

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

El pliegue como elemento estructural y filosófico en la novela *Jaguar* de Demetrio Aguilera Malta: un análisis desde la perspectiva del barroco y la filosofía de Leibniz

ANTHONY HAMIEL MEJÍA ALEMÁN

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito para la obtención del título de
Licenciado en Artes Liberales

Quito, 30 de mayo de 2023

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

El pliegue como elemento estructural y filosófico en la novela *Jaguar* de Demetrio Aguilera Malta: un análisis desde la perspectiva del barroco y la filosofía de Leibniz

ANTHONY HAMIEL MEJÍA ALEMÁN

Nombre del profesor, Título académico

Alexandra Astudillo Figueroa, Ph.D.

Quito, 30 de mayo de 2023

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Anthony Hamiel Mejía Alemán

Código: 202882

Cédula de identidad: 1727291567

Lugar y fecha: Quito, 30 de mayo de 2023

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

El presente ensayo propone una nueva lectura de la novela Jaguar de Demetrio Aguilera Malta, abrazando sus elementos excesivos, oscuros y contradictorios como características de una obra barroca. Se utilizarán las ideas de Gilles Deleuze sobre el pliegue y el barroco para explorar la materialidad, la forma y los aspectos espirituales de la novela. También las ideas de Gerald Genette sobre el orden, la duración y la frecuencia en la narrativa para analizar la vida y las inflexiones del protagonista, Zambo Aguayo. El ensayo argumenta que la principal inflexión en la vida de Zambo es la presencia del tigre y su asedio, que pliega varios eventos de su vida en el mismo punto. Finalmente, el trabajo concluye que Jaguar es una obra barroca que revela nuevos niveles de lectura que toman en cuenta su materialidad, forma y aspectos espirituales. En general, el ensayo hace hincapié en la novela por su uso de la estructura narrativa, su exploración del barroco y el pliegue como condiciones del arte y la creación.

Palabras clave: Aguilera Malta, Pliegue, Barroco, Leibniz, Deleuze, Literatura Ecuatoriana, Jaguar.

ABSTRACT

This essay proposes a new reading of Demetrio Aguilera Malta's novel *Jaguar*, embracing its excessive, dark, and contradictory elements as characteristics of a baroque work. It will use Gilles Deleuze's ideas of the fold and the baroque to explore the materiality, form, and spiritual aspects of the novel. Also, Gerald Genette's ideas on order, duration and frequency in narrative will be used to analyze the life and inflections of the protagonist, Zambo Aguayo. The essay argues that the main inflection in Zambo's life is the presence of the tiger and its siege, which folds several events in his life into the same point. Finally, the paper concludes that *Jaguar* is a baroque work that reveals new levels of reading that consider its materiality, form, and spiritual aspects. In general, the essay emphasizes the novel for its use of narrative structure, its exploration of the baroque and the fold as conditions of art and creation.

Key words: Aguilera Malta, Fold, Baroque, Leibniz, Deleuze, Ecuadorian Literature, Impossibility, Soul, Matter.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
MARCO TEÓRICO.....	10
1. Pliegue y Barroco.....	10
1.1. Pliegue.....	10
1.2. Materia	10
1.3. Alma.....	11
1.4. Punto de vista.....	11
2. Forma	11
2.1. Orden.....	12
2.2. Duración.....	12
2.3. Frecuencia	13
DESARROLLO	14
1. Vida e inflexiones del Zambo Aguayo	14
2. Los dos pisos: río arriba, río abajo	16
2.1. Lugares	18
2.2. El río	19
2.3. Los cuerpos	21
2.4. El sueño	22
3. El manglar de caudales que se bifurcan	24
3.1. Narrador difuminado	25
3.2. Tropel de Anécdotas.....	25
4. Del por qué la muerte del Zambo Aguayo pertenece al mejor de los mundos posibles	26
CONCLUSIONES.....	29
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

INTRODUCCIÓN

En 1977, veinte años después de publicada la pieza teatral *El tigre*, Demetrio Aguilera Malta, publica su novela *Jaguar*. Ambas obras versan sobre la misma historia, toman al Zambo Aguayo como personaje central, usan la persecución del tigre como sustento simbólico y argumental, y, repiten algunos personajes. Sin embargo, una es considerada parte de los mejores trabajos de Aguilera Malta –la obra de teatro– y otra, es considerada como un trabajo menor y prescindible.

Dada esta discrepancia, el objetivo de este ensayo es proponer una nueva lectura sobre la novela *Jaguar*. Dicha lectura encuentra sustento en la crítica que Dávila Vásquez hace de la obra, según la cual *Jaguar* es una novela innecesariamente excesiva, oscura y contradictoria (2004). Pese a tener razón sobre el carácter excesivo, oscuro y contradictorio, *Jaguar* encuentra su valía precisamente en aquello que se señala como defectos. Por tal motivo es que la propuesta de nueva lectura abraza dichos elementos –que de acuerdo con Vásquez son peyorativos– y busca mostrarlos como rasgos de una obra barroca.

Este análisis encuentra sustento en el libro *El pliegue: El barroco y Leibniz* (1989), de Gilles Deleuze, que propone sacar al barroco de su categoría de periodo en la historia occidental y presentarlo como un modo operativo que se expresa independientemente de su temporalidad. El diálogo con las ideas presentes en el libro de Deleuze se desarrolla en tres momentos: uno correspondiente a los elementos con relación a su materialidad y lugar; otro, con respecto a la interacción de los componentes de acuerdo con la forma; y al final una defensa espiritual que responde a lineamientos metafísicos sobre los dictámenes de Dios.

