

Solo en la ciudad nacen los monstruos

Monsters are born only in the city

Monstros nascem apenas na cidade

Juan Carlos Arteaga¹

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

mimo3185@gmail.com

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2019

Fecha de recepción evaluador: 05 de marzo de 2019

Fecha de recepción corrección: 25 de marzo de 2019

Resumen

El presente artículo indaga sobre la representación de ciudad, creada a través del discurso literario, del escritor Pablo Palacio. Se coloca especial énfasis en la relación entre la construcción del espacio y el cuerpo, tanto individual como colectivo, de los personajes. Así como las características que vuelven monstruoso a uno o a otro. Por tanto, se analiza la relación existente entre poder, control del cuerpo individual y control del cuerpo público —que es la configuración de la ciudad—; tanto en sus procesos de inclusión como en los mecanismos para excluir a quienes no son considerados como ciudadanos.

Palabras claves: discurso literario, representación, ciudad, espacio, poder, monstruo, cuerpo, los “otros”, extraño, excluido.

¹ Candidato a doctor por la Universidad Andina Simón Bolívar. Máster en Antropología por FLACSO-Ecuador y Licenciado en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ha publicado en ensayo: Lectura y escritura de lo obscuro (2014); Canibalismo, fuego y poder (2017). Contra el silencio (2018) y Poéticas de la violencia (2019). Sus áreas de interés, dentro del plano investigativo, giran alrededor de la literatura y las sexualidades. <https://orcid.org/0000-0001-5472-2592>

Abstract

The following article explores the representation of the city in the literary discourse in the writings of Pablo Palacio. It emphasizes the relation between the construction of the space and the body of the characters, both individually and collectively, as well as the characteristics that make one or the other become monstrous. Therefore, the relationship between power, the control of the individual body and the control of the public body – that is, the configuration of the city – are analyzed, both in terms of its processes of inclusion and the mechanisms of exclusion of those who are not considered citizens.

Keywords: Literary discourse, representation, city, space, power, monster, body, the "others", stranger, excluded.

Resumo

Este artigo explora a representação de cidade, criada através do discurso literário, pelo escritor Pablo Palacio. Especial ênfase é colocada na relação entre a construção do espaço e do corpo, individual e coletivo, dos personagens. Assim como as características que tornam monstruoso a um ou a outro. Portanto, analisa-se a relação entre poder, controle do corpo individual e controle do corpo público - que é a configuração da cidade; tanto em seus processos de inclusão como nos mecanismos para excluir àqueles que não são considerados cidadãos.

Palavras-Chave: Discurso literário, representação, cidade, espaço, poder, monstro, corpo, os "outros", estranhos, excluídos.

Introducción

Una de las constantes, en la literatura latinoamericana del siglo XX es que los autores, mediante su discurso literario, crean, diseñan, planifican, construyen, inventan y reinventan la representación de las ciudades: Juan Carlos Onetti concibe Santa María — que está marcada por la desolación de sus habitantes—, Juan Rulfo da vida a Comala — que está poblada de muertos—; y, algunos años después, García Márquez inventa Macondo —la tierra del realismo mágico—, solamente por citar a algunos. Quizá el fenómeno se deba a que los autores se enfrentan a un nuevo contexto que transforma su visión del mundo; y, por tanto, la representación de las ciudades en el siglo XX. En Ecuador, el fenómeno de las ciudades tiene diferencias fundamentales con el resto de Latinoamérica: en la llamada Generación del 30, se encuentran José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta y Gil Gilbert —quienes escriben sobre los montubios—, Joaquín Gellego Lara —quien, si bien habla sobre el grupo de trabajadores de Guayaquil (una ciudad), se centra en representar al pueblo, de forma masiva, sin diferenciar las problemáticas individuales de cada uno— y Jorge Icaza —quien construye la representación de lo indígena en la Sierra—; es decir, los escritores ecuatorianos —en la época en la que publica Palacio— se ven enfrascados en una reflexión —bucólica quizá—

sobre la problemática rural. Sin embargo, Pablo Palacio no; él elabora un esbozo de la visión propia que posee sobre la ciudad y, sobre todo, la problemática individual que trae consigo el vivir en una ciudad ecuatoriana en el siglo XX. El escritor lojano publica dos de sus tres obras —*Un hombre muerto a puntapiés* (libro de cuentos) y *Vida del ahorcado* (novela subjetiva, en palabras del propio autor)— en la tercera y cuarta década del siglo XX y, de forma implícita, crea con ellas su representación particular de ciudad.

