



Pablo Arturo Palacio Suárez (Loja,1906 - Guayaquil,1947) escritor ecuatoriano.

Pablo Palacio y las corporeidades póstumas: los orígenes de la ciencia-ficción latinoamericana

Daniel Arella
Universidad de Los Andes

Resumen: En el “El doble y la única mujer” del escritor vanguardista ecuatoriano Pablo Palacio, el discurso narrativo que explica la trama compleja de la irrupción doble orgánica de un cuerpo mutante parodia dentro de sí el discurso científico, desarticulándolo a partir de la focalización compartida del cuerpo-doble narrado, un cuerpo narrado en crisis, metáfora mutante de una civilización apocalíptica, un cuerpo enfermo que se ausulta con las palabras que no le alcanzan para significarse a partir de un sistema cultural y social que lo desplaza, y, simultáneamente, lo divide, de acuerdo a su ley y su coherencia: lenguaje y ciencia. La construcción crítica del cuerpo apocalíptico en el relato se sostendrá a partir del cuerpo sin órganos (Gilles Deleuze, Deseo y placer), porque se opone a todos los estratos de organización, del organismo, pero también a las organizaciones de poder, en el cual el deseo es un campo de inmanencia en constante intercambio con el poder que lo instauro como una relación compleja de fuerzas en constante combate. Este desarrollo permitirá comprender una tendencia de la ciencia-ficción como es la del monstruo y las corporeidades póstumas, en donde la ausencia del amor y la imposibilidad de comprender lo humano se perfilan como los temas más resaltantes.

Palabras clave: cuerpo, corporeidad, ciencia ficción.

Pablo Palacio and posthumous corporalities: the origins of Latin American science fiction

Abstract: In the book "The double and single woman" avant-garde Ecuadorian writer Paul Palacio explains the complex web of an organic double irruption in a mutant body parodying the scientific discourse within itself and deconstructing it as a shared "double narrated body" focus. A narrated body in crisis, a mutant metaphor for an apocalyptic civilization; a sick body that is heard with words that cannot define themselves in a cultural and social system that moves, and simultaneously, divides, according to its law and its consistency: language and science. The critical construction of this said apocalyptic body will be supported from a body without organs (Gilles Deleuze, Desire and pleasure) because it goes against all levels of the body's organization as well as the organization of power, in which the desire is a field of immanence in constant interchange with power that establishes it as a complex relationship of forces in constant combat. This development will comprise a tendency of science-fiction as those of monsters and the posthumous corporeality, where the absence of love and the impossibility of understanding human are emerging as the most outstanding issues.

Keywords: body, corporeity, science-fiction.

*El orden está fuera de la realidad, visiblemente
comprendido dentro de los límites del artificio.*

P. P.

En el relato de *El doble y la única mujer* (1927) del escritor vanguardista ecuatoriano Pablo Palacios, el discurso narrativo intenta ahondar, explicar y justificar la corporeidad orgánica doble de un cuerpo mutante, a través de la parodia deshumanizada —y a menudo macabra— del discurso científico, desarticulando su lógica a partir de la focalización compartida del cuerpo-doble narrado (Yo-primer y yo segunda). Cuerpo narrado en crisis, metáfora de una civilización apocalíptica, un cuerpo enfermo que se ausculta con las palabras que no le alcanzan para significarse a partir de un sistema cultural y social que lo desplaza, y, simultáneamente, lo divide, de acuerdo a su ley y su coherencia: lenguaje y ciencia.

La construcción crítica del cuerpo apocalíptico o corporeidad póstuma en el relato se sostendrá a partir del "cuerpo sin órganos"¹ porque se opone a todos los estratos de organización, del organismo, pero también a las organizaciones de poder, donde el deseo es un campo de inmanencia en constante intercambio con el poder que lo instauro como una relación compleja de fuerzas en constante combate dialéctico. Lo que nosotros llamamos aquí corporeidades póstumas para el caso de la ciencia ficción latinoamericana fundacional.²

1 Apuntado por Gilles Deleuze en *Deseo y placer*

2 Entre cuyos tempranos escritores podemos encontrar a Amado Nervo, Rubén Darío, Clemente Palma, José Asunción Silva, Eugenio Alarco, Hans Arp y Vicente Huidobro, Eduardo Ladislao Lomberg, Alejandro Jodorowsky, Carlos Fuentes, Horacio Quiroga, Julio Garmendia, Felisberto Hernández, Héctor Velarde, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Leopoldo Lugones, Carlos Octavio Bunge y Juan José Arreola. Para mayor información ver: Daniel Arella, "La Prehistoria de la ciencia latinoamericana" En: Revista "Imagen", N° 6, Nueva Época, Primer semestre, 2014:
<http://www.celarg.org.ve/Espanol/Imagenes/Proyectos/revista%20imagen/IMAGEN%20Revista%20Latinoamericana%20de%20Cultura%20N%206%20Primer%20semestre%202014.pdf>