El primer momento es una reflexión sobre los lugares, los cuerpos y las determinaciones de los cuerpos con diferencia de las almas. Allí, la novela, se implanta como una obra que sustenta su barroquismo en la materia en tanto pliegue, es decir en la materia como un continuo que no se escinde en partes; del mismo modo que con el alma como procesador de los acontecimientos que se revelan múltiples dependiendo del punto de vista.

En cuanto al segundo momento, el abordaje es correspondiente a la forma en tanto narrador y acontecimientos –anécdotas–. Es ahí donde surge el debate más profundo que se mantiene con la crítica de Vásquez, pues, las ideas de dicho autor no son del todo incongruentes con este ensayo, pero su especificidad limita el potencial de la novela de Aguilera Malta.

Sobre el último momento, queda por decir que indaga sobre la composibilidad correlativa a las ideas de Leibniz sobre el mejor de los mundos posibles, y cómo, la novela de Aguilera Malta toma dicha perspectiva como fundamento espiritual de la novela.

MARCO TEÓRICO

1. Pliegue y Barroco

En la propuesta teórica es central el libro: *El pliegue: El barroco y Leibniz* (1989) de Deleuze. Las dificultades que encuentra el ensayo al ser anclado en un material filosófico en lugar de un texto de teoría literaria, es que la realización puede resultar alegórica o un simple recuento de las ideas filosóficas del escritor, sin precisar en algún tipo de análisis de forma o contenido. Por lo tanto, en la descripción de la operatividad del pliegue y el barroco, en la línea de Deleuze, se revelan y renuevan los niveles de lectura de la novela *Jaguar* de Aguilera Malta. Tanto en la forma como en el contenido, el libro de Deleuze sigue siendo la piedra de toque de todos los niveles de operatividad, de modo que es indispensable aclarar ciertos conceptos.

1.1. Pliegue

La dificultad de explicar el pliegue reside en que es un concepto omnipresente, dicho de otra forma: de pliegues está constituida la realidad. De dentro hacía afuera, de arriba abajo; constituye a la ontología, la metafísica y la física. Pues el pliegue se remite al punto pliegue en tanto inflexión de un mismo continuo, no al punto en tanto parte. De acuerdo con Deleuze, no existe el vacío o la uniformidad (su existencia supondría el cartesianismo de la línea y el punto), por ende, los pliegues presiden a los pliegues y estos a su vez se pliegan y despliegan en diferentes grados de sutileza. Esta transformación implica la creación de nuevas formas y la diferenciación que permite la aparición de lo múltiple en un mismo continuo (1989, p. 11)

1.2. Materia

La materia es la disposición de los pliegues en un conjunto determinado; Deleuze explica que, “La materia es la acumulación según un primer genero de pliegues, después se organizan un segundo género, en la medida en que sus partes constituyen órganos replegados diferentes o más

o menos desarrollados” (1989, p. 14). De nuevo, es pertinente resaltar que la materia es múltiple, no porque tenga muchas partes, es múltiple porque está plegada de muchas formas.

1.3. Alma

Deleuze menciona que Leibniz explica que el alma es igual a una mónada (es la mónada), que es una sustancia indivisible y sencilla. Cada alma-mónada tiene su respectiva percepción y conciencia interna, capaz de experimentar y tener representaciones de la realidad desde su perspectiva única (punto de vista) (1989, p. 20). Además, las monadas no solo son pasivas, sino que tienen influjos internos que les permiten interactuar con otras mónadas y el mundo que las rodea.

1.4. Punto de vista

Para entender el punto de vista, hay que tener presente cómo funciona la triada: objeto, punto de vista y sujeto-alma. El objeto es el reflejo de verdad del mundo, la extensión de pliegue que configura el continuo que llega al sujeto y expresa esa verdad en el sujeto, sobre la coordenada que difiere de otras y se denomina punto de vista (Deleuze, 1989, p. 27). Esto no quiere decir que dependiendo del punto de vista el objeto es otro, o peor aún que la verdad es relativa al sujeto. Todo lo contrario, la verdad es una, sin embargo, poliédrica.

2. Forma

En lo correspondiente a la forma se empleará a las ideas del teórico Gerald Genette plasmadas en su libro *Figuras III* (1989), específicamente a lo correspondiente a los capítulos que llevan el nombre de “Orden”, “Duración” y “Frecuencia”. Es allí, en los tres primeros capítulos de la segunda parte del libro donde se analiza el tiempo del relato y todo lo que respecta al movimiento, velocidad y cronología.

2.1. Orden

Antes de iniciar, es necesario tener en cuenta la diferenciación entre *Relato*, *Narración* e *Historia*. Aunque estos tres temas no constituyen el centro de la triada diegética, son puestos a consideración en lo que respecta a este ensayo. Príncipe Cotillo en su análisis de la novela *Mañana volveré* (2000), utiliza a Genette y allí define estos tres términos con transparencia; menciona que la narración está vinculada a la figura del narrador y sus competencias, mientras que la historia es el recuento de lo que pasa en tanto personajes y acciones, y, finalmente, el relato es lo que implica a la historia en referencia a su organización o estructura (2022, p. 7).

Genette dirá que:

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales de la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio directo (1989, p. 91)

Cuando Genette enfatiza el orden, resalta que la presentación de eventos en una novela no es solo un relato cronológico de eventos. En cambio, el escenario y la forma en que se desarrollan los eventos pueden afectar la actitud del lector hacia la historia, crear algo o revelar temas y otros personajes.