El primer elemento que se puede evidenciar en el discurso literario de Palacio es que la representación de ciudad, como lo dice claramente Monguin (2006, pp. 42-43) en su texto *La condición urbana*, expone la individualidad de cada uno de sus habitantes a la convivencia cotidiana de otras individualidades:

La ciudad es indudablemente un asunto de cuerpos, de ese cuerpo individual que sale de sí mismo para aventurarse en un cuerpo colectivo y mental en el cual se expone a los otros: la historia de mi cuerpo que siente “vinculado” con una ciudad, la historia de cuerpos que crean un espacio común sin buscar sin embargo la fusión, la historia de un mundo político que acompaña las genealogías de la democracia [...] La experiencia urbana pone en escena la dialéctica interminable entre lo privado y lo público. Marca la relación siempre reiterada entre el adentro y el afuera, una capacidad de apertura que corresponde a una liberación.

Tal y como lo está planteando el autor, entonces, la representación de ciudad es aquel espacio en donde lo privado debe convivir con lo privado de un “otro”; por tanto, lo privado se desdibuja en lo público y los individuos deben mirar, cada vez de forma más reducida, su espacio íntimo, su lugar vital que no desean compartir con los demás. Además, Monguin señala, quizá de forma demasiado implícita, la tensión que se crea en un cuerpo individual que se inserta en un cuerpo colectivo. Por último, es revelador como Monguin señala esta tensión entre lo privado y lo público, entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo, de una forma en la que el ser humano logra la “liberación”. En el caso del escritor lojano, es claro que su discurso literario coloca muchísimo énfasis en esa tensión entre lo individual y lo colectivo, pues casi todos sus personajes se encuentran conflictuados por aquella problemática. En *La doble y única mujer*, la protagonista (que posee una cara delantera y una cara trasera) se siente tensionada por su naturaleza, es decir, no le molesta su especial forma de ser; sino que, por el contrario, se encuentra muy afectada por como los “otros” la miran, por como los “otros” no saben cómo tratarla por ser tan diferente. Otro ejemplo de este conflicto en la convivencia cotidiana se presenta claramente en el discurso literario de Palacio cuando el narrador del cuento *El antropófago* dice:

Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y una comadrona, como quien dice del escultor Sofronisco y de la partera Fenareta. Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio. (Palacio, 1997, p. 105)

El narrador del cuento —aparte de la ironía, que es uno de los principales recursos estéticos del escritor ecuatoriano— no evidencia el conflicto que posee el personaje *per se* (pues tal conflicto no existe); sino que, más bien, describirá más adelante cómo son los vecinos quienes no entienden al antropófago (conflicto entre cuerpo individual y cuerpo

colectivo) a diferencia de él que lo entiende perfectamente. La defensa apasionada del narrador, entonces, se explica porque él no desea sumarse a la mayoría (a ese cuerpo colectivo) para censurar al antropófago (ese cuerpo individual que muy pronto será castigado); así, a diferencia de lo que plantea Monguin, no siempre la tensión entre lo privado y lo público llega a la “liberación” del individuo; en el caso de Palacio, el cuerpo colectivo oprime al antropófago y solamente el narrador se solidariza con él. En conclusión, la doble y única mujer y el antropófago (ambos cuerpos individuales que se diferencia tanto del cuerpo colectivo que no pueden ser incluidos en él) viven la opresión, la exclusión, la vigilancia constante; son enajenados antes que liberados, son repudiados antes que celebrados, son expuestos a la burla pública, quizá una de las más perversas formas de exclusión de la modernidad ecuatoriana en el siglo XX.