Son ejemplos célebres de corporeidades póstumas el monstruo de Frankenstein o el moderno Prometeo de Mary Shelley y el personaje Vaughan de la novela de ciencia ficción distópica británica *Crash* de J. G. Ballard, en que la economía sexual entre el cuerpo humano y el automóvil generan un cuerpo con heridas, deformaciones y fisuras corpóreas, nuevas referencias pornoeróticas elevadas a un contexto dinámico orgásmico que se adapta de forma anárquica a la violencia de la tecnocracia y la sociedad del espectáculo.

Algunos planteamientos filosóficos sobre el lenguaje que el pensador alemán-francés Jean Améry (1999) plantea en su libro *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso de la muerte voluntaria*, serán enunciados para abordar complejidades sutiles de la propuesta. Por ejemplo, cuando afirma con una lucidez aterradora lo siguiente:

Todo ser humano colocado ante el abismo tiene que probar y ante el cual ha de responder en un discurso circular, repetitivo, esforzándose siempre por la precisión, pero sin alcanzarla nunca, hay que pensar sobre el misterio. Se puede hablar de forma poco clara sobre aquello que no ilumina la luz del lenguaje claro. Y el enigma existe” (p. 34)

Estas dos propuestas teóricas nos servirán de herramientas para comprender una tendencia de la ciencia-ficción que hemos denominado corporeidades póstumas, en donde la ausencia del amor y la imposibilidad de comprender lo humano se perfilan como unos de los temas más resaltantes, espacio teórico en donde podemos incluir —en la tradición fundadora de la cf³ latinoamericana—: “El hombre artificial” de Horacio Quiroga, “Horacio Kalibang o los autómatas” de Eduardo Ladislao Holmberg, “Baby. H.P.” de Juan José Arreola y “El caso de los niños deshidratados” de Alejandro Jodorowsky, entre otros. Las implicaciones, los mecanismos, significaciones y consecuencias de esta nueva construcción corpórea en *La doble y la única mujer*, que hemos denominado corporeidad póstuma, nos servirá para intentar acercarnos a la naturaleza propia de la cf latinoamericana en sus orígenes, sus postulados y principales planteamientos, en contraposición con la cf estadounidense. La construcción del cuerpo apocalíptico del personaje femenino en el relato de Palacio se genera y se establece a partir de cinco posibles estados complementarios entre sí, encadenados en orden piramidal dentro de su lectura, propios de la poética narrativa del escritor ecuatoriano: 1) el cuerpo como memoria del desastre y estigma de la sociedad capitalista; 2) el cuerpo como cohesión/prolongación/identificación de la soledad, el aislamiento y la amargura 3) el cuerpo monstruoso como la forma negada del deseo 4) el cuerpo como metáfora del lenguaje en su imposibilidad de significar el enigma de la condición humana; 5) El trauma como nacimiento y eje del cuerpo apocalíptico; 6) El cuerpo sin órganos y las líneas de fuga.

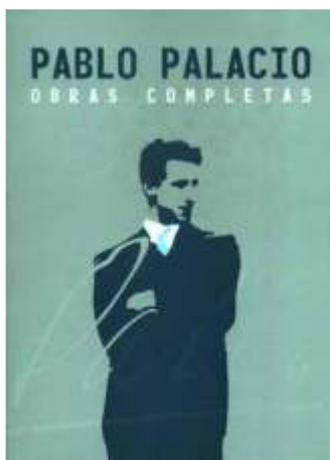


3 A partir de este momento abreviaremos la palabra compuesta ciencia-ficción para mayor comodidad.

El origen de este cuerpo, doble, siamés, irremediable—narrado como un tratado amargo-paródico de teratología personal en primera persona—es, eminentemente literario, autorreferencial. Primero, la madre del personaje mientras estaba embarazada “era muy dada a lecturas perniciosas y generalmente novelescas”, y después que su padre lo concibe viaja por motivos de salud. En su soledad, su madre tabla amistad con un médico que le narraba cuentos extraños, “que parece que impresionaron la maternidad de mi madre”. El amigo médico que le relataba esos cuentos extraños también le mostraba estampas médicas en las que se representaban desequilibrios fisiológicos de varios tipos, anécdotas que recuerdan a la biografía de Mary Shelley y el nacimiento del moderno Prometeo. El nacimiento del doble en el relato *La doble y única mujer* es paródico, su justificación, es decir, el “novum”, su lógica ficcional, su verosimilitud, tiene la siguiente hipótesis narrativa, de naturaleza quijotesca: “Pues, sucedió con mi madre, que, en cierto modo ayudada por aquel señor médico, llegó a creer tanto en la existencia de individuos extraños que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato”.