2.2. Duración

El autor diferencia dos tipos de duración temporal: la duración narrativa y la duración real. La duración narrativa es el tiempo que llevaría implicarse en la historia, mientras la duración real se refiere al intervalo que transcurre durante su apreciación (1989, p. 147). Es decir que la

duración se remite a la cantidad de tiempo en la que los acontecimientos se presentan en relación con la cantidad de tiempo que se precisa procesar la narración.

2.3. Frecuencia

Genette afirma que los elementos de la narración, como la instanciación estructural y contextual, pueden tener un nivel de prevalencia mínimo, medio o máximo. Cuando sólo aparecen una vez en la narración, se cuenta como presencia mínima. Mientras que, si aparecen varias veces, o en muchos aspectos diferentes a lo largo de la narración, apunta a un índice de densidad medio o máximo. (1989, p. 117) Cabe destacar que es acucioso prestar atención al hecho de que la frecuencia no sugiere necesariamente la duración de los acontecimientos, sino el número de veces que aparecen a lo largo del texto. Además, puede vincularse a la composición de la obra y a cómo se integran los componentes de la historia en su argumento.

DESARROLLO

1. Vida e inflexiones del Zambo Aguayo

En la novela, la vida del Zambo Aguayo se narra bajo la lógica de la superposición, por lo que los narradores en coro cuentan una anécdota sobre otra para determinar un presente que deviene también en pasado, así como en ensoñación. Por ello es por lo que el flujo de vida del Zambo se determina por el acontecer de los otros personajes que se sobrepone al propio acontecer del Zambo. No obstante, la divergencia no se constituye por la abundancia de partes, pues se puede decir que la vida del Zambo Aguayo acontece como una multitud de dobleces sobre el mismo punto: la persecución del tigre.

Se podrá decir que la principal inflexión en la vida del protagonista es la presencia del tigre y su asedio, siendo tal, que sobre la misma figura se pliegan diversos acontecimientos de su vida. Mas es preciso empezar por la niñez del Zambo: huérfano, es criado por dos ancianos, Ña Nicasia, la ninfómana, y su marido, el tísico. De niño, el Zambo era un ente sin agencia que malvivía de la proyección de la vida de sus secuestres: la balsa de Ña Nicasia como ruina moral de una mujer que cedió a la carne con violenta devoción; y su marido, el hombre que, por la impotencia de la carne, se desvanece en detritus morales.

Lejos de socavar en reflexiones de índole psicológicas o algún tipo de lectura parecida, la historia del Zambo con respecto a su infancia no deja especial atención en el impacto que tuvo en su vida el haber sido criado por una mujer que mantenía relaciones sexuales desaforadas ante los ojos del Zambo y su esposo, ni tampoco en la degradación del anciano a causa de la enfermedad y la plena conciencia del comportamiento de su esposa. A pesar de que cuenta los acontecimientos sin omitir detalles, no los sufre, porque las narra desde la posición de quien no

podría ser considerado ni siquiera un punto de vista, pero, el sufrimiento del Zambo empieza luego de que el tigre devorara a ambos ancianos y él logra escapar:

Me escurrí en el agua por entre los palos de la balsa. Me orinaba de miedo. A lo mejor, el Tigre iba a saltar sobre mí para agarrarme. Pero, no fue así. Tal vez por mi color me le hice humo entre las sombras. O quizá el Manchado pensó que no valía la pena todavía. Mi carne, con huesos y todo, pesaba pocas libras y me quedaría sólo enredado entre sus colmillos. (Aguilera Malta, 2004, p. 50)

Luego de escapar, el Zambo, conoce a Robusto Aguayo, quien lo adoptaría e incluso instruiría en todo lo que el Zambo sabe de la “vida”.

Desde ese momento su vida es un constante doblez sobre el acontecimiento del tigre. Porque el tigre lo acecharía sin descanso; el tigre mata a Robusto Aguayo, el tigre persigue al Zambo hasta hacerlo llegar a las islas, y aunque en las islas el Zambo encontrará a Domitila, el tigre también se encarga de frustrar su relación. Ahora, en cuanto a la relación que el Zambo mantiene con Domitila, que es un nódulo central de la novela, es necesario detenerse en la fiesta del santo de Domitila, pues ahí el Zambo luego de beber ingentes cantidades de alcohol fuerza a Domitila a tener relaciones sexuales con él en medio de la fiesta. El intento es truncado por el mismo alcohol y cae dormido, de allí, el sueño se funde con la realidad. En el delirio se suscitan una manada de tigres antropomorfos que entran a la fiesta, intentan abusar y devorar a las mujeres, mientras someten a los hombres de la fiesta; el Zambo es un espectador impotente porque no puede hacer nada frente a los tigres y Don Aguayo tampoco, pero no porque no pueda hacer nada, sino porque no quiere. Al final, el sueño extiende el cuadro simbólico de las interacciones de la novela. Con especial ahínco en la vida del Zambo, se entiende que de nuevo el tigre ha vuelto, a manera de intersección, entre la persecución y el encuentro.

La última inflexión es la muerte del Zambo, porque es el punto de empate de las varias fuerzas del mismo flujo. Por un lado, tenemos al Zambo por fin muerto con el tigre encima, como siempre estuvo, incluso desde que le concedió la vida. Por otro, tenemos a Don Guayamabe finalizando con la vida del tigre, aunque se disponga a matarlo.

