de sostén.⁴³

En De la Cuadra aparece una tensión entre la materia narrativa y la narración. Por ello denominamos a este mecanismo escritural desdoblamiento, movimiento extensivo. Se trata a nuestro ver de un procedimiento pre-discursivo, donde aparece el *hinterland* estático de la expresión metaperiférica pero llevado hasta su límite y desaparición; y ahí radica la importancia de este escritor cuya grandeza reside en que supo observar y configurar con ojos insobornables todas las contradicciones manifiestas en los sujetos y temas de sus novelas y en que en su más conocida novela vislumbra la necesidad del derrumbe de la estirpe de sus amados Sangurimas (véase el subcapítulo 3.2.2). A la vez

43 Esta división triple de los mecanismos escriturales parte de la idea de Deleuze de pensar la materia como fluida, elástica, divisible, compuesta de ritornelos y remolinos, curvada y comprimida. “La materia presente, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a un estanque de materia en que hay diferentes flujos y ondas.” Véase Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona 1988, 13. En un sentido leibniziano seguimos siendo deleuzianos al asumir los movimientos de plegar, desplegar y replegar. Es así como el pliegue no es un simple trazo sino una fuerza en donde se yergue la *expresión metaperiférica* y agencia no sólo facetas sino también modos escriturales de una realidad que autodescubre y a la que simultáneamente da forma: imaginación e *imaging*.

este mecanismo de extensión del campo expresivo de la metaperiferia aparece en su ensayística como procedimiento de forma y formación (véase 3.2.3).

En Jorge Icaza distinguimos una tensión entre lenguaje dramático y lenguaje narrativo. Su humanismo social en la configuración de historias y personajes es un movimiento al que describiremos como despliegue, desarrollo, sobre todo del universo humano, del ser indígena y del cholo (mestizo), en sus obras de teatro y en su narrativa. Se trata de un campo discursivo definido, donde Icaza no pudo escapar de los límites que estableció el realismo literario funcionalista que se fue formando alrededor de él, considerado su figura central, disminuyendo así la recepción de su poeticidad. Aparece en su obra un traslado espacial dinámico del campo hacia la ciudad, lo que se puede ver al comparar su novela mundialmente famosa *Huasipungo* (1934) con su segunda novela más conocida *El Chulla Romero y Flores* (1958). No debemos pasar por alto que estos escenarios forman parte elemental de su procedimiento escritural al que hemos denominado escenografía (véase 4.3.2).

Con Pablo Palacio la expresión metaperiférica llega a un primer punto final y quizás a su estado más elaborado en lo que respecta a la complejidad y entrelazamiento de reflexión y literatura. En su obra presenciamos una tensión fundamental entre narración y metanarración, que es una manera de modelar narrativamente su literatura filosófica o filosofía literaria. Este movimiento lo denominamos multiflexión o despliegue múltiple, finalmente desplazamiento o aplazamiento múltiple. Su escritura se evidencia como metadiscursiva o postdiscursiva, pues reflexiona sobre el discurso de la vanguardia misma y se ubica más allá de ella. Las *histoires* y los personajes se encuentran exclusivamente en la ciudad, la urbe aparece como fragmentaria, dislocada, ni estática ni dinámica: se narra el espacio hipotático de la creación artística (véase 5.3.2).

Bajo otro tipo de formulación se podría crear un sistema de desciframiento narratológico, un esquema para descodificar la operación escritural metaperiférica. Así, si en De la Cuadra lo primordial es la *histoire* (mito) y el “telling” (organicidad), Icaza se adentra ya mucho más en la *narration* (grafía) y el “showing” (escenario), mientras que en Palacio detectamos la *metanarración* o el “knowing”, como narración con un alto grado de reflexión sobre lo epistémico (verdad) y las

categorías con las que opera la ficción (inicio/realidad). Del “¿qué (dónde) narrar?” (De la Cuadra) pasamos al “¿quién narra (habla)?” (Icaza) para llegar al “¿por qué narrar/¿cómo empezar a narrar?” (Palacio).

En De la Cuadra aparece el símbolo preciso que postulamos como palabra-organismo o palabra orgánica, en Icaza el paréntesis, el inciso al que denominamos *escenografía* (puesta en escena de la palabra), y en Palacio el constante desplazamiento/aplazamiento del significado por el significante autorreflexivo o el metasímil, la *différance* literaturizada, a la que llamamos palabra pensante. En última instancia estamos ante tres tipos de libro: libro-organismo y carto-grafía, libro-escenografía y psico-grafía, libro-autorreflexivo y logo-grafía.

En lugar de extendernos en la explicación de las teorías literarias que han servido para postular la expresión metaperiférica, confiamos en que la comprensión cabal del término provenga de una lectura que se concibe como adaptación sucesiva y flexible de su nivel de abstracción propio, lectura que no deriva exclusivamente del uso de la teoría sino de la inmanencia textual y del meticuloso análisis de las obras. Confiamos en que la lectura misma abra la posibilidad de dirigir la mirada hacia cuestiones fundamentales y reflexiones que nos lleven incluso más allá del campo literario.

Finalmente habría que asumir que ninguna teoría “puede rendir cuenta de lo que expresa la literatura porque esta, diferente de la teoría, expresa algo más humano”,⁴⁴ de modo que no queda más que investigar las razones de las dudas que dejan aquí nuestros postulados sobre una expresión salida desde un espacio minúsculo a asumir la grandeza interna que conlleva su apropiación de la palabra poética. La expresión metaperiférica lo es no sólo como expresión *desde* un lugar sino como ejecución de un movimiento desde un intersticio, movimiento que involucra tanto a la periferia como al centro y los desestabiliza; movimiento que va dirigido hacia los límites del lenguaje y de esa manera se revela como poética de la contigüidad en los confines del mundo mismo.

44 Corral, “¿Qué queda de las teorías (literarias) cuando rige la ortodoxia?”, en: Id., *El error del acierto*, 73.