La representación de ciudad de Palacio es aquella en donde el conflicto entre el cuerpo colectivo y el cuerpo individual hace que ambos no terminen de compaginar — como se lo describe anteriormente—; y, sin embargo, eso es aplanar la representación de ciudad que posee la obra. Pablo Palacio también caracteriza su representación de ciudad por aquellos “espacios ocultos” en los que se aligera, de alguna extraña forma, el conflicto entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo. Si se lee detenidamente el cuento *Un hombre muerto a puntapiés*, se puede descubrir que estos “espacios ocultos” marcan la representación de ciudad por la que transita Ramírez, el protagonista; así, el efecto teatral consiste en cómo el narrador va revelando, de forma sistemática, cómo Ramírez, al no conocer la ciudad, hace “propuestas indecentes” a un muchacho que no las acepta y cómo después se las hace a su padre que termina matándolo a puntapiés: Ramírez, entonces, muere por no conocer los “espacios ocultos” de la ciudad en la que está habitando. En el cuento se dice:

La noche del 12 de enero, mientras comía en una oscura fonducha, sintió una ya conocida desazón que fue molestándole más y más. A las ocho, cuando salía, le agitaban todos los tormentos del deseo. *En una ciudad extraña para él*, la dificultad de satisfacerlo, por el desconocimiento que de ella tenía, le azuzaba poderosamente.² (Palacio, 1997, p. 99)

La ironía de Palacio consiste en que Octavio Ramírez no encuentra el lugar adecuado —dentro de ese cuerpo colectivo—, el “espacio oculto” para permitir que sus deseos se expongan, pues si él hubiese sabido adónde acudir, no hubiera muerto a manos —¿quizá debería decir a pies? — del obrero. Cuando Walter Benjamin describe cómo Baudelaire —en el siglo XIX— paseaba por los recovecos de París, realiza una reflexión sobre *el pasaje* como espacio intermedio, como espacio intersticio, pero no tiene la connotación de “espacio oculto” que busca, con tanto afán, Octavio Ramírez. Para Benjamin *el pasaje* es el lugar de las mercancías; por tanto, debe estar a la vista del *flaneur*. Para Palacio, los “espacios ocultos” son el lugar del “pecado”; por tanto, deben estar escondidos y no los encuentra Octavio Ramírez. Para Benjamin, *el pasaje* es un mundo pequeño que deslumbra a quien lo mira; para Palacio, los “espacios ocultos” son

² Énfasis añadido.

lugares sórdidos que no deben ser vistos. En el texto *Poesía y capitalismo* se materializa perfectamente esta capacidad de exhibición de *los pasajes* cuando se dice:

Lo apacible de estas pinturas se acomoda al hábito del *flâneur* que va a hacer botánica al asfalto. Pero ni siquiera entonces se podía ya callejear por toda la ciudad. Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el interior. Si queremos hablar de un mérito de las fisiologías, citaremos el bien probado del folletón: a saber, hacer del bulevar un interior. El bulevar es la vivienda del *flâneur*. (Benjamin, 1998, p. 50-51)

De la cita seleccionada, se pueden concluir dos elementos: primero, que *los pasajes* sobre los que Benjamin está hablando son la antípoda de los “espacios ocultos” contruidos por Palacio en su representación; y, segundo, que a nivel metodológico se debe tener cuidado en el manejo histórico de los textos, principalmente teóricos, para no caer en el error de aplicar un concepto, como si se tratase de un molde más o menos útil, al contexto latinoamericano, haciendo que el concepto del argumento pierda fuerza, pierda precisión: mientras Benjamin habla de París en el siglo XIX —y el proceso de mercantilización que caracteriza ese momento histórico—, Palacio construye una representación de ciudad en el contexto latinoamericano a inicios del siglo XX —aunque es imposible, dada la naturaleza de la obra del escritor lojano, precisar temporalmente su narrativa—.