2. Los dos pisos: río arriba, río abajo

¿Qué es lo que define al Barroco? El barroco, de acuerdo con Deleuze, se define por el pliegue, aunque de la misma manera se puede definir cualquier otra época en la historia, mientras el barroco se define por su potencial de creación de pliegues infinito –no cesa de hacer pliegues–. Pero existen particularidades que sacan al barroco del nivel esencialista de la periodicidad histórica y lo ubican en la forma por forma, pues sin ser atemporal no obedece a una etapa específica ya que estuvo presente antes de lo que se denominó barroco, durante el período denominado barroco y está presente ahora (1989, p. 45). Esto indica que el barroco no obedece a una esencia, porque se define a propósito de su funcionalidad, además de que como indicará Deleuze: el barroco se opone a especificidades de tipo cartesianas, esto sucede porque ahí, donde Descartes encuentra que el punto de escisión que divide las partes, Leibniz, el filósofo barroco por excelencia, encuentra el punto de pliegue que configura el continuo (1989, p. 25). De modo que es una oposición ontológica, puesto que para Leibniz no existe la división en partes que indica niveles de jerarquía en la separación, para Leibniz toda está escindido en pliegues – pliegue, despliegue-, que se expresan en potencia y acto.

Acontece entonces la conciliación con lo fluido, no tanto porque con esta discusión Leibniz y Deleuze se ponen del lado de Heráclito frente al cambio, no, es porque el pliegue maneja otra relación con la materia: masas o agregados. Deleuze, usa al historiador de arte

Wölfflin para exponer los rasgos materiales del barroco, manifestando las siguientes características:

El alargamiento horizontal de la base, el rebajamiento del frontón, los peldaños bajos y curvos que avanzan; el tratamiento de la materia por masas o agregados, el redondeado de los ángulos y la evitación de lo recto, la sustitución del acanto redondeado por el acanto dentado, la utilización del travertino para producir formas esponjosas, cavernosas, o la constitución de una forma turbulenta que siempre se nutre de nuevas turbulencias y sólo acaba como la crin de un caballo o la espuma de una ola; la tendencia de la materia a desbordar el espacio, a conciliarse con lo fluido, al mismo tiempo que las propias aguas se distribuyen en masas. (1989, p. 13)

La materia es fluida en la medida que es porosa o jaspeada, esto bajo ningún modo acepta la idea de vacío, no, los pliegues propician pliegues que en las aparentes ranuras o huecos conspiran y son conspirados por la materia, es decir, el aparente vacío indica el paso de materia y la permanencia de otra aún más sutil.

Sí en este punto la explicación del pliegue con relación al barroco parece una explicación de la realidad en sí misma, es porque es así. En particular el pliegue, es una forma de manifestación del mundo, mientras que el barroco es la expresión del pliegue *ad infinitum*. En virtud de esto, la pregunta sobre qué lugares pueden considerarse barrocos es pertinente. En la novela *Jaguar* de Aguilera Malta, los acontecimientos se sitúan a las afueras de Guayaquil, en un conjunto de islas. Estas islas se constituyen en un entramado de raíces, ramas y bifurcaciones del río, de modo que la noción de exceso es imperante en la construcción del entorno, no porque tenga muchas partes, sino porque se pliega de muchas maneras. Del mismo modo, Aguilera Malta, construye a la gente que hace la novela bajo el signo del exceso, tanto en descripciones del

cuerpo físico de los protagonistas como en sus afecciones del alma. En ambos casos los pliegues con los que el autor envuelve a la gente en el *Jaguar* se contradicen, conspiran y forman parte de este continuo.

2.1. Lugares

La novela tiene tres lugares donde todo acontece, parecen pocos lugares, pero la extensión de estos es laberíntica. Está por un lado el estero, o bueno, las islas que se perfilan por ese extraño entretejido de esteros que envuelve las vertientes del río. Estero abajo el río y estero arriba se alzan los pequeños montes de explotación maderera y ganadera, que, aunque el lugar está claramente delimitado entre la explotación maderera y ganadera todavía se realza la insistencia del monte-selva. Mas la figura del continuo es el río, porque al mismo tiempo que limita no deja de producir influjos, que disponen la espacialidad geográfica de las islas en razón de su orografía.

Esto pasa porque la expresión de la selva es la materia que desborda y la textura de la materia es:

(...) 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 que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil. (Deleuze, 1989, p. 20)

En consecuencia, la selva es el espacio donde el vacío se falsea con menos sutileza. Es el exceso de materia donde se genera el desborde y la capacidad de sutilidad es irrealizable. Es posible que aquello sea el motivo por el que las novelas que suceden en la selva siempre ponderen a dicho lugar como excesivo y avasallador, tal como sucede en el *Corazón en las tinieblas* de Conrad

(1899) o en *La Vorágine* (1924) de Eustasio Rivera, en ambas novelas de tradiciones, tiempos y países diferentes, la selva se impone como un elemento conspirador. Y la novela de Aguilera Malta, *Jaguar*, forma parte del mismo corpus de novelas en las que la selva se planta como componente que excede y que, por tanto, modela el argumento y la forma.