Frankenstein o el moderno Prometeo (1818) de Mary Shelley, —texto fundador que supera la novela gótica y abre la brecha de la tendencia dominante en la cf de lengua inglesa—, el nacimiento del monstruo es científico, el monstruo representa —en su rebelión y origen— las consecuencias catastróficas del progreso de la revolución industrial. En cambio, el monstruo de *La doble y única mujer* posee un nacimiento quijotesco, autorreferencial, paródico, pues se origina en el vientre de la madre a través de sus lecturas teratológicas. La parodia en la literatura de Palacio funciona como ejercicio para desnudar los procedimientos del artificio y ridiculizar los mecanismos del realismo naturalista y, en este caso específico, el realismo de la cf en lengua inglesa —sin proponérselo.

La doble y única mujer consiste en la comprensión desesperada y penosa de una crisis de identidad a partir de su monstruosidad congénita; el discurso ausculta su condición paradójica como reverso de la humanidad y el lenguaje se convierte en una búsqueda amarga en su imposibilidad de comprender los últimos intersticios de su propia naturaleza humana; por lo tanto, el cuerpo apocalíptico en *La doble y única mujer* constituye una alegoría del lenguaje como el límite de la existencia, como la imposibilidad de significar el enigma de la condición humana, siguiendo con las proposiciones de Jean Améry al principio de este trabajo francamente y/o valientemente opuesto a esa máxima de filósofo alemán [Wittgenstein tractatus-philosophicus](#): “De lo que no se puede hablar, hay que callar” (Tractatus: § 7), ya que Améry propone lo imposible: “Se puede hablar de forma poco clara sobre aquello que no ilumina la luz del lenguaje claro”. Y la cf latinoamericana existe.



Raúl Vallejo en el Prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho de *El hombre muerto a puntapiés y otros textos* hace la siguiente observación de la poética narrativa de Palacio: “Desde su sintonía de espíritu con lo más avanzado de la vanguardia latinoamericana, Palacio coincide, sin que se sepa que los conociera, con los postulados teóricos de los formalistas rusos que consideran a la obra de arte como un artificio, es decir, como una construcción que posee una autonomía frente a la realidad” (p. XII). En los orígenes de la cf latinoamericana⁴ la conciencia ficcional de los relatos en su configuración literaria como artificio es prioridad y fundamento, surgida de la vanguardia, la experimentación formal es inmanente a sus planteamientos temáticos. Es por ello que preferimos —de ahora en adelante— la denominación de Borges imaginación razonada para el caso latinoamericano de sus orígenes que el de ciencia ficción, la cual comienza a mostrarse —con la conciencia del género— en cuentos publicados a partir de 1950, cuando las primeras revistas de cf latinoamericana, como son las realizadas por René Rebétez y Alejandro Jodorowsky, y las publicaciones de los autores del género como Fabio Cunha, Eduardo Goligorsky, André Carneiro, Ángel Arango, Alberto Vanasco, Ednodio Quintero, Luis Britto García, Hugo Correa, Angélica Gorodischer, que constituye la edad de oro de la cf latinoamericana. Este término es enunciado por Borges en el “Prólogo” a la *Invenición de Morel* de Adolfo Bioy Casares, que a nuestro parecer es el primer manifiesto de la cf latinoamericana.

Borges, en su “Prólogo”, se sirve de la novela de Bioy Casares como argumento para arremeter contra la declaración de Ortega y Gasset (*La deshumanización de las artes*) quien declara que en la actualidad (es decir, en 1940) resulta imposible la escritura de una novela de aventuras (de peripecias, la llama Borges) que esté al alcance de nuestra sensibilidad superior.