Ahora bien, una vez que se ha pasado por el conflicto entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo —conflicto que en el discurso literario de Palacio solamente se aligera en los “espacios ocultos”— se debe mencionar el hecho de que no es el único conflicto con el que el escritor trabaja. Asimismo, la tensión que surge entre el individuo y el Estado —problemática que es uno de los ejes importantes de algunos trabajos teóricos que reflexionan sobre la modernidad— es otro de los elementos centrales de la propuesta estética del escritor lojano. Haciendo una comparación —quizá algo arriesgada— se debe retomar las afirmaciones de Sennet, en su libro *Carne y piedra* en donde describe la dinámica de Londres en el siglo XIX, a partir de la descripción de la arquitectura de la ciudad, porque materializa perfectamente este conflicto entre individuo y estado, al decir:

La comparación ilusoria con Roma podía haber sugerido al visitante impresionado por la grandeza de Londres que un gobierno firme tenía controlado al pueblo. Un control central de ese tipo era lo que las ciudades de los visitantes buscaban para sí: después de la agitación de la Comuna en 1871, las autoridades de París habían perfeccionado los instrumentos de un gobierno eficiente y centralizado de la ciudad; en Nueva York, tras la eliminación de la organización Boss Tweed, los reformadores también estaban intentando forjar esas herramientas de control cívico internacional. (Sennett, 1997, p. 342)

Richard Sennett, entonces, describe cómo los edificios gigantescos de la ciudad intentan crear la ilusión, en la cosmovisión de las ciudades que pueblan Londres a finales del siglo XIX, de que se encuentran bajo el control de un estado vigilante que logra regular la dinámica, la vida de ese cuerpo colectivo; y, por tanto, de los múltiples cuerpos individuales que se encuentran dentro de ese cuerpo colectivo. Es interesante en la obra del escritor lojano que las ciudades, si bien son un lugar de conflicto, una de las menores preocupaciones que poseen los protagonistas de los relatos es ese “Estado”, casi imperial,

que se ha descrito anteriormente arriba: la representación de ciudad de Palacio —por lo menos la caricatura de ciudad que está esbozando en su discurso literario— no está marcada por edificios gigantescos que demuestren el poder del gran Estado central y los habitantes de la ciudad tampoco se encuentran obsesionados con tener gigantescos lugares —a modo de viviendas— a partir de los cuales puedan demostrar, a los demás, el poder que han adquirido como individuos. Para probar esta hipótesis basta con ir al inicio de *Vida del ahorcado*, en que Andrés Farinango invita a sus colegas a una reunión:

Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. [...] No habed miedo de no tener sitio. Más bien venid a admirar la capacidad de este cubo de grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga y se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma. (Palacio, 1997, p. 211 y 213)

Al inicio de la única novela subjetiva de este escritor, se observa claramente que él está burlándose de la estrechez en la que viven todos los personajes de la ciudad ficcional que está creando, incluyendo al propio Andrés Farinango que invita a sus amigos, aún en el espacio mínimo de su cubo personal. Es interesante, entonces, el hecho de que las edificaciones de la representación de ciudad de Palacio no se relacionan con el poder que poseen los individuos, ni siquiera con el poder que posee el Estado. Unas páginas más abajo, cuando el narrador de la novela —narrador que, como siempre en el discurso literario de Palacio, no deja de ser admirablemente especial por su ambigüedad, principalmente— sugiere que el protagonista del relato ha asesinado a su hijo; y, por tanto, debe ser juzgado por un tribunal, al estilo kafkiano. El autor, entonces, abre una interrogante: ¿puede hablarse de fuerte control estatal en las realidades latinoamericanas del siglo XX; por lo menos, ¿puede hablarse de control estatal al estilo de la Europa occidental?; y más importante aún para este trabajo: ¿existe una relación entre el control estatal y la representación de ciudad en el discurso literario de Pablo Palacio? En *Vida del ahorcado*, en el acápite denominado *Control, Disciplina, Moralidad*, se dice:

Lllaman usualmente a la puerta; usualmente, con los antiguos nudillos de la mano. Abro... son los señores agentes del orden público. Me quedo mirándolos, desorbitado. Uno de ellos abre la boca: —¿Usted es? / —Sí, señor agente. Soy Yo. / ¡Ahá! Por disposición de la autoridad competente, usted señor está detenido. [...] —Bien. Tiene la palabra el pueblo. / —¡Bravo! ¡Bravo! / Aplausos. El abogado defensor: ¡Protesto, señor, de nombre de la ley! ¡Esto es una batahola! Una voz: / —Oye mamarracho: ¿y de quién es la ley?, ¿es tuya la ley? [...] —¡Protestamos! Es un burgués y de la peor clase. Es el último burgués. Ya va a descomponerse. Está irremisiblemente perdido. El bolchevique es un hombre alegre y sabe amar la vida porque la toma como ella es, jubilosamente. Es un burgués. ¡que se lo ahorque! (Palacio, 1997, p. 260, 266 y 270)

El juicio de Andrés Farinango en *Vida del ahorcado* revela cómo la autoridad estatal, materializada en su institución legal, no tiene demasiado poder, sino que, más bien, está marcada por los intereses personales de otros cuerpos individuales como el del protagonista que piden —de forma completamente contradictoria— que se ahorque a Andrés por el delito que ha cometido. Aquí se debe detener uno para preguntarse: quiénes son los monstruos en la obra de Palacio: ¿el antropófago —representación de la

deformación de la conducta—, la doble y única mujer —representación de la deformación del cuerpo— o esta audiencia que pide la muerte de un ser humano sin saber si en realidad ha cometido el delito sino únicamente presumiéndolo? Sea quien sea el verdadero monstruo en la obra de Pablo Palacio, un elemento queda completamente claro: el Estado, y la fuerza que invierte en regular la vida, la dinámica, de ese cuerpo colectivo, no responde a las leyes racionales del derecho iluminista; sino que, más bien, se rige por la lógica de dar gusto al “pueblo”, que en el caso de Andrés Farinango son sus vecinos, personas de la misma clase social que él, quienes lo acusan de pertenecer a la burguesía —ironía del autor, por supuesto—. Este elemento del discurso literario es interesante porque, indudablemente, se debe conectar con las reflexiones de Bergalli en que se realiza una crítica a la modernidad —y al derecho iluminista que es uno de sus principales recursos— cuando se afirma:

El despliegue a aplicación de los mandatos o prohibiciones que emergen de las reglas penales a través de las instancias predisuestas para ello —policía, jurisdicción, proceso y cárcel— (sistema penal dinámico), conforma, a su vez, un claro ejercicio de control sobre la franja de individuos que caen en la realización concreta de las conductas definidas como delitos (principio legal). (Bergalli, 2001, p. 248)

A esta dinámica del sistema penal se la puede —una vez más, siendo arriesgado— denominar derecho penal iluminista, en que una falta es castigada. Pablo Palacio es un escritor trasgresor porque denuncia, en la representación de esa ciudad, que el sistema penal que rige la misma está caracterizado por una lógica propia en donde la racionalidad queda completamente fuera; por tanto, ese sistema que describe Bergalli, no existe allí. Andrés Farinango es ahorcado, pero no por matar a un ser humano; sino, más bien, por ser burgués. No es la violencia estatal la que destruye al protagonista; sino, la furia de los vecinos la que termina condenando a Farinango a que lo ahorquen. Unas páginas más adelante, él mismo ejecuta esa condena.

Ahora, esa crítica del escritor al sistema penal de la época no inicia —y, por tanto, no termina— en *Vida del ahorcado*, sino que puede extenderse a otros relatos, a otros componentes de su discurso literario. En este momento, parece ser trascendental —salvando la diferencia histórica entre el cuento *El antropófago*, publicado por primera vez en 1932, y la obra de Goffmann contextualizada a un espacio geográfico específico: los Estados Unidos de Norteamérica—reflexionar sobre las *instituciones totalitarias* intentando saber, a ciencia cierta, si en la representación de ciudad de Palacio existen o no. El sociólogo canadiense define a las instituciones totales como:

La tendencia absorbente o totalizadora está simbolizada por los obstáculos que se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos muros, alambre de púas, acantilados, ríos, bosques o pantanos. [...] El hecho clave de las instituciones totales consiste en el manejo de necesidades humanas mediante la organización burocrática de conglomerados humanos, indivisibles —sea o no un medio necesario de organización social, en las circunstancias dadas—. De ello se derivan algunas consecuencias importantes. (Goffmann, 2001, p. 17, 18 y 20)