2.2. El río

El río comunica, o, en otras palabras, propicia el continuo de la novela. Va desde las situaciones más prácticas como el transporte, pasando por el modelamiento de las relaciones sociales, vínculos y costumbres, hasta en los aspectos más profundos de la propia mitología del libro y las determinaciones metafísicas que conciernen al destino. No obstante, sin dejar de ser todo lo anterior, también es un espacio barroco porque propicia la exuberancia de plegamientos, puesto que en el ulterior se generan pliegues que vienen a constituir corrientes que devienen en el perfil del archipiélago, y a su vez, el archipiélago despliega la vegetación y la fauna; todo forma parte de un continuo. Mientras que, en el interior, interactúa con el punto de vista de sus navegantes, prefigurando la composibilidad.

Al inicio de la novela existe un pasaje en el que *Don Parrales* al contemplar el estero recuerda el momento en el que el Zambo llegó a las islas junto a él:

Don parrales, al quedarse solo, se asomó por la ventana larga que daba al estero. El crepúsculo encendía, con sus bermellones y anaranjados, los perfiles de las cosas. El agua parecía de oro sangrante y lo mismo las balandras que, como gigantes monovalvas, seguían meciendo. Una tarde así, años atrás, vino a las islas. Curiosamente, lo acompañaba el Zambo. Ambos eran de arriba, aunque éste venía de más al norte (...) Se escaparon, bajando los ríos hasta encontrar trabajo en esas islas, que para ellos resultaban el fin del mundo. Era un archipiélago lleno de esteros laberínticos. Para llegar allí se

requería conocer el rumbo. Si no, se salía por donde se había entrado o no se salía nunca.

(Aguilera Malta, 2004, p. 39)

Este fragmento es esclarecedor en tanto es una muestra del barroquismo connatural al ambiente de la novela. Aquí se crea un paralelismo con el libro de Deleuze al respecto de la explicación de Leibniz sobre la metáfora que usa Plotino para explicar el concepto de *punto de vista*. Cuando Leibniz usa la metáfora de Plotino menciona que:

lo que se capta desde un punto de vista no es, pues, ni una calle determinada ni su relación determinable con las otras calles, que son constantes, sino la variedad de todas las conexiones posibles entre los trayectos de una calle cualquiera a otra: la ciudad como laberinto ordenable. La serie infinita de las curvaturas o inflexiones es el mundo, y el mundo entero está incluido en el alma bajo un punto de vista. (1989, p. 37)

Es fácil transpolar esto a lo antes mencionado en el fragmento del recuerdo de Don Parrales sobre cómo llegaron a las islas. Ahí menciona que el camino en dirección al archipiélago era un lugar donde si no se conocía con antelación la ruta, era posible que se navegue en círculos o lo que es peor: que no se pueda salir nunca de los afluentes del río. A continuación de ello se menciona que quizá ese era el motivo principal por el que el Zambo tomó dicha dirección (Aguilera Malta, 2004, p. 40). Se infiere, a partir de ello, que el Zambo llegó a tal lugar debido a la persecución del tigre, porque pensó que la fuga era tan intrincada que su perseguidor no podría dar con su paradero, al final no importó, incluso parecería que el propio Zambo y el mundo confluían en que el tigre dé fin a su asedio. De suerte que, el Zambo visualizó la serie infinita de las curvaturas o inflexiones del mundo, que estaban incluidas en él en virtud de ser también sujeto o monada, abrazando el carácter de composibilidad.

En lo que respecta al barroco, es importante detenerse en cómo el recuerdo se acciona a través de la insinuación, a su vez que las características mismas de la insinuación que provoca el recuerdo son insinuativas, es decir, no muestran, sugieren. Don Parrales se ubica en el borde de la ventana una tarde parecida a aquella en la que llegó con el Zambo a las islas. Pero una tarde así, es una tarde de insinuación, porque la tarde sugiere los perfiles, no indica las formas o aclara las especificaciones fijas de la materia: la sugiere en un continuo accionar de la luz. Bajo esa insinuación es que el recuerdo se acciona en influjo insinuativo. Al final lo que devela esto, es la operatividad de la insinuación, que es el acto que deviene en potencia.

2.3. Los cuerpos

El trato del cuerpo por su materialidad, en la novela *Jaguar*, desarrolla en su representación un tipo de aproximación hacia lo barroco en correspondencia con el pliegue. Esto quiere decir que en las descripciones de los cuerpos abunda la huida de la línea recta frente a la curva, además de la sinuosidad y preferencia por las ondas, tanto como por la forma que no precisa definición.

Estas descripciones acaecen, en la mayoría de los casos, en los momentos de sexualidad pujante que abundan en la novela, desde Ña Nicasia y su ávido deseo de encuentros sexuales, portando el mismo deseo la señal de su destino fatal, pues su muerte lleva la marca del tigre, pero también del trío que mantuvo con dos muchachos en su barca. Aparte del sexo, los momentos de brutalidad o muerte, también desbordan la materia, como es el caso de la muerte del Mudo en manos de Seboron Mite: derramaron miel en todo su cuerpo y lo lanzaron a las hormigas. Pero, el evento que resume el barroco del cuerpo es el desenlace del santo de Domitila, allí se registran pleitos, tajadas de oreja, baile, sexo, licor y sueño.