⁴ Por esta razón tan simple, las obras pioneras de la cf latinoamericana demuestran una ventaja alta en cuanto a su literariedad —y esto es uno de los grandes problemas de la cf actual: la calidad literaria, sospechosa para las editoriales—, ya que en sus principios, sus escritores, forjaron sus creaciones sin la conciencia del género. En el año paradigmático de 1927, cuando el escritor venezolano Julio Garmendía publica *Tienda de muñecos*, —libro de ocho cuentos fantásticos, entre los cuales se encuentra el primer cuento de ciencia ficción auténtica escrito en el país y uno de los primeros en Latinoamérica—, Hugo Gernsback, director de la revista *Amazing Stories*, bautiza el concepto de ciencia ficción, implantándolo definitivamente en la historia. En aquél año, a principios del s. XX, no se conocía ni rastro de la primera revista de CF de países anglosajones en Latinoamérica; no será sino hasta la primera década del 50 cuando los primeros fanzines y revistas del género serán traducidos al español, y no será sino hasta principios de la década del 60 cuando las primeras editoriales de CF extranjeras como la editorial EDHASA de Barcelona, con la famosa colección *Nebulae*, y la revista *Minotauro* en 1964, presenten sus primeras ediciones. Recordemos que *La doble y única mujer* fue también publicado por primera vez en el año de 1927.



Ortega y Gasset se inclina por las novelas de carácter psicológico, que Borges denomina “informes”, por la razón de que cualquier desenlace es posible a partir de un desencadenamiento inverosímil de relaciones humanas, mientras defiende la novela de peripecia por su argumento riguroso y por su carácter de artificio verbal. La libertad plena de los argumentos en las novelas psicológicas que Ortega Y Gasset defiende es denominada por Borges como “desórdenes argumentales”. Así nos habla Borges de la novela de aventuras, la cual “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada”. Lo fantástico para Borges es autorreferencialidad, artefacto verbal que obedece a una coherencia interna rigurosa del texto, que desplaza el concepto tradicional de lo fantástico como mimesis; para Borges la oposición entre realidad y ficción desaparece, porque la categoría “fantástico” es hacer literatura.

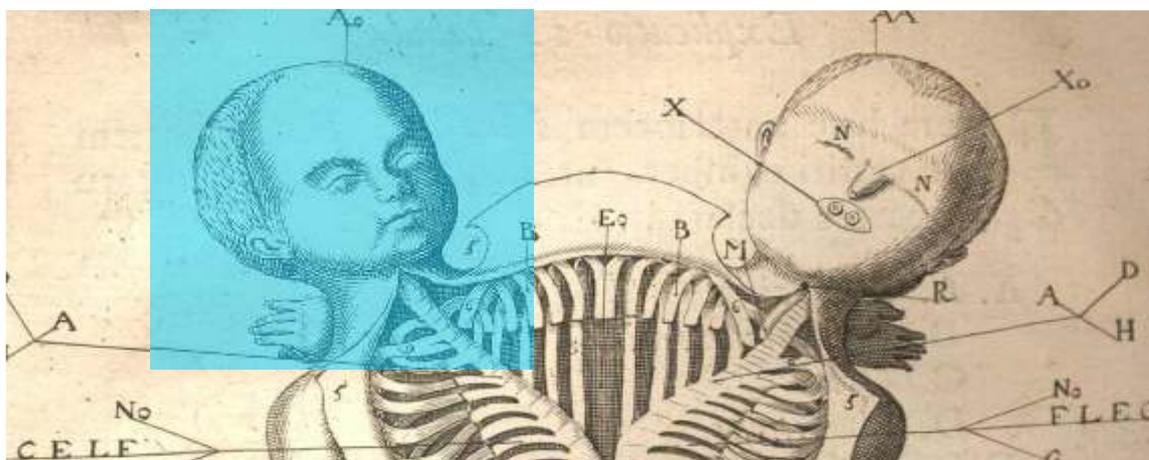
La cf estadounidense clásica es, en su mayoría, referencial, porque refiere a una sociedad particular y específica ficcional que se propone la tarea sociológica de explicar/explorar el mundo, sociedad que se enuncia a partir de una simulación de la sociedad presente real para la creación de universos alternos y remotos (Utopía, cf moderna), o la generación de universos alternos muy cercanos al nuestro (cf de la primera mitad del s. XX, consecuencia de la Revolución industrial y el maniquismo). En cambio la cf latinoamericana en sus orígenes, es una fusión compleja y original de literatura fantástica y cf, recordando que la literatura fantástica posee una visión privada, y la cf una visión pública. Con la ayuda del artículo de Alfonso Toro, “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en La invención de Morel y Plan de evasión. Hacia la literatura media virtual”, nos proponemos aclarar en qué consiste esta construcción teórico-literaria del maestro argentino, la cual aborda: “inventar”, “rigor”, “peripecia”, “artificio verbal”. Toro habla de una literatura perceptiva que proyecta un mundo simultáneo de una coherencia literaria interna. Borges incluye en este paquete de relatos de imaginación razonada a El proceso de Kafka y a Leopoldo Lugones. Veamos lo que Borges dice en el “Prólogo” a la novela de Bioy Casares: “En español, son infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de Las fuerzas extrañas”. Nosotros proponemos a “El doble y la única mujer”, de Pablo Palacio como un auténtico relato de imaginación razonada, pionero de la cf latinoamericana posterior.