Estas instituciones totales, que sirven para aislar a los individuos que han cometido una “falta”, simplemente no existen en la representación de ciudad que Pablo Palacio está creando; esto debería llevar a la pregunta: y, entonces, ¿estás instituciones totales existieron realmente en Latinoamérica a inicios del siglo XX? Goffmann es muy claro al caracterizar a las instituciones totales a través de dos elementos: separación con el mundo exterior y regulación de la vida de los reclusos; además, es interesante el hecho de que el sociólogo canadiense sugiera que su ensayo puede expandirse hacia todas las zonas occidentales, tal y como se interpreta del subtítulo que lleva su libro. En *Vida del ahorcado*, si bien el protagonista es llevado “ante la autoridad”, no se observa que sea recluso en uno de estos espacios descritos por Goffmann; y, en *El antropófago*, la cárcel de Tiberio se parece más a una exposición de feria —a la que acude todo el pueblo para divertirse a costa del recluso— que a aquellas edificaciones gigantescas, de muros altos, que separan a los “enfermos mentales” de Goffmann del resto de la civilización. Basta leer el inicio del cuento para darse cuenta de esto:

Allí está, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago. Todos lo conocen. Las gentes caen por ahí como llovidas por ver al antropófago. Dicen que en estos tiempos es un fenómeno. Le tienen recelo. Van de tres en tres, por lo menos, armados de cuchillas, y cuando divisan su cabeza grande se quedan temblando, estremeciéndose al sentir el imaginario mordisco que les hace poner carne de gallina. Después le van teniendo confianza; los más valientes han llegado hasta provocarle, introduciendo por un instante un dedo tembloroso por entre los hierros. Así, repetidas veces, como se hace con las aves enjauladas que dan picotazos. (Palacio, 1997, p. 103)

Para Goffmann, los reclusos son aislados mientras que, para Palacio, los reclusos son expuestos. Dos operaciones epistemológicas diferentes. Además, en la cita seleccionada, se observa claramente que los “monstruos” de Palacio no se encuentran confinados en un lugar alejado de la ciudad; es decir, las dinámicas de control de la representación de ciudad del escritor ecuatoriano no responden a lógicas disciplinarias en donde los individuos son apartados del resto por parecer “nocivos”; sino que, por el contrario, son expuestos para que la burla funcione como mecanismo de control. Según Michel Foucault existen dos tipos de mecanismos que se aplican a aquellos individuos que no cumplen con las normas impuestas desde la centralidad del poder:

En la Edad Media, en cuanto se descubría un caso de lepra, era inmediatamente expulsado del espacio común, de la ciudad, desterrado a un lugar confuso donde su enfermedad se mezclaría con la de otros. [...] En compensación, existió otro gran sistema político-médico que fue establecido no contra la lepra, sino contra la peste. [...] El poder político de la medicina consistía en distribuir a los individuos unos al lado de otros, aislarlos, individualizarlos, vigilarlos uno a uno, verificar su estado de salud, comprobar si habían muerto. (Foucault, 1996, p.62)

Foucault, hablando de Francia en el siglo XVII, analiza las formas coercitivas del poder de dos formas diferentes: la lepra —por la que los individuos eran aislados de la ciudad por ser entes “nocivos” para la misma—; y la peste —por la que eran incluidos, pero bajo estricta vigilancia por los desarrollados sistemas médicos de la época—. Para la representación de ciudad del escritor lojano, no es aplicable ninguna de las dos formas