2.4. El sueño

La necesidad del cuerpo se aúpa porque en el espíritu–mónada, la oscuridad y la claridad precisan de un cuerpo en una suerte de deducción moral, de acuerdo con Deleuze, “llamamos materia primera a nuestra potencia pasiva o a la limitación de nuestra actividad: decimos que nuestra materia primera es exigencia de extensión, pero también de resistencia (...) y además exigencia individuada de tener un cuerpo que nos pertenece” (1989, p. 110). De manera que el cuerpo es el lugar de potencial, pero también de resistencia, entonces ¿es concomitante la relación de pliegue y despliegue de la materia primera? Continuando con Deleuze esto se debe a que “No hay algo de oscuro en nosotros porque tenemos un cuerpo, sino que debemos tener un cuerpo porque hay algo de oscuro en nosotros: Leibniz sustituye la inducción física cartesiana por una deducción moral del cuerpo.” (1989, p. 110)

Si bien, el cuerpo necesita la oscuridad porque la oscuridad precisa de vehículo de manifestación, también el cuerpo existe porque el mismo “(...) espíritu tiene una zona de expresión privilegiada, clara y distinta” (Deleuze, 1989, p. 110). Y sobre esta idea de diferencia y contigüidad sobre la expresión de la mónada, en tanto a su existencia diáfana, desarrolla tres puntos esclarecedores:

1) Cada mónada condensa un cierto número de acontecimientos singulares, incorporales, ideales, que todavía no ponen en juego cuerpos, aunque solo se los pueda enunciar bajo la forma de “Cesar pasa el Rubicón, es asesinado por bruto...”; 2) estos acontecimientos singulares incluidos en la mónada como predicados primitivos constituyen su zona de expresión clara o su “departamento”; 3) tienen necesariamente relación con un cuerpo que pertenece a esa mónada, y se encarnan en cuerpos que actúan inmediatamente sobre él (...) porque cada mónada tiene una zona clara debe tener un cuerpo, constituyendo esta

zona una relación con el cuerpo, no una relación dada, sino una relación genética, que engendra su propio *relatum*. Porque tenemos una zona clara debemos tener un cuerpo encargado de reconocerla, desde el nacimiento hasta la muerte (1989, p. 112)

La pregunta sobre el cuerpo y el sueño es válida, aunque no deja de ser obvia, sin cuerpo no hay sueño y el sueño es una expresión de plegamientos internos. En el *Jaguar*, en el capítulo noveno, luego de la pelea de Seboron Mite y el Zambo, en medio de la fiesta, el delirio étflico del Zambo despliega su accionar: “A poco se restregaba contra la muchacha, a punto de romperle el su sexo con su sexo, a través de las telas rechinantes. El bramido más cerca y más cerca y más potente aún. Los ojos, además de turbios, se le iban poniendo rojos y saltones. La boca no cesaba de temblarle” (Aguilera Malta, 2004, p. 99). Su proceder alimentaba el potencial delirio que se cebaba por la persecución del tigre; el entumecimiento del cuerpo y la percepción alterada desembocaron en que el Zambo abriera su bragueta y “(...) se sacó, desafiante, el batejaiba. Era grande, prieto, de cabeza de hongo. Se lo mostró. Ella miró a otro lado, con angustia” (2004, p. 101). A lo que solo el Don Aguayo pudo detener, al brindarle al Zambo un trago profundo de licor que lo tumbó hasta la llegada del sueño de los tigres. Aquí el sueño y el delirio son lo mismo, en tanto son la muestra de un cuerpo receptor de su propio *relatum*, tanto como del despliegue de los plegamientos internos de la escisión fachada-interior, propia del barroco.

En lo que respecta la escisión fachada-interior, Deleuze explica que:

La escisión del interior y del exterior remite, pues, a la distinción de los dos pisos pero ésta remite al pliegue que se actualiza en los pliegues íntimos que el alma encierra en el piso de arriba, y que se efectúan en los repliegues que la materia hace nacer los unos de los otros, siempre en el exterior, en el piso de abajo. (1989, p. 50)

Esto determina la relación del continuo aun cuando se toma en cuenta la independencia de la fachada con respecto al interior. Son independientes, más no dejan de pertenecer al mismo flujo, porque la independencia no imposibilita la reactividad. Esto se evidencia al final del libro de Aguilera Malta, cuando el Zambo en la última persecución del tigre, junto a Domitila, posibilita la expresión clara y oscura del alma, así como en el terror que consume al Zambo y que al final en deseo de *tanatos* lo hace entregarse con sumisión al tigre, del mismo modo que en el deseo de ayudar a Seboron Mite cuando se encuentran con el naufragando en el río sin balsa, pues pese a que el Mala-alma era enemigo jurado del Zambo, este quiere ayudarlo porque es también un “cristiano”. El cuerpo, tanto en la sumisión, como en la ayuda o el terror: es parte del mismo *relatum* que envuelve el río y el tigre.

3. El manglar de caudales que se bifurcan

Se debe considerar al punto pliegue como una medida temporal, en relación con que ocupa una instancia más que un espacio. Por ende, en la novela de Aguilera Malta, los puntos pliegues discurren en diferencia y sin dejar de ser parte de la misma trama de involucramiento. Ninguna instancia de la novela indica algún tipo de relación causal o mucho menos jerárquica con respecto a los acontecimientos que se muestran sobre el tropel de anécdotas que se fugan y enmarcan la estructura de la novela. Allí donde Dávila Vásquez critica la aparente ida a la nada de las anécdotas que se suscitan en la novela, reflejando, según él, que muchas son parte de un mero ejercicio de engrosamiento sin sentido (2004, p. 15); existe la permanencia del punto pliegue. Dávila Vásquez encuentra que el exceso, la contradicción y la ambigüedad son las grandes flaquezas de esta novela; nada más lejos de la realidad, porque la virtud del texto se destaca en lo que se ha calificado como sus aparentes defectos.