En “Las fuerzas extrañas” de Lugones, la precisión literaria del derrumbamiento de la razón funda una razón otra que ahonda en la experimentación de lo oculto; el lenguaje, en su dinamismo discursivo de comprensión, se descalabra y se hace atroz, al intentar explicar un evento apocalíptico de naturaleza mental: el fin de la razón. Esto ocurre de una manera más corrosiva en el cuento de Pablo Palacio La doble y única mujer. El discurso científico explota sus últimas consecuencias para dar testimonio de una anormalidad fisiológica. Un narrador central relata los procesos cerebrales de las divisiones humanas: la yo-primera y la yo segunda. Las explicaciones de las sensaciones y los recuerdos en las dos corporeidades intentan una rigurosidad científica que raya con el delirio epistemológico, el cual, en su textura, parodia la cientificidad propia del discurso objetivo. Vemos un ejemplo:

Debo explicar el origen de esta dirección que me colocó en adelante a la cabeza de yo - ella: fue la única divergencia entre mis opiniones que ahora, y sólo ahora, creo que me autoriza para hablar de mí como de nosotras, porque fue el momento aislado en que cada una, cuando estuvo apta para andar, quiso tomar por su lado. Ella –advírtase bien: la que hoy es yo-segunda– quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a dónde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases puesto que estábamos en la posición de los cuadrúpedos, y hasta nos ayudábamos con los brazos de manera que, casi sentadas como estábamos, con aquéllos al centro, ofrecimos un conjunto octópodo con dos voluntades y en equilibrio unos instantes debido a la tensión de fuerzas contrarias. Acabé por vencerla, levantándome fuertemente y arrastrándola, produciéndole entre nosotras, desde mi triunfo, una superioridad inequívoca de mi parte primera sobre mi segunda y formándose la unidad de que he hablado.

En su libro, *Deseo y placer*, Deleuze habla de la disposición del deseo como un componente de los dispositivos de poder. El deseo, en contraposición al psicoanálisis que lo entiende como represión y falta, Deleuze lo entiende como voluntad de poder, y como articulación para las formaciones de estos, porque el poder no sólo funciona y acciona su mecanismo como represión e ideología, sino como diría Foucault, son constituyentes de la sexualidad, porque la ley es constituyente del deseo y de la carencia que lo instaura.

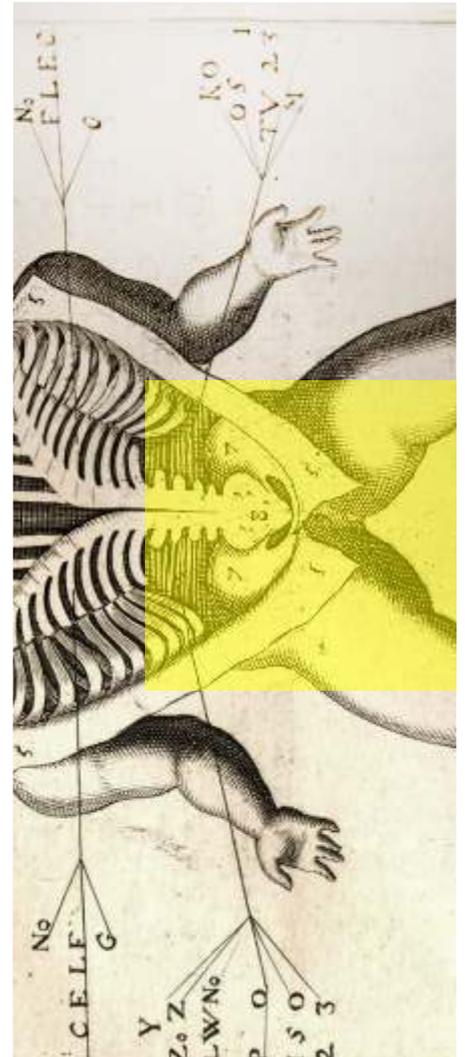
Estaríamos hablando entonces, en el relato de Palacio, de una economía implícita entre el cuerpo y la realidad presente (familia, amiga, médico y el hombre de quien se enamora), entre el cuerpo apocalíptico o póstumo y la realidad que la niega, la petrifica, la congela, y la condena al lenguaje. Se trata de unas transacciones heterogéneas y complejas que se establecen como comercio para el cuerpo y desde el cuerpo: el dispositivo de sexualidad. Los procedimientos del poder actúan sobre los dominios de la sexualidad, codificándolos y territorializándolos, porque su represión implícita conduce a la manifestación de trastornos, no como espontaneidad, sino como extensión de lo que Deleuze llamó las “líneas de fuga”: “Este cuerpo es tanto biológico como colectivo y político; sobre él se hacen y se deshacen las disposiciones, es él quien lleva las puntas de desterritorialización de las disposiciones o las líneas de fuga” (p. 54) —que Foucault llama “puntos de resistencia”: movimientos de desterritorialización en las disposiciones del deseo contra las cuales existen fenómenos de resistencia provenientes de los dispositivos de poder.