porque los “monstruos” no son aislados del resto de individuos, pero tampoco son separados bajo vigilancia: más bien, el mecanismo de control consiste en exponerlos a la burla de quienes se consideran “sanos” física y moralmente. Así, el lector atento se sobrecoge al escuchar el relato del antropófago o de la doble y única mujer, no ya por la deformidad de cada uno de esos personajes, sino por su sufrimiento. Es monstruoso como los visitantes de la caricatura de cárcel, en la cual se encuentra el antropófago, hacen burlas de su aspecto comparándolo con un bebé, con el olor y la forma que debe tener un bebé. Esa burla, a diferencia de lo que sucede con Ravelais en el siglo XVI —a partir de lo que Bajtin (2003) conceptualiza el carnaval de la Edad Media como aquel espacio en que la ciudad se vuelve la plaza pública y toda la comunidad se presenta en ella para burlarse de sí misma: momento en el cual se realiza un trastoque de lo oficial por el hecho de que las jerarquías se ven envueltas en ese clima carnavalesco que procrea una “risa” creativa, momento en el que todo el orden oficial sufre un trastoque por la fuerza del carnaval—, es una burla individual, es una burla de la sociedad sobre un ciudadano al que se considera diferente. Entonces, cuando el cuerpo individual no logra adaptarse a ese cuerpo colectivo, se lo expone a la risa de la comunidad —de conocidos, principalmente— para así exorcizar su poder “maléfico”—: los “monstruos” de Palacio son, entonces, despojados —por las mismas personas que dicen temerles— de cualquier poder particular que posean. Esta extraña forma de exclusión mediante la burla individual de aquel que se constituye en un “otro”, responde a las dinámicas de exclusión que, como lo afirma Giorgio Agamben, constituyen la esencia de la política en Occidente. La representación de ciudad creada por el escritor lojano se encuentra enmarcada, aun conservando sus particularidades, dentro de las dinámicas de Occidente, aunque transformándolas todo el tiempo, adaptándolas a sus propias necesidades locales. En el texto se dice:

Lo que todavía debe ser objeto de interrogación en la definición aristotélica no son solo, como se ha hecho hasta ahora, el sentido, los modos y las posibles articulaciones del “bien vivir” como *telos* de lo político; sino que, más bien, es necesario preguntarse por qué la política occidental se constituye sobre todo por medio de una exclusión (que es, en la misma medida, una implicación) de la nuda vida. (Agamben, 2003, p. 16)

Agamben llama la atención sobre el hecho de que, en Occidente, aquellos cuerpos individuales, que no se pueden insertar en la vida de ese cuerpo colectivo, son excluidos para fundar un sistema político que garantice la subsistencia; así también, la burla a la que son sometidos los personajes de Palacio funciona como ese mecanismo de exclusión que hace posible la vida de ese cuerpo colectivo que es la representación de ciudad. Octavio Ramírez, Andrés Farinango, Tiberio o la doble y única mujer poseen esa característica a la que se refiere Agamben en donde la condición humana pierde importancia y sus existencias se vuelven completamente prescindibles, completamente desechables.

Por último, se debe reconocer que la representación de ciudad de Pablo Palacio —creada minuciosamente a través de cada uno de sus relatos, terminando por configurar un *todo* innombrable— se funda en la dialéctica entre cuerpo individual que no puede insertarse en la vida de un cuerpo colectivo, se funda en la profunda tristeza de un cuerpo

individual —un “monstruo”— que se ve expuesto a la violencia de otros cuerpos individuales —“otros monstruos”— que descargan sobre él toda su furia porque le temen; pero, al mismo tiempo, lo despojan de toda posibilidad de defensa hasta volverlo completamente prescindible. El Estado no posee mayor participación en este proceso y el derecho se acomoda a las necesidades de violencia de esos «otros monstruos». Esta dialéctica no se puede presentar en el contexto rural —el resto de los escritores de la Generación del 30 posee una problemática propia-. Por ello, se puede afirmar que solamente en la representación de ciudad de Pablo Palacio nacen los “monstruos”.

Referencias

- Agamben, G. (2003). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (1998). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Ciudad: Taurus Humanidades.
- Bergalli, R. (2001). «Relaciones entre control social y globalización: Post-fordismo y control punitivo». En Quim Bonastra (coord.), *Modelar para gobernar*, pp. 47-59. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Goffmann, I. (2001). *Internados: ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Monguín, O. (2006). *La experiencia urbana: la ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.
- Palacio, P. (1997). *Obras completas*. Quito: Libresa.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.