3.1. Narrador difuminado

No obstante, hay que reconocer el acierto de Dávila Vásquez en torno a la disección del narrador en *Jaguar*:

El estilo narrativo mezcla la tercera persona narrativa con abundante diálogo, siempre rico y vivo en toda la obra del autor. Se registra el paso, en más de una ocasión, imperceptiblemente, de una voz en tercera persona limitada, que en apariencia no conoce los diversos aspectos del acontecer ni las reacciones de los personajes, a una primera persona que se hunde en breves monólogos (...) Lo mismo ocurre con el diálogo, que, de pronto, gira en dirección al monólogo interior. Así, en la escena del baile por el cumpleaños de Domitila, cuando Aguayo se emborracha, insensiblemente cae –y nosotros los lectores con él-, en el soliloquio interno. El *personaje* grita “¡Que viva la Santa ¡”, *Los invitados corean* “¡Que viva ¡”, y el Zambo se hunde en sí mismo: “Que viva, que viva, carajo. Que viva mucho tiempo. El que se va a morir soy yo...” (2004, p. 16)

Porque el mismo análisis revela la operatividad del continuo en relación con la voz del narrador que no se fragmenta en partes discernibles y fáciles de ubicar en un plano. La apuesta de Aguilera Malta es por un narrador-continuo que prefigure las voces y las voces lo prefiguren a él, donde la diferencia no esté reñida con la contigüidad. Porque el juego de los narradores impacta tanto en el orden como en la frecuencia de la novela que, de acuerdo con Genette, indican la disposición de la historia en desarrollo con el relato y la reiteración de la narración en correspondencia con la historia (1989, p. 91).

3.2. Tropel de Anécdotas

Aunque Dávila Vásquez de alguna forma reconozca la riqueza del narrador y los diálogos en *Jaguar*, en los demás aspectos persigue la idea de que lo que otrora rico es banal. En el primer

tramo de este ensayo se defiende el exceso en tanto lugar y materia. En este corresponde su defensa en tanto forma.

Por ese motivo, lo que se denomina anécdotas, son el punto pliegue que posibilitan que la obra se vislumbre en todo su barroco esplendor. Tómese el ejemplo de la viuda sin calzones, es la anécdota que gira en torno de la esposa de Don Parrales y que explica: su propio origen, la relación con don Parrales con ella, el origen de Don parrales y al mismo tiempo potencian el final de Seboron Mite y sus cuatreros. Y así sucede con prácticamente todos los personajes y/o acontecimientos de la novela; no se establecen en la razón de causalidad, se establecen con razón de involucramiento, porque sus puntos pliegues guardan potencia y acción en la medida que se constituyen como instancias. Sí, la obra, parafraseando a Deleuze, está constituida como los pliegues de una tela, que, aunque disímiles o no, forman parte de un mismo tejido de sombras y reflejos que en su expresión, potencia y conforman la misma túnica.

4. Del por qué la muerte del Zambo Aguayo pertenece al mejor de los mundos posibles

Esta pregunta prefiguró el momentum por el cual este ensayo encuentra luz, es el pliegue que impulsó a los pliegues subsiguientes. El motivo es que en la novela de Aguilera Malta se repite textualmente y en espíritu la máxima que afirma que Dios sabe lo que hace, incluso a pesar de la aberrante ignorancia de quien pasa una dicha o tribulación. Es contundente la constante de la novela de que todo tuvo que ser así, cual barrunto, persigue en tónica tozuda la noción de que el mundo no pudo haber sido de otra forma para nadie; ni para el Zambo, ni para Domitila, ni para el Cojo, ni para Don Parrales, para nadie porque Dios así lo quiso.

Deleuze empieza el capítulo que lleva el nombre Razón suficiente con la des-banalización de la máxima chocarrera de que todo tiene una razón. Si bien Leibniz es considerado uno de los últimos polimatas, una parte importante de su pensamiento es afín a la tradición escolástica, de

modo que es inevitable su influencia en el proceso de estructuración de la teología a partir del renacimiento. Ahora, aun cuando la matriz teológica obedece a la compleja estructura de mónadas que propone Leibniz, se replicó hasta convertirse en un lugar común que explica lo inexplicable. Aunque vulgar es parcialmente cierto, o quizá absolutamente cierto, a causa de su superficialidad, pues incluso Deleuze afirma que Leibniz en convergencia con Descartes, acepta que no se pueden entender los motivos de Dios, pero diverge en que el infinito no se expresa en la medida de sus causalidades (1989, p. 43).

Antes de avanzar, es importante definir el término que Deleuze acuña a Leibniz, imposibilidad:

(...) hemos visto que el mundo era una serie convergente única, infinitamente infinita, que cada mónada expresaba en su totalidad, aunque sólo expresara claramente una porción de la serie. Ahora bien, la región clara de una mónada se prolonga en la porción clara de otra, y, en su misma mónada, la porción clara se prolonga definitivamente en las zonas oscuras, puesto que cada mónada expresa el mundo entero (...) Las series convergentes se prolongan o continúan las unas en las otras, ésa es incluso la condición de composibilidad, a fin de reconstruir cada vez una sola y misma serie convergente infinitamente infinita, el Mundo compuesto de todas las series, la curva de variable única (...) También el infinito cambia de sentido, adquiere un cuarto sentido, siempre actual: ya no se define por sí mismo, ni por su causa, ni por el límite de una serie, sino por una ley de orden o de continuidad que clasifica los límites o transforma las series en un conjunto (el conjunto actualmente infinito del mundo, o el transfinito). (1989, p. 69)

De modo que la composibilidad es la característica que se da en la manifestación de un conjunto en relación con sus partes y viceversa. Por lo que imposible es cuando las partes no contribuyen a fraguar un conjunto o el conjunto no es inherente a sus partes.