El dolor se funda en el cuerpo como conocimiento del mundo, es el dolor el verdadero enigma que no alcanza a comprender el lenguaje, es lo que siempre existe. Palacio crea una estética de lo moralmente repulsivo, y convierte al personaje en mártir y despojo.

En *El doble y la única mujer* se habla de congelamiento, de estatismo, de inmovilidad, de petrificación, de condena, como consecuencia de la ausencia del amor y la imposibilidad del orgasmo. En el *Lenguaje de la locura*, David Cooper, dentro de su capítulo, "Política orgásmica" nos dice que el orgasmo es la única forma de anular la mente alienada sujeta al tiempo burgués de trabajo, el orgasmo permite liberar su dispositivo de represión a causa de las relaciones de producción y la forma como está estructurada la sociedad. El personaje de *La doble y la única mujer*, por su condición monstruosa, está condenada al aislamiento, la soledad y la amargura, forma negada del deseo, representa una alegoría teratológica del lenguaje y la locura. ¿Acaso el cuerpo apocalíptico del relato de Palacio no es, en sí mismo, una alegoría de las relaciones de producción explotador-explotado en su dualidad irremediable y condenada? ¿Acaso el monstruo de Pablo Palacio no es, además de ser un Frankenstein quijotesco, nacido de la imaginación febril de una madre a partir de "textos extraños", un cuerpo mutante de malformaciones fisiológicas a causa de contaminaciones químicas por guerras, experimentos científicos ilegales e intervenciones genéticas?

El cuerpo póstumo es la memoria del desastre. El cuerpo apocalíptico como deformación del cuerpo colectivo, y la metamorfosis que sufre como adaptación paradójica al sistema capitalista y sus técnicas de control impuestas por los funcionarios de la represión: familia, psiquiatras, médicos, propiedad privada, en la cual es constituyente y punto de fuga a la vez. Un cuerpo metamorfoseado, mutante, cuyo origen es literario (deforme, insoportable, imposible, aterrador, doble y bestial) implica una nueva violencia física-presente cuyo destino sólo es ser lenguaje, porque a diferencia del monstruo de Frankenstein de Mary Shelley, la rebelión de *La doble y única mujer* es la soledad y la amargura.



Referencias bibliográficas

1. Améry J. (1999). Levantar la mano sobre uno mismo. España: Pretextos
2. Ballard, J. (1979). Crash. Barcelona: Minotauro
3. Cooper, D. (1979). El lenguaje de la locura. Barcelona-Caracas-México: Editorial Ariel
4. Deleuze, G. (1995). Deseo y placer. Barcelona: Archipiélago
5. Vallejo, R. (2005). "Prólogo". En: Un hombre muerto a puntapiés. Caracas: Biblioteca Ayacucho

Referencias electrónicas

1. Borges, Jorge Luis, "Prólogo" a La invención de Morel. En: <http://www.literatura.org/Bioy/Morelprologo.html>
2. Palacio Pablo. La doble y única mujer. En <http://ecucf.blogspot.com/2009/06/la-doble-y-unica-mujer-pablo-palacio.html>
3. Toro, Alfonso, "Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en La invención de Morel y Plan de evasión. Hacia la literatura media virtual". "<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/DeToroBioy%20DEF.pdf>