Deleuze expone que el conjunto denominado mundo se expresa en el sinnúmero de series que convergen, unas en otras, con puntos que marcan singularidad (1989, p. 82) Esto quiere decir que, aunque existe multiplicidad en las expresiones del mundo (entiéndase, predicados), existen coordenadas fijas que determinan las reglas del conjunto que no pueden ser cambiadas. Deleuze brinda algunos ejemplos tales como “Sexto violando a Lucrecia o Cesar pasando el Rubicón” (1989, p. 82), puesto que son momentos en los que la historia se repliega y composibilitan la expresión del mundo en conjunto, ya que el mundo es composable solo sí Cesar pasa el Rubicón, en mutua contingencia.

Se argumenta entonces, que la muerte del Zambo Aguayo constituye una singularidad, porque se establece como un punto ineludible en todo el acontecer del libro. No existe en la novela un acontecimiento que disperse la cantidad de realidad que precisa la muerte del Zambo en las garras del Jode-todo, pero al mismo tiempo, aunque su muerte parecer evitable, la contingencia la hace siempre posible.

CONCLUSIONES

En conclusión, a lo largo del ensayo se ha explorado diversos temas y elementos presentes en la obra, tales como, el estilo narrativo, las anécdotas como puntos pliegues, la muerte del personaje Zambo Aguayo y el barroquismo presente en la novela. Además, se ha hecho referencia a Leibniz y Deleuze para enriquecer el análisis y argumentación, destacando nociones como la de singularidad como un punto ineludible en todo el acontecer del libro, y se ha analizado cómo la muerte del Zambo en las garras del tigre es un acontecimiento que no dispersa la cantidad de realidad. Asimismo, se ha hecho un análisis sobre el barroquismo presente en la obra, y se ha destacado cómo el trato del cuerpo por su materialidad desarrolla en su representación un tipo de aproximación hacia lo barroco en relación con el pliegue. También se ha defendido el exceso en tanto lugar y materia, y se ha destacado cómo las anécdotas son el punto pliegue que posibilitan que la obra se vislumbre en todo su potencial barroco.

De manera que el presente ensayo fue una propuesta de lectura, y quizá, una revaloración de una obra menospreciada por algún extraño motivo. Y digo extraño porque la obra de teatro que lleva el mismo nombre es ampliamente reconocida por la crítica ecuatoriana e internacional, mientras que la novela, se considera, peyorativamente, que tomó un camino de quinto orden. Y es cierto, la novela toma la ruta del chaquiñán, pero no como folklorismo, la toma como revuelta de lo que no ha sido transitado o de lo que no se ha vuelto a transitar: toda revuelta es necesariamente una vuelta del pasado.

Por ello además de buscar revelar una nueva operatividad dentro de la novela también busca dejar preguntas abiertas. Por un lado, en torno al ADN cultural que se teje alrededor del ser ecuatoriano, poniendo en cuestión, quizá de costado, la tensión que se ejerce entre el barroco y las tierras que atraviesan al Ecuador.

Y, por otro lado, también busca dejar abierta la interrogante sobre en qué medida la cosmovisión indígena, montubia, afro y mestiza, ejerce influencia en la nueva operatividad que se revela en la novela de Aguilera Malta; lo que, a su vez, trae una última pregunta a cuestión: ¿Se puede hablar de barroco sin hablar de apropiación? Claro que se puede, precisamente porque el barroco que acontece aquí no paga tributo a determinado periodo en la historia, pues se remite al modo de ser. Aunque el barroco de acuerdo con Deleuze supere la categoría de momento histórico, en occidente, el peso de la periodización lo limita, mientras que contradictoriamente aquí, abraza que su tradición es siempre lo disruptivo. Más el desarrollo de esta última pregunta y la anterior merecen un estudio por separado.

Queda claro, sin embargo, que Aguilera Malta con *Jaguar* hizo gala de su cintura, porque abraza la sinuosidad cómo pliegue y despliegue estructural del relato. Además de su capacidad de permear nuevas formas entre la narración y la historia, que quizá en apariencia la novela resulte pacata, pero se develan variaciones en el narrador y su difuminación con las voces que participan en la obra. Además del entretejido de anécdotas que descubren a *Jaguar* como un entramado de acontecimientos que devienen en otros sin obedecer a la causalidad o líneas jerárquicas. Aguilera Malta configura un movimiento de diferencias contiguas que en la variedad de combinaciones crean un laberinto de tiempos que definen la posibilidad en mundo contingente. Tanto en estética, forma y propósito metafísico, la obra aborda el barroco y el pliegue como condición de literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilera Malta, D. (2004). *Jaguar*. Quito, Ecuador: Sector Público Gubernamental

Deleuze, G. (1989). *El Pliegue Leibniz y el Barroco*. Ediciones Paidós Iberica.

Genette, G., & Manzano, C. (1989). *Figuras III*. Alianza Editorial.

Príncipe Cotillo, G. (2022). El método triádico de Gérard Genette y análisis de la novela mañana volveré de Marcos Yauri Montero. *Revista EDUCA UMCH*, (19), 88–103.

<https://doi.org/10.35756/educaumch.202219.